



Universidad Nacional de San Martín
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Doctorado en Antropología Social

**CORPOGRAFÍAS RENGAS. MOVIMIENTO Y ALTERIDAD CORPORAL EN EL RÍO
DE LA PLATA**

Luisina Castelli Rodríguez

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

Directora: Dra. Silvia Hirsch

[Co-directora: Dra. Susana Rostagnol Dalmás]

**Buenos Aires
Noviembre de 2022**

Castelli Rodríguez, Luisina.

Corpografías rengas. Movimiento y alteridad corporal en el Río de la Plata / Luisina Castelli Rodríguez; directora Silvia Hirsch, co-directora Susana Rostagnol. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2022. - 290 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, EIDAES, Antropología Social, 2022.

1. Discapacidad. 2. Danza. 3. Río de la Plata. – Tesis.

I. Hirsch, Silvia (Directora). II. Universidad Nacional de San Martín, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado

RESUMEN

Luisina Castelli Rodríguez

Directoras de Tesis: Dra. Silvia Hirsch, Dra. Susana Rostagnol

Resumen de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

La tesis que transcurre en estas páginas estudia etnográficamente la relación discapacidad-normalidad a través de la experiencia de danza de participantes “convencionales” y “con discapacidad” de dos espacios que emplean “métodos inclusivos” en el escenario rioplatense actual. El trabajo de campo que la sustenta tuvo lugar entre 2019 y 2021, en Buenos Aires (Argentina) con un grupo que recurre al método “Danza Integradora” y en Montevideo (Uruguay), con un grupo basado en el método “DanceAbility”. Con foco en la corporalidad de los sujetos se propone indagar la coimplicancia entre norma y diferencia y se busca desarmar las posiciones fijas que reproducen relaciones de estigmatización. Se introduce la noción de “corpografía” como herramienta de análisis para explorar, entre otros, los siguientes tópicos: a) las circunstancias territoriales e históricas que posibilitaron, en un caso, la creación de un método y en otro, su importación al contexto local; b) las sensaciones, emociones, prácticas y discursos emergentes cuando sujetos marcados como “discapacitados” y sujetos que gozan del estatus de la normalidad, danzan juntos; c) las nociones de cuerpo presentes en las bases teóricas y en las prácticas de estos métodos; d) su vínculo con la biomedicina y las terapias alternativas *new age* y e) los sentidos atribuidos al movimiento en la vida cotidiana de las personas con discapacidad. Esta tesis constituye una contribución a los estudios regionales de la antropología del cuerpo y la movilidad y a los estudios críticos en discapacidad.

Palabras clave: Discapacidad, Métodos Inclusivos de Danza, Argentina, Uruguay.

Buenos Aires

Noviembre de 2022

ABSTRACT

Luisina Castelli Rodríguez

Directoras de Tesis: Dra. Silvia Hirsch, Dra. Susana Rostagnol

Abstract de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

This thesis is an ethnography of the relationship between disability and normality in dance experience of “conventional” and “disabled” participants of two places that employ “inclusive methods” in the current Rio de la Plata scenario. Fieldwork took place between 2019 and 2021, in Buenos Aires (Argentina) with a group that uses the “Danza Integradora” method and in Montevideo (Uruguay), with a group based on the “DanceAbility” method. Focusing on the corporeality of the subjects, the aim is to investigate the co-implication between norm and difference and to dismantle the fixed positions that reproduce stigmatized relationships. The notion of “corpography” is introduced as an analytical tool to explore, among others, the following topics: a) the territorial and historical circumstances that made possible, in one case, the creation of a method and in another, its import to the local context; b) the sensations, emotions, practices and discourses emerging when subjects marked as “handicapped” and subjects enjoying the status of normality, dance together; c) the notions of body and subject present in the theoretical bases and practices of these methods; d) their link with biomedicine and new age alternative therapies; and e) the meanings attributed to movement in the daily life of people with disabilities. The thesis constitutes a contribution to regional studies of anthropology of the body and mobility and to critical disability studies.

Key-words: Disability, Inclusive Dance Methods, Argentina, Uruguay.

Buenos Aires

Noviembre de 2022

Agradecimientos

Realizar esta investigación y transitar la escritura fue posible debido al apoyo y sostén de distintas instituciones, personas y compañeros animales. Quiero expresar mi agradecimiento:

A la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín que fue mi casa de estudios durante el Doctorado en Antropología Social. A su funcionariado administrativo y de mantenimiento.

A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, mi lugar de trabajo, por su estímulo para realizar el doctorado.

A la Agencia Nacional de Investigación e Innovación de Uruguay por otorgarme una beca que resultó sustantiva para sostener el proceso.

A compañeres de la Asociación Uruguaya de Posgraduandas y Posgraduandos con quienes luchamos para regularizar las condiciones de trabajo de investigadores de posgrado en Uruguay.

A compañeres de la generación 2018 del Doctorado en Antropología Social de la EIDAES y a sus docentes. Siempre quedarán en mi recuerdo las clases, charlas de pasillo, cafés y salidas compartidas. Aprendí mucho de ustedes.

A mis directoras de tesis, Silvia Hirsch y Susana Rostagnol, que me acompañaron, respetaron mis ideas y me ayudaron a potenciarlas. En particular agradezco a Silvia por haberme recibido en su casa cuando todavía no tenía una residencia estable en Buenos Aires.

A las personas que conocí durante el trabajo de campo, por las danzas, los encuentros, los abrazos y por la confianza depositada en este trabajo. A todo el grupo y docentes del taller Todos Podemos Bailar y del taller El Grupo de los Miércoles.

A Daniel Salvatierra, Marcelo Roldán, Alejandra Garzón y Brumel.

A compañeras y colegas del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos y de la Facultad de Humanidades.

A mis amigas, genias totales: Georgina Franchini, Carolina Rombys, Laura Recalde y Carolina Rondán. A Felipe y Serrano.

En memoria de abuelo Luis, abuelo Humberto y abuela Genoveva.

A mi familia y a mi compañero, que son mi sostén siempre: Milka, Julio, Noelia, Matías, Elvira y Carlos. A los peluditos cuatropatas por sus mimos incondicionales, Panchita y Ramón y en memoria de Negrito.

INDICE

Introducción.....	1
Aprendizajes	1
Un camino para dar respuestas	3
Tejer un campo, resistir la mirada diagnóstica	17
La pista en Buenos Aires	23
La pista en Montevideo.....	29
El recorrido que propone la tesis	38
Capítulo 1. Antropología, (corpo)grafía, discapacidad	41
1.1. Discapacidad como problema antropológico.....	42
1.2. Estudios Críticos en Discapacidad.....	53
1.3. Lo que el baile trajo al método	60
1.4. Hermana, antropóloga.....	66
Capítulo 2. Cartografías locales	75
2.1. Posdictaduras, campo cultural y discapacidad en el Río de la Plata.....	78
2.2. Danza e inclusión en las cartografías locales.....	89
2.3. La danzarina.....	95
2.4. Danza Integradora.....	100
2.5. <i>Every-body, any-body</i>	104
2.6. DanceAbility	109
Capítulo 3. Nadie se va como llegó. Sobre el bailar para transformarse.....	115
3.1. Todos podemos bailar	115
3.2. Karla: emocionar, performar, transformar	134
3.3. Alejo, en otra posición	150
3.4. Entre el campo biomédico y de la danza inclusiva	157
3.5. León, el de energía amarilla.....	164
Capítulo 4. Con atención en la sensación. Sobre el bailar para situarse.....	172
4.1. El Grupo de los Miércoles	175
4.2. Dante, lo universal, lo particular	187
4.3. Bianca, en movimiento y quietud	193
4.4. Lupe, contra la primacía del cuerpo capaz.....	201
4.5. Julia e Isabel, decir que sí, decir que no	207
Capítulo 5. Movimiento, estigma y vida social. Sobre el bailar para resistir.....	215
5.1. Hacer la fiesta	216
5.2. Zoe, mala con el cuerpo	222

5.3. Candelaria, intervenir el corsé	229
5.4. Tomar las calles, pero no caminando.....	238
5.5. El periplo de Adelina y Sara	246
5.6. Sobre las tablas	250
Conclusiones.....	260
Referencias bibliográficas	276

Introducción

*La idea es eternamente nueva
Cae la noche
Y nos seguimos juntando a
Bailar en la cueva*

Jorge Drexler, «Bailar en la cueva», 2014.

Aprendizajes

Transcurren los tempranos dos mil. En Paysandú, una ciudad del litoral del río Uruguay, dos o tres boliches nocturnos congregan a la población joven los fines de semana. Por entonces soy adolescente y con mis amigas vamos a bailar a esos lugares. El ritual es siempre el mismo, llamarnos por teléfono –entonces los celulares todavía no son comunes–, pensar en la ropa, coordinar la hora y quién pasa a buscar a quién, hacer una previa en la plaza principal y finalmente ir al local bailable donde permanecemos hasta la madrugada.

Circular por el espacio público en la noche, aprender a cuidarnos y salir a bailar es parte de nuestra sociabilidad juvenil. Nos encontramos con compañeros del liceo, vemos pasar por la plaza a otros grupos que hacen lo propio. Quiénes salen y quiénes ingresan a los boliches solo es un tema para comentar si está o no fulano o mengana, pero jamás reparamos en la ausencia de algunas personas. En un mundo de las presencias, quienes no están, es como si no existieran.

Mi hermano y yo salimos cada uno con sus amistades. En cambio, nuestra hermana, una joven que convive con lo que la biomedicina llama “parálisis cerebral”, queda en casa y no es algo que se nos ocurra cuestionar. Sencillamente, es así. En ocasiones, durante las salidas nos cruzamos con hermanos o hermanas de otras personas con discapacidad que concurren a la misma institución que ella (la “escuela” le decimos), pero jamás aparecen “ellos”. Pareciera haber una partición natural entre los que pueden hacer suyo determinados espacios y tiempos de esparcimiento.

Una vez la “escuela” organizó un baile y alquiló uno de esos locales donde iba con mis amigas. En verdad era una matiné, en la nochecita. Concurrí con mi padre, mi madre y por supuesto mi hermana, que esa noche era la protagonista. Ella estaba feliz. Habían ido todos sus compañeros –personas con distintas discapacidades– sus familias y las docentes.

Me encontraba en una situación que parecía ser la misma que me era habitual, pero a la vez era distinta, porque si bien el cometido era bailar y divertirnos, tal y como ocurría en los boliches, había implicado generar un espacio propio. Varias razones así lo exigían, entre otras, que por sus rutinas cotidianas algunas personas con discapacidad no podían permanecer hasta horas de la madrugada, sus familiares debían trabajar temprano al día siguiente y el horario de las docentes de la institución no abarcaba la noche. Era razonable crear un evento que respondiera a sus posibilidades. Pero no dejaba de ser un espacio aparte, con toda la carga estigmatizante que eso conlleva en una sociedad capacitista, es decir, que valora y asigna diferentes lugares a las personas de acuerdo a cómo luce y sobre todo a cómo funciona su cuerpo.

De todos modos, hay que conocer las circunstancias. En ese entonces –como también ahora–, los boliches no eran lugares accesibles en su infraestructura para personas con discapacidad, en el plano simbólico la exclusión era incluso más radical. Por eso era necesario organizar una fiesta propia, ocupar al menos el territorio físico de sociabilidad de los no-otros, en suma, fabricar casi que artesanalmente una política de las presencias de quienes permanecen ausentes no por elección propia sino porque así se les impone.

Ya en la fiesta no había un método que indicara cómo debíamos bailar y actuar, era el contexto, la música y la intención lo que producía ese efecto de sincronía móvil entre quienes concurríamos. Todos bailábamos, mientras puertas afuera el orden se mantenía, la ciudad y sus lugares seguían siendo de los unos, aun cuando los otros tuviesen sus pequeñas revanchas.

Esta lectura de los hechos no era la que tenía en ese momento, es la que elaboré años después. De hecho, admito que me generaba nervios e inseguridad habitar lugares comunes junto a mi hermana fuera de casa, debido a que lo instituido “anormal” y las maneras de entablar vínculo con ella están marcadas con un sentido de lo indeseable que también me alcanzaba, a pesar de la familiaridad y el afecto que compartimos. Frente a quienes se mueven y se expresan “diferente”, la gente reacciona con estupor, observando con alevosía, en ocasiones siendo demasiado aprehensivos y otras veces con burlas y maltratos. Yo no sabía cómo manejar esos eventos y mi hermana, que evidentemente se sentía violentada y abrumada por el resto, tampoco. Por eso, a pesar de ser consciente de que la presencia de las personas con discapacidad en el espacio público no pasaba desapercibida, durante mucho tiempo no tuve elementos para ver y cuestionar el separatismo que se reproducía en todos los ámbitos, a tal punto que no notaba su ausencia.

Pero del mismo modo que había naturalizado normas que hoy juzgo profundamente inaceptables, ese “estar dentro” del mundo de la discapacidad también me brindó enseñanzas que años más tarde, con otra perspectiva, puedo desempolvar. Entre ellas, aprendí que cuando se desea y cuando se crean las condiciones, cualquier persona puede bailar *desde* su cuerpo, en vez de *a pesar* suyo.

Un camino para dar respuestas

I

Algo más de una década después me encuentro en un vaivén entre Montevideo y Buenos Aires realizando un doctorado y comenzando a definir las coordenadas de una investigación sobre movimiento y alteridad corporal en el Río de la Plata. La experiencia de la adolescencia en mi ciudad natal vuelve y me ayuda a delinear una pregunta: ¿Qué sucede en la pista de baile al encontrarse sujetos con distintas posibilidades corporales?

La tesis que transcurre en estas páginas explora la experiencia de la discapacidad y la normalidad entre participantes de dos espacios de danza que emplean “métodos inclusivos”, uno localizado en la ciudad de Buenos Aires y otro en la de Montevideo¹. Trata de las sensaciones y emociones que despierta el movimiento y el encuentro entre sujetos que la biomedicina y la sociedad agrupan bajo la categoría “discapacitados”, con sujetos que gozan del estatus de la normalidad. Se interesa por la coimplicancia de la norma y la diferencia. Se pregunta por los ecos que produce la vivencia de la llamada –de forma genérica– “danza inclusiva” en la vida cotidiana de los sujetos con discapacidad, en su percepción del estigma y el vínculo con sus corporalidades y las de otras personas. Y busca conocer los hilos que conectan el baile con las dinámicas de diferencia y normalidad corporal tanto dentro como fuera de la pista.

¹ He buscado escribir en un lenguaje inclusivo ponderando las necesidades de mis interlocutores y pensando en un público que esté vinculado o se interese por la temática aquí estudiada. A tales efectos, no uso la “x” o la “e” en la redacción, pues su pronunciación mediante audio descripción o lectores de pantalla no es amigable y tampoco coadyuva a un tipo de lenguaje simplificado que algunas personas requieren. Intento no enfatizar el “masculino genérico”, aunque en algunas ocasiones lo uso, así como recorro a otras expresiones cuando es necesario. Investigar con personas con discapacidad y poner foco en las corporalidades acerca a los debates sobre “lenguaje inclusivo” dimensiones poco advertidas. Éstas, claro está, no serán saldadas en esta tesis, pero es un asunto a continuar explorando.

Tres supuestos ofician como punto de partida. Uno, que en la experiencia de la danza se entrelazan emociones, sonoridades, sensaciones, contactos y movimientos con biografías personales, trayectos colectivos y lógicas de los campos culturales locales. Dos, que dicha experiencia incide sobre y a la vez es influida por las nociones de diferencia y normalidad y la valoración de la corporalidad propia y de otros. Y tres, que la apuesta por prácticas artísticas como terreno de dislocación de sentidos adopta variadas formas en la construcción discursiva colectiva como en la experiencia personal de los sujetos.

Las circunstancias e intereses que abrieron paso a este trayecto de investigación son varias. Por un lado, como hermana de una mujer con discapacidad me importa que se ponga en el tapete las cuestiones que atañen y afectan al colectivo que ella integra. Aunque llevó años tomar la decisión de dedicarme a estudiar tópicos que involucran la discapacidad, fue la experiencia cercana con Noelia, mi hermana, la que me impulsó a hacerlo y alguien me dijo que le diera estatus epistémico al presentimiento de ir por este camino². Así fue que comencé a nombrarme y a habitar el lugar de “hermana-antropóloga”. A propósito de este vínculo, considero de orden explicitar que hubo un tercer lugar –además de Montevideo y Buenos Aires–, que habité mientras realicé esta investigación. Me refiero a Paysandú, “mi casa”, a donde viajé con asiduidad estos años. Los viajes a Paysandú fueron necesarios para aportar en la redistribución de las tareas de sostén de la vida que en gran medida asume mi madre cuidando a mi hermana y a mi abuela (su madre), una mujer de cien años. En casa también viven mi padre y mi hermano, quienes toman a su modo algunas tareas. Sin embargo, encuentro de justicia hacer explícita la labor de mi madre y la que yo misma asumí en los últimos años en tanto “la hija mujer”, en el cuidado de abuela y de mi hermana. Cuidados que no son unidireccionales y no pueden verse meramente como una responsabilidad, sino que expresan una dimensión productiva y de gran intensidad en el plano de los afectos y de las experiencias vitales. Esta tesis, como irán descubriendo, está atravesada por –y se nutre de– estas circunstancias.

A su vez, creo que el tránsito hacia un horizonte ético y colectivo que supere los modelos corpo-normativos vigentes –que ensalzan los cuerpos capaces y que cumplen con los estereotipos de belleza–, reclama sumar fuerzas desde distintos ámbitos y saberes, porque si algo sabemos es que las reglas del juego no son justas, pero sí son resistentes al cambio.

² Debo a la Dra. Lucrecia Greco este gesto.

Me planteé trabajar en la intersección de la discapacidad y la danza pues comparto el argumento de que a las prácticas artísticas podemos solicitarles que procuren caminos para nuevas subjetividades que expandan los imaginarios de la discapacidad (Ginsburg & Rapp, 2020: S11; Mouffe, 2014: 94-95). Y viceversa: de la discapacidad –o de las disidencias corporales en su conjunto– podemos ver surgir prácticas que interfieran los cánones y politicen con sentidos novedosos las prácticas y territorios artísticos. De ser así, es esperable que en dicha encrucijada hallemos elementos para profundizar la reflexión sobre la diferencia y la normalidad. Asimismo, la idea de lo “inclusivo” asociado a la danza nos conduce a un debate vigente en la comunidad de personas con discapacidad relacionado a las implicancias del lenguaje en los vínculos sociales que será importante recorrer. Para avanzar en tal proyecto, es preciso conocer, registrar y analizar las micropolíticas que se establecen en los contextos de experiencia y creación artística y que, ensambladas a los marcos estructurales, colaboran en definir las maneras como los sujetos se perciben y ocupan los espacios.

Como disciplina que estudia las formas de ser y estar de los seres humanos entre sí, con otros seres y con el mundo, y que se nutre de los aprendizajes que nos deja el encuentro con nuestros interlocutores, éste es un desafío que la Antropología puede asumir. Dicho trabajo es político y ha sido mi intención emprender la tarea siguiendo el rastro de autores que consideran que la investigación etnográfica colabora en el reconocimiento de existencias despreciadas (Scheper-Hughes, 1995) y que constituye una crítica desde las subjetividades e imaginaciones de los sujetos subalternos, a las formas de opresión (Biehl & McKay, 2012).

Pero también resulta imprescindible para la Antropología abrirse al diálogo con otros saberes, en este caso, con el corpus de los Estudios Críticos en Discapacidad en el mundo, especialmente en América Latina. Como veremos, si bien la Antropología ha hecho sus contribuciones al estudio de la diferencia corporal en general y de la discapacidad en particular, es de orden mencionar que es la perspectiva incómoda y deconstructiva de aquel primer campo de estudios y del activismo del colectivo, los que han encabezado el debate acerca de los esencialismos que pesan sobre sus cuerpos y el lugar medular que en esta matriz tiene la idea de lo “normal”. La referencia a los Estudios Críticos en Discapacidad abarca los *Disability Studies* en el mundo angloparlante como los aportes realizados en el mundo hispanohablante. No obstante, cabe una precisión. Los *Disability Studies* en tanto campo de estudios transdisciplinar emerge en los años ochenta en Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá y toma como base el conocimiento de las ciencias sociales y excluye los corpus de

la medicina, la rehabilitación y la educación (Cushing, 2006). Al definir el alcance de su perspectiva distanciándose de la hegemonía biomédica que ha afirmado la discapacidad como asunto de la biología y como otredad, los *Disability Studies* se preguntan por la construcción de la diferencia tanto por lo que se presume “normal” (Davis, 1999). Los Estudios Críticos en Discapacidad Latinoamericanos, por su parte, comparten este espíritu y enfoque, pero en la mayor parte de los países del subcontinente son todavía emergentes y se inician –si bien con antecedentes fragmentarios– a partir de los dos mil (Block, Mello y Nuernberg, 2016; Arvili et al., 2016). Su énfasis está en reponer y analizar las configuraciones y genealogías de la discapacidad en el subcontinente y en introducir una perspectiva decolonial en las teorías en la materia (Almeida y Angelino, 2012; Yarza de los Ríos, Sosa y Pérez Ramírez, 2019; Schewe y Yarza de los Ríos, 2022). Vuelvo sobre los Estudios Críticos en Discapacidad en el Capítulo 2.

II

La labor de campo que inicié en abril de 2019 y culminé en diciembre de 2021 tuvo dos epicentros: el taller “Todos podemos bailar” basado en el método Danza Integradora en Buenos Aires y “El Grupo de los Miércoles” que emplea el método DanceAbility, en Montevideo. Allí estreché un vínculo con docentes y participantes convencionales y con discapacidad con variado grado de formación y profesionalización en disciplinas del movimiento, así como familiares y asistentes personales. Entre quienes son nombrados como “con discapacidad” en estos grupos había heterogeneidad de condiciones corporales, es decir no había personas con un único tipo de discapacidad y en cuanto a las edades se trataba principalmente de jóvenes mayores de veinte años y adultos. Lo que compartían, también con las personas convencionales, era el interés por la danza y por explorar sensaciones y expresiones con su cuerpo.

Asimismo, tenían en común una posición de clase media, en buena parte de los casos más próxima a los sectores populares que a la élite. Había quienes contaban con formación secundaria completa, en algunos casos terciaria, con acceso a trabajo formal (desde oficios, comerciantes, hasta empleados y profesiones con mayor grado de especialización), con posibilidades de consumos culturales en la ciudad y a veces propietarios de sus viviendas y vehículos. Puede decirse, entonces, que el universo de esta investigación que se definió desde el campo a partir de la participación en los dos espacios mencionados, se desenvuelve dentro de las fronteras de las clases medias ciudadinas. Es importante tener presente este punto pues la experiencia de los sujetos, sus identificaciones con la danza y las experiencias de sus

corporalidades se conforman de acuerdo a la posición de clase. Y ésta, en la medida en que está ligada a las condiciones materiales y simbólicas de existencia, influye en el hacer parte o no de espacios de este tipo.

Volviendo a las locaciones, es preciso añadir que el terreno de estudio involucró un entrecruzamiento más amplio en lo temporal y geográfico que no puede acotarse al lugar físico y al tiempo presente de las metrópolis. Hay un conjunto de “entres” que concedieron espesura a este trabajo. Durante la investigación conocí relatos de viajes, aprecié que existe una significativa circulación de saberes y una preocupación por parte de algunos interlocutores por reponer las corporalidades, los métodos de danza y las maneras de mover el cuerpo en el ámbito local y regional, sin por ello desestimar puentes con otras geografías consideradas geopolíticamente “centrales” en occidente. Supe que varias de las docentes de los métodos de danza inclusivos con quienes intercambié en Buenos Aires y Montevideo, se formaron con bailarinas pioneras que a su vez se capacitaron en Estados Unidos y en países de Europa y que trajeron y adaptaron a estas coordenadas del “sur” lo aprendido. A su tiempo, ellas se encargaron de dar a conocer la labor propia mediante seminarios y talleres en distintas ciudades de ambos países, donde funcionan otros grupos de danza o en espacios institucionales que trabajan sobre discapacidad.

La dimensión territorial y su nexa con la configuración de subjetividades locales sobre las corporalidades y la diferencia adquirió relevancia, también, debido a que mientras el método Danza Integradora tiene su origen en Argentina, DanceAbility procede de Estados Unidos. Como veremos, los contextos donde se crearon, sus enunciaciones conceptuales y prácticas y sus trayectos históricos, conllevan nociones de sujeto que son incorporadas y reelaboradas en la práctica por los danzantes. Aunque podemos considerar que la codificación moderna del cuerpo humano atraviesa los distintos escenarios sociales procurando instalar un supuesto universal, también es cierto que la pertenencia a un espacio territorial-nacional influye en las maneras de percibirlo, vivirlo y significarlo. En términos de Zandra Pedraza (2006: 99), dicha pertenencia “imprime una serie de características al habitus corporal, de acuerdo con la posición que ocupe dentro de la nación y el que la nación ocupe respecto de otras en el orden mundial”.

De ahí la importancia de hacer una lectura sobre cómo se producen y adecúan estos métodos de danza en la experiencia de los sujetos atendiendo al “orden del cuerpo” (Pedraza, 2010: 44) de los espacios nacionales. Propongo, con tal cometido, pensar las corporalidades que se generan a partir del vínculo con estos métodos como parte de las “formaciones de

alteridad” en el sentido de Claudia Briones (2005), es decir, como procesos que cobran densidad a través de un

“juego históricamente sedimentado de marcas (...) cuyas regularidades y particularidades resultan de –y evidencian– complejas articulaciones entre sistemas económicos, estructuras sociales, instituciones jurídico-políticas y aparatos ideológicos prevalecientes en los respectivos países” (p. 17).

Formaciones, en este caso, que se desenvuelven en los pliegues de lo rioplatense, en conexión con un emergente discurso global de la discapacidad más fragmentario que consolidado, a cuya interna se tensan y articulan la hegemonía biomédica, el enfoque de Derechos Humanos y las voces del movimiento internacional de vida independiente.

De la conjunción de estos elementos surge el énfasis de esta investigación en la cartografía cultural del Río de la Plata. Ahora bien, lo rioplatense no puede darse por supuesto. Recordemos que se trata de un estuario que ofrece salida hacia el Océano Atlántico a la Cuenca Hidrográfica del Plata y que es compartido por dos naciones, Uruguay y Argentina. En sus márgenes se sitúan varios de los puertos y ciudades más importantes de ambos países y a través suyo acontece una intensa actividad económica, de tránsito de personas y bienes de consumo. Así, en su vida económica, política, social y cultural, Montevideo y Buenos Aires entablaron un vínculo de reciprocidad e integración, pero también de asimetría. Sustentado en esta razón geográfica e histórica, subrayo lo rioplatense como una “configuración cultural” (Grimson, 2011)³ que abarca y excede a ambas capitales. Su relación histórica delineó un espacio territorial y simbólico que algunos autores refieren como la “cuestión rioplatense” (Espeche, 2011).

III

El trabajo de campo puso de manifiesto las articulaciones entre el enfoque de los métodos de danza inclusivos con saberes de otros campos. En las clases y talleres observé que con distintos énfasis –en el caso de Danza Integradora apelando a lo espiritual-emocional y en el de DanceAbility, a la sensación y al estado físico– se procura el bienestar de los sujetos. A tales efectos, se integran técnicas y saberes terapéuticos alternativos que focalizan las dimensiones de interioridad y exterioridad corporal, las sensaciones, emociones, la percepción y representación del yo y del otro. Pero también, en los relatos, trayectorias y

³ En el sentido de “configuración cultural” que ofrece Alejandro Grimson (2011). Ésta enfatiza la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social (p. 172). Las configuraciones reúnen cuatro características: son campos de posibilidad de representaciones, prácticas e instituciones, contienen una lógica de interrelación entre las partes que la conforman, implican una trama simbólica común y aspectos culturales compartidos (pp. 172-177).

prácticas de mis interlocutores era común la referencia a dominios de la biomedicina y su vínculo con técnicas de rehabilitación, las cuales se ensamblaban con aquellos otros conocimientos, por momentos con conflicto y en otras como continuidad.

En cualquier caso, estas relaciones me advirtieron de una posible síntesis entre el campo de la danza inclusiva rioplatense, algunos aspectos del modelo biomédico⁴ y el llamado movimiento nueva era⁵. Ahondaré brevemente en este punto. Sabemos que el lazo entre la discapacidad y la biomedicina es insistente y problemático. El modelo médico hegemónico ha sido ferozmente eficaz para amarrar y subordinar a su autoridad a las personas con discapacidad y al imaginario social respecto estos sujetos. Allí donde hay alguien o algo que tenga que ver con la discapacidad, aparecen asociaciones con la biomedicina y por extensión, con la idea de lo patológico. Esto posibilita considerar, tal como pude corroborar durante la investigación, que los métodos de danza inclusivos no son la excepción. Es decir, aunque estos métodos traen una propuesta alternativa, que deliberadamente se distancian de los criterios y categorías biomédicas, este modelo logra escabullirse y tomar presencia, aunque sea con sutilezas, tal como mostraré con mayor detalle más adelante. En lo que respecta al movimiento nueva era, está documentado que se introdujo en la cultura social de sectores medios y altos en el contexto rioplatense desde los años ochenta en adelante (Carozzi, 2000); y que entre las disciplinas que incorporaron sus postulados un conjunto se corresponden al movimiento corporal (Carozzi, 1996), en varias de las cuales han abrevado los métodos de danza inclusivos.

Otras investigaciones antropológicas y sociológicas del ámbito regional han advertido de esta clase de procesos, por ejemplo, en la danza independiente y en el deporte

⁴ En el sentido de Octavio Bonet (2004: 28) que lo define como el conjunto de representaciones y prácticas propias de la cultura occidental moderna, que priorizan el orden biológico en el tratamiento de los procesos de salud-enfermedad.

⁵ De acuerdo a María Julia Carozzi (2000) el “movimiento nueva era”, o *new age* por su denominación en inglés, sienta sus bases en el “complejo alternativo”, que a su vez abreva en el movimiento del potencial humano que se desarrolló en los Estados Unidos entre los años sesenta y setenta, difundiéndose con posterioridad a otras partes del mundo. La autora refiere al complejo alternativo como “una red de individuos que participan de manera intercambiable como consultores y consultantes; coordinadores y participantes de talleres o *workshops*; conferencistas y miembros de auditorios; maestros y discípulos; terapeutas y pacientes de una amplia variedad de disciplinas y técnicas nutricionales, terapéuticas, psicoterapéuticas, del movimiento corporal, esotéricas, espirituales y místicas occidentales” (p. 211-212). Ambos movimientos conforman la base organizacional sobre la cual se difundieron las ideas de la nueva era. Asimismo, “a comienzos de los años 80 una amplia gama de sistemas de creencias, causas sociales y prácticas de sanación se habían reunido bajo la denominación general de New Age (...) diversidad que se hace más notablemente evidente en el campo de las terapias alternativas (Carozzi, 1996: 25).

adaptado (Osswald, 2015; Ferrante, 2014a)⁶. Pero estos no han sido lo suficientemente explorados en relación a los métodos de danza inclusivos, por lo que permanece un relativo desconocimiento acerca de su anclaje territorial tanto como el modo en que se resuelve en la experiencia de los danzantes.

IV

En lo que refiere a las categorías, a lo largo de estas páginas hablaré de *personas con discapacidad* y *personas convencionales* para nombrar a mis interlocutores y recurriré a otras identificaciones como *rengos* y *discas* cuando sean ellos quienes las introduzcan. *Personas con discapacidad*, *personas convencionales*, *rengos* y *discas* son expresiones nativas con distinto grado de circulación, institucionalización y consenso.

Personas con discapacidad es de uso en ámbitos sociales, académicos, de políticas públicas e institucionales y fue instalada durante los años noventa por el sistema de Naciones Unidas. Con ella se buscó sustituir a otras de impronta estigmatizante como “impedidos”, “minusválidos” y jerarquizar la “persona”. Naciones Unidas introdujo este desplazamiento consistente en afirmar el estatus de persona también con otros colectivos como los LGBT+, afro, migrantes, entre otros. A pesar de su énfasis en la perspectiva de derechos y su amplia aceptación, esta expresión ha sido objeto de críticas por parte de algunos integrantes del colectivo quienes entienden que el estatus de persona va de suyo, por lo que eligen nombrarse *discapacitados* a secas. Asimismo, hay quienes buscan enfatizar el rol de lo social en la construcción de la discapacidad. En esta línea –y como registré en el campo–, en los últimos años ingresó a las gramáticas de la discapacidad la expresión *persona en situación de discapacidad*. Ésta también comienza a ser de uso en ámbitos de política pública, organismos internacionales y en la academia, pero si bien subraya a la discapacidad como elaboración social, a mi criterio invisibiliza la corporalidad de los sujetos. Por lo expuesto, decidí emplear *personas con discapacidad* para referir a mis interlocutores, porque considero que es una forma respetuosa de nombrarles desde mi lugar.

⁶ En su etnografía del circuito de danza independiente en Buenos Aires, Denisse Osswald (2015) identificó la articulación entre modalidades de la danza no institucionalizada o independiente con conocimientos del campo de la salud y con disciplinas nueva era que conforman concepciones “alternativas” del cuerpo. La autora menciona que la relación entre salud y danza se acentuó en el transcurso de los años noventa a causa del “acenso de nuevos paradigmas médicos en torno al ‘cuidado de sí’, la promoción de la ejercitación física para combatir el sedentarismo y el auge de terapias alternativas que prometen mejorar la calidad de vida” (2015: 220). A su vez, Carolina Ferrante (2014: 15) mostró que el deporte adaptado surgió del campo médico europeo, en particular de la rehabilitación moderna, se consolidó como un tipo de tratamiento para personas con discapacidad motriz y se asoció a efectos positivos en la autoestima (p. 41).

Rengos y *discas* son categorías con fuerte sentido político, reivindicadas por algunas personas con discapacidad (bre todo física o motriz) para nombrarse y aludir al colectivo. Estas suponen un gesto de insubordinación y resistencia a la institucionalización que imponen las categorías que no fueron acuñadas o subvertidas políticamente por ellos. *Rengos* está asociada en su origen al ámbito del deporte adaptado para personas con discapacidad en la Argentina de fines de los años cuarenta (Ferrante, 2014a: 26) y tiene una doble significación: es “un modo de metaforizar una forma de andar propiciada por las consecuencias de la poliomielitis [y] de cuestionar la mirada descalificadora que recibían de ‘los normales’” (p. 27). También fue popularizada por el Frente de Lisiados Peronistas que militó en este país por derechos laborales de las personas con discapacidad durante los años setenta y se opuso activamente a la dictadura militar, siendo varios de sus integrantes desaparecidos (Alonso y Cuenya, 2015)⁷. *Rengos* circula además en Uruguay, en especial entre quienes tienen algún tipo de participación en organizaciones o militan de forma independiente por sus derechos. De igual manera, *disca* es una categoría de autoadscripción personal y colectiva, más reciente en el tiempo, que suele ponerse en juego para interpelar la normalidad.

Convencional o *personas convencionales* son expresiones empleadas por algunos de mis interlocutores con discapacidad para referirse a las personas sin discapacidad denotando que tienen un cuerpo estándar o común. Si bien no es conocida o utilizada por todos, lo novedoso es que abre la díada clasificatoria normal-anormal a otras significaciones. En tal sentido, tiene un particular potencial heurístico pues al mismo tiempo que posibilita aludir a las corporalidades desplazándonos del lugar de autoridad biomédica que supone la categoría “normal”, da cuenta de la existencia de convenciones que inciden en el modo de referir y significar la apariencia y el estado corporal de los sujetos.

V

Quiero ahora detenerme en el enfoque que coloco respecto a las nociones de “discapacidad” y “normalidad”. En la cultura occidental moderna la idea de lo normal ocupa un lugar en el pensamiento científico desde Comte –en el siglo XVIII– en adelante, en estrecha relación con el estudio y definición de lo patológico (Canguilhem, 1971). La discapacidad, tal como se la considera hoy día, es posterior. Fue en primer término abonada

⁷ El Frente de Lisiados Peronistas fue una agrupación disruptiva en la época pues situó al colectivo como un sujeto político. No se conoce para el caso uruguayo una agrupación vinculada a la discapacidad que haya militado en los años setenta. La primera organización de la cual hay registro es ACRIDU a inicios de los años ochenta (véase Mancebo, 2015). Vuelvo sobre este punto en el capítulo 2.

por las corporalidades que comenzaron a aparecer con el incremento de accidentes de trabajo en los países industrializados a fines del siglo XIX y termina de ser creada por el campo biomédico en el siglo XX en medio de las guerras mundiales, debido a la situación de cientos de miles de personas mutiladas que requerían atención (Stiker, 1999). Con el cometido de normalizar, se consolidó la rehabilitación como rama de la biomedicina especializada en la discapacidad, junto a un arsenal de biotecnologías –y, por tanto, produciendo un mercado específico– a su servicio. El fenómeno emergente se acopló al sistema de producción: en el contexto capitalista postfordista se reafirmó una noción de discapacidad como opuesto complementario al de normalidad, noción esta última caracterizada por asociar la capacidad de acción, la flexibilidad y la autonomía al arquetipo de cuerpo estándar (Ferrante, 2014a: 16, 21). A este modelo de normalidad se añade la valoración social de otros atributos, en particular ser caucásico, heterosexual, occidental, varón, cisgénero y de sectores acomodados.

Como respuesta, desde los años setenta y con mayor visibilidad a partir de los ochenta la categoría discapacidad fue adoptada y subvertida como formación cultural y política por parte de los sujetos asignados como tal (Davis, 2013: 263). Se puso así de manifiesto que la díada discapacidad-normalidad es una fábrica de otredad, aunque creamos que la primera de ellas hace este trabajo de manera independiente. Juntas conforman una matriz de inteligibilidad, marcación y clasificación de los sujetos a partir de atributos de sus cuerpos y se articulan con otros marcadores como el género, la etnia, la nacionalidad, entre otros. Este gesto se basa, de manera articulada, en la biologización e individuación de la diferencia, la patologización y la estigmatización de los sujetos.

Es habitual en las investigaciones sobre discapacidad que se dedique espacio a explicar qué se entiende como tal. Pero incluso cuando se defiende una postura contraria al esencialismo que impregna al modelo médico, el carácter histórico y provisional de las categorías suele quedar oscurecido por una retórica de las identidades como entidades trascendentes. Por eso, habiendo mencionado algunos párrafos más arriba la manera como referiré a mis interlocutores, quiero insistir en que “discapacidad” y “normalidad” no son posiciones fijas sino inestables, al igual que las categorías de “naturaleza” y “cultura” (Wagner, [1975] 2016) que, como enseguida argumentaré, también hacen parte en este dilema. En otras palabras, existen clasificaciones, pero no lugares absolutos.

Si bien la diferencia –en este caso la asignada a la discapacidad– es una relación (Bateson [1979] 2002), toda vez que se involucra al cuerpo surge la dificultad de captar el

alcance de esta afirmación debido a que se lo confunde con una entidad puramente biológica y, por tanto, natural. En nuestras sensibilidades y percepciones, “discapacidad” y “cuerpo” son indisolubles y cuando miramos, en lugar de notar el trabajo simbólico que les produce –y conecta–, vemos la diferencia como algo dado. A contrapelo de esta postura, es importante recordar que “discapacidad” y “normalidad” no son manifestaciones prediscursivas, “naturales”, ni emanan –cual verdad autoevidente– del cuerpo, aunque ello no excluye el hecho de que sean sentidas y vividas corporalmente por los sujetos.

Del mismo modo que la discapacidad tiene efectos de realidad, la idea de lo “normal” hace lo propio. Uno de ellos es su equiparación a una manifestación natural (aunque, claro está, con un estatus superior a aquella, que también se presume obra de la naturaleza, pero fallida). “Es sanito”, suelen exclamar en las salas de parto cuando un ser humano nace “normal”, según los parámetros biomédicos, y se vive como uno de los mayores gestos que la “naturaleza” puede ofrecer⁸. Ante nuestros ojos, la naturaleza –es decir, lo que creemos que ella es– muestra su fuerza y acota los marcos de interpretación. Pero tomar la postura contraria, es decir, explicar la realidad solo por la vía de la cultura y reducir la discapacidad a una identidad o a una construcción social que nada tiene que ver con el cuerpo de los sujetos, también nos conduce a una encerrona, en especial cuando queremos entender sus experiencias. Necesitamos otras herramientas.

Dos aportes que encontré esclarecedores en esta búsqueda son los de Leenard Davis (2013) sobre discapacidad y de Raewyn Connell (2005) sobre cuerpo generizado. Para Davis, sin dejar de reconocer las formas de opresión que cercan la vida de múltiples sujetos y la importancia de construir lugares comunes para hacerles frente, la política de las identidades coloca un problema que ni la teoría construccionista ni la teoría de la performatividad –que se erigieron como alternativa al determinismo biológico– lograron resolver satisfactoriamente. Parafraseándolo, dicho problema se resume en que si todas las identidades son socialmente construidas o performativas, entonces existiría un dominio de lo social que las trasciende y organiza (p. 265).

Para resolver el determinismo cultural el autor argumenta a favor de una nueva ética del cuerpo, que reconozca los avances de la ciencia en el dominio de la biología, al tiempo

⁸ Una expresión semejante emplean Ferrante y Venturiello (2014: 46) al referir, justamente, a la biologización de la diferencia y su asociación a lo indeseable: “es habitual oír personas sin discapacidad que dicen ‘preferir morir’ a vivir con una discapacidad, o, cuando se anuncia la llegada de un bebé en una familia, la mayoría de los allegados señalan el deseo de que el mismo ‘sea sanito’”.

que recuerde que no podemos volver a una noción de identidad simplista (p. 271). A esta nueva ética del cuerpo él la inscribe en una teoría de la “dismodernidad” que toma distancia de la noción de sujeto posmoderno caracterizado por ser unitario, autónomo, autorrealizado y capaz. En su lugar, la dismodernidad postula un sujeto parcial e incompleto que tiene a la dependencia e interdependencia como sostén de su existencia (pp. 273-275). En sus palabras:

“la era de la dismodernidad introduce el concepto de que la diferencia es lo que todos tenemos en común. Que la identidad no es fija sino maleable. Que la tecnología no está separada sino que forma parte del cuerpo. Que la dependencia, y no la independencia individual, es la norma” (p. 273)⁹.

Este enfoque interfiere la asimetría y los lugares fijos de la discapacidad y la normalidad y posibilita que les exploremos en sus genealogías situadas, en sus zonas grises y de conflicto y tomándolas como posiciones fragmentarias y coimplicadas en vez de entidades con límites precisos y excluyentes.

Por su parte, Connell también buscó una tercera vía que evite los problemas del determinismo y reduccionismo que comparten las teorías sociobiológicas y constructivistas. De acuerdo a esta autora, en nuestra cultura el sentido físico ocupa un lugar fundamental en la elaboración de la experiencia y del modo como transcurren nuestras vidas en tanto sujetos generizados (Connell, [1995] 2005: 52-53).

Ahora bien ¿qué lugar damos al cuerpo en esta perspectiva? Tal como quiero plantearlo aquí, si bien el cuerpo es territorio de la naturaleza tanto como de la cultura, no debemos imaginarlo como un locus donde se suturan ambos dominios y menos aún como una manifestación que no admite más que una forma. Justamente, las contribuciones de Leenard y Connell nos animan a procurar alternativas a los dualismos, en particular el de naturaleza/cultura¹⁰, pero también otros con efectos estigmatizantes, como normal/anormal y sano/patológico. En esta dirección cabe considerar que en la experiencia no es posible trazar un límite entre lo supuestamente “natural” y “cultural”. Por ejemplo, cuando la piel de un sujeto es rozada despertando en él sensaciones y emociones, resulta imposible

⁹ En todas las citas de textos en otros idiomas que no sean el castellano, la traducción es mía salvo que indique lo contrario.

¹⁰ El llamado “giro ontológico” en la Antropología –desde las contribuciones de Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro con sociedades amerindias, a las de Bruno Latour sobre ciencia, tecnología y sociedad–, generó un cambio de rumbo significativo en el estado de la reflexión teórica respecto la díada naturaleza/cultura. Considero que sus aportes son valiosos para pensar los problemas de la discapacidad, en tanto tópico al que se le atribuye estatus de fenómeno natural y que ha sido acaparado por la biomedicina. Pero es importante tomar en cuenta las críticas que se le han hecho a sus propuestas teóricas, en particular las que señalan la desatención de las contradicciones y disputas a la interna de los grupos sociales, cuestiones que resultan centrales para comprender el tratamiento que los sujetos otorgan a la discapacidad desde disímiles posiciones.

distinguir lo biológico de lo simbólico en ese acto. A pesar de que las matrices de inteligibilidad que tenemos incorporadas nos lleven a reforzar los dualismos y tomarlos como lugares estancos, el cuerpo, no como objeto sino como devenir –es decir, la corporalidad–, expresa un tipo de síntesis que se escurre del determinismo. El mismo razonamiento aplica a la díada discapacidad-normalidad: no hay cuerpos puros discapacitados o normales. Lo que hay son expresiones situadas de la vida, formas de vincularse con las clasificaciones y experiencias que producen identificaciones. El llamado, por tanto, no es a abandonar las clasificaciones, empresa ciertamente inconducente. Se trata, en cambio, de reelaborar el entendimiento antropológico que tenemos de ellas, sopesando, como indicó Tim Ingold (2012: 35), que “la vida (...) es un movimiento de apertura, no de clausura” y nuestra disciplina debe contribuir a comprender la multiplicidad en que se despliega.

VI

A partir de lo dicho, en este trabajo desenvuelvo un análisis poniendo énfasis en tres herramientas que dan sustento a la idea de la etnografía como corpografía. La primera es la noción de corporalidad, entendida como “la condición corpórea de la vida” donde se manifiestan las emociones, la dimensión de persona, y los aspectos psíquicos, sociales o simbólicos (Pedraza, 2004: 66). Ponderar la corporalidad posibilita estudiar lo vivido –incluyendo la experiencia de los marcos estructurales– e introducir las temporalidades. En el transcurrir del sujeto, en su corporalidad, discapacidad y normalidad, naturaleza y cultura están en permanente actualización y es esa acción la que interesa reponer. De este modo, evitamos caer en algunos de los problemas que ha expuesto la Antropología al tratar el cuerpo, a saber, el “considerar la praxis corporal secundaria respecto la praxis verbal, [que el cuerpo sea] reducido al estatus de un signo [y] convertido en un objeto de operaciones puramente mentales [y] que sea considerado inerte, pasivo y estático” (Jackson, 2010: 62-65).

La segunda es la noción de “corpografía”. Varios ensayos y trabajos de investigación recurren a ella y aun sin precisar definiciones dejan entrever su pontencial. En estos, es empleada para indagar cómo las ciencias sociales conciben la anatomía y fisicalidad del cuerpo (Planella, 2006), la relación entre movilidad, territorio y escritura (Alemán, 2020) y entre cuerpo, ciudad y disidencia (de Souza Nascimento, 2019), las maneras de desplegarse el cuerpo en las artes (Ortega Salgado, Aguiluz Ibargüen y Hoyos González, 2018) y para aludir a una cartografía del cuerpo (Trosman, 2013). Esta noción dialoga con categorías

propuestas por antropólogas que han puesto foco en el cuerpo, como la de “itinerarios corporales” de Mari Luz Esteban (2013), la de “cuerpos significantes” de Silvia Citro (2009) y la de “persona corporizada” de Florencia Tola (2012). Sus respectivos trabajos comparten entre sí y con la presente investigación, la inquietud por registrar y dilucidar las variaciones del sentido encarnado o corporizado en relación a la agencia de los sujetos.

“Corpografía” entrelaza corporalidad, escritura y creación de “mapas” significantes y permite poner énfasis en las espacialidades y temporalidades de las existencias y los modos de expresarlas. Constituye una herramienta heurística pues enfoca la relación que se produce entre la corporalidad y la elaboración que los sujetos hacen de su historia personal y social a través de la narrativa oral, gestos, expresión de emociones y movimientos. Así, entonces, por corpografía refiero a la forma en que los sujetos se elaboran a sí mismos ante otros mediante su movimiento y expresión corporal, así como a través de la palabra, marcando procesos, acontecimientos o circunstancias que incidieron en sus corporalidades y rasgos de sus cuerpos que consideran relevantes en sus trayectorias. Esta elaboración involucra las prácticas, micropolíticas y sensibilidades que surgen en la danza. Considero a esta noción sustantiva para el estudio de las relaciones entre las experiencias de los sujetos, la elaboración de relatos sobre y desde sus cuerpos y los marcos de significación donde se desenvuelven sus vidas.

Y la tercera decisión –que se desprende de las anteriores–, es la de evitar una definición de “cuerpo”. Consideré que era necesaria debido a que en el campo el cuerpo estaba en permanente disputa, evocación e interpretación a partir de lo vivido y los modos de referirlo eran heterogéneos, incluso metafóricos. De ahí que adoptar una definición, más que esclarecer, empobrecería la comprensión de la multiplicidad emergente. Contra todo cercamiento “cuerpo” permanecerá como un significante abierto (pero no vacío) que nos invita, a partir de las sinuosidades del campo, a explorar, a preguntarnos y también –por qué no–, a encontrar algunas certezas.

La etnografía busca comprender sujetos, circunstancias y mostrar que existe un orden relacional y de poder allí donde no logramos apreciarlo y para ello quita del centro los supuestos y nociones establecidas echando mano de experiencias situadas. En esta línea, la corpografía es un llamado a explorar, documentar y reponer las variaciones de las corporalidades rehuyendo de los modelos y saberes autorizados que objetifican a los sujetos y disuelven el sustrato histórico-político de sus formas encarnadas de sentir y estar en el mundo. En orden de afianzar el carácter político de la etnografía y recordando que los

principales interlocutores de esta investigación son sujetos que portan un estigma, la corpografía aspira a ser una línea de fuga de los dispositivos de alteridad, mostrando cómo estos operan y, a la vez, cómo los sujetos se mueven para desentramarse de ellos.

Tejer un campo, resistir la mirada diagnóstica

Al dar los primeros pasos en esta investigación, observé que a colegas con quienes compartíamos mutuamente nuestras incursiones les inquietaba saber a qué discapacidad iba a acotar el campo. Su consulta era razonable y, a propósito, cabe recordar que en los estudios antropológicos se distinguen tres abordajes principales: los que tratan la construcción de la discapacidad a partir de condiciones físicas específicas, los que abarcan distintas discapacidades vinculándolas a un tópico dado y los que recogen la experiencia de antropólogos con discapacidad (Kasnitz y Shuttleworth, 2001: s/p). La antropología regional cuenta con ejemplos de los tres tipos, algunas se circunscriben a un colectivo según el tipo de discapacidad (Aydos, 2016, 2019; Carbonieri, 2015; Dagnino, 2019); otras han optado por tomar como punto de partida espacios o fenómenos sociohistóricos (Ferrante, 2014a; Palermo, 2018) y también hay contribuciones autoetnográficas (Guedes de Mello, 2019).

En este caso, tal vez a causa de las vivencias junto a mi hermana, con quien aprendí que el diagnóstico funciona como una barrera para su vínculo con el resto de la sociedad, no me hallaba en sintonía con una definición del primer tipo. Tampoco realizaría una autoetnografía, por lo que debía definir un abordaje que correspondería al segundo tipo mencionado. Como mencioné, el terreno de las artes me parecía fértil, no porque estuviera limpio de estereotipos y asimetrías, sino porque se supone que en él late una procura permanente de dislocación de sentidos, si bien, insisto, se trata de una noción previa o un deseo que merece examen. Así fue que a fines de 2018 realicé un conjunto de incursiones etnográficas exploratorias con el propósito de definir líneas de acción y observar qué ocurría con respecto a los imaginarios de la diferencia.

Radicada en Buenos Aires, contacté y me reuní con artistas con discapacidad de las artes plásticas y visuales, la música y la danza, para saber cómo era su trabajo creativo, los espacios donde participaban (o de los cuales les excluían) y cómo habían sido sus experiencias como profesionales dentro de su disciplina. Este primer acercamiento abrió

sendas líneas de indagación y posibilitó definir el campo en función de la práctica artística y no según tipo de discapacidad.

Aun así, notaba en colegas y otras personas e instituciones con quienes compartí avances de investigación cierta demanda por el empleo de categorías “autorizadas” por la biomedicina, por lo que encuentro oportuno detenerme en este punto. “Discapacidad”, si bien es una categoría médica, comprende una enorme heterogeneidad de condiciones corporales, por lo que, aparte de situar al sujeto en posición de alteridad, no ofrece mayor esclarecimiento. En verdad, tampoco las categorías médicas y diagnósticas dicen mucho a quienes no cuentan con conocimientos especializados sobre ellas, ni nos revelan cómo se perciben los sujetos a quienes les son aplicadas. Sin embargo, tienen efectos importantes en sus vidas al subrayar un atributo que socialmente se interpreta como desacreditable. En otras palabras, puede sostenerse que las categorías diagnósticas constituyen modelos de visibilidad, tanto por la forma como son creadas (mediante observaciones y dispositivos de representación visual, entre otros procedimientos)¹¹, como porque permiten “ver”, es decir, decodificar en sus propios términos un determinado atributo o conjunto de ellos presente en el cuerpo del sujeto (Castelli Rodríguez, 2021). Tal como mostró Erving Goffman (1997, 2006) en varias de sus obras, el relacionamiento de los sujetos con las categorías diagnósticas que les son asignadas, así como con los actores e instituciones que las movilizan, es difícil de transitar y conlleva intentos de controlar la información que se hace visible ante la sociedad.

No existe uno sino múltiples mundos de la discapacidad y en cada uno, como entre ellos, están en tensión distintos imaginarios que disputan sentidos acerca de qué es ser una persona con discapacidad. Como mencioné antes, las formas de referir a la discapacidad y de identificarse con ella son variadas. Y así como su conceptualización sigue un proceso histórico, lo mismo sucede con la definición de los diagnósticos. Incluso las enfermedades y distinta clase de estados corporales no son atemporales. Aunque la idea de lo “anormal” está presente en la cultura occidental desde hace siglos, lo que se nombra como tal –como mostró Foucault (2007)– se transforma. A modo de ejemplo, en el terreno de la medicina el Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales (conocido por su sigla en inglés,

¹¹ Dice Goffman: “el diagnóstico del médico debe basarse en una cuidadosa observación de síntomas, realizada durante un período prolongado, mientras que el del cirujano depende en gran parte de elementos visibles. La falta de visibilidad crea problemas a los clínicos. Un paciente verá que su enfermera se detiene junto a la cama vecina y charla durante unos momentos con el paciente que la ocupa. No sabe que está observando el ritmo de la respiración y el color y tono de la piel. Piensa que ella solo está de visita” (1997: 43).

DSM), en sus sucesivas ediciones va “superando” las formas de conceptualizar y abordar las situaciones que viven los sujetos. En lo que refiere al punto de vista de los colectivos tampoco existe unanimidad, hay quienes defienden un orgullo de la discapacidad (al igual que lo hacen disidencias sexuales, de género y el orgullo negro) y quienes rechazan ser considerados discapacitados y reivindican una cultura propia, es el caso de quienes defienden una Cultura Sorda. A su vez, no es infrecuente escuchar decir que “todos tenemos capacidades diferentes” y que “todos somos discapacitados”. Estas expresiones se aplican a cuestiones sumamente heterogéneas, como justificar comportamientos moralmente reprochables, para interpelar el orden simbólico dominante o como gesto de empatía para dirigirse a alguien “etiquetado” como tal. Sea como sea, el lenguaje importa y en su terreno se libran distintas batallas, por lo que es preciso andarse en él con cuidado.

En nuestra sociedad la autoridad biomédica para definir los estados corporales de las personas, además de ser evidente, está en constante legitimación por parte de instituciones y marcos normativos. En Argentina, como en Uruguay, es la certificación médica la que establece si una persona es o no “discapacitada” y ésta habilita a obtener –respectivamente– el Certificado Único de Discapacidad o a integrar el Registro Nacional de Personas con Discapacidad. La certificación determina su acceso (o no) a políticas públicas focalizadas, por ejemplo, pensiones por “invalidez”, asistencia personal, tecnologías de asistencia, tratamientos, medicinas e incluso a cupos laborales¹². Por la posición que detenta, el modelo biomédico tiene un proceder tentacular, alcanzando y definiendo relaciones, prácticas y sentidos en todos los ámbitos.

Los saberes autorizados para etiquetar los cuerpos de las personas no son un fenómeno irrelevante, por el contrario, tienen hondos efectos personales y colectivos, simbólicos y prácticos. En el conjunto social, quienes no tienen un cuerpo convencional son abordados por lo que Petra Kuppers llama –retomando a Rosemarie Garland-Thomson– la “mirada diagnóstica” (2000 en Sandahl y Auslander, 2008: 130), un tipo de mirada exterior al sujeto que le exige una explicación de por qué luce diferente¹³. Podríamos considerar que la mirada diagnóstica da cuenta de la impregnación del habitus biomédico en la sociedad.

¹² A propósito de la relación entre diagnóstico, subjetividad y mundo del trabajo, véase el estudio etnográfico de Valéria Aydos (2015) con una persona con autismo.

¹³ La tesis de Goffman (1997) también va en esta dirección, pero abarca además del estatus del sujeto otorgado por el conocimiento biomédico, el estatus concedido por la sociedad en su conjunto. Él sostiene que en toda circunstancia de interacción social los individuos procuran mutuamente información del otro a través de sus gestos, su vestimenta, su uso del lenguaje y su cuerpo.

Sin duda, los marcos de referencia simbólicos son necesarios para situarnos –Lévi-Strauss decía que “toda clasificación es superior al caos” ([1962] 1997: 33) y Goffman que “las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos y nuestra participación subjetiva en ellos” (2006: 11)–, pero no debemos ignorar que se imbrican con las relaciones de poder. Por eso, sin desestimar la utilidad de los conocimientos biomédicos en determinados ámbitos, importa tomar en cuenta que no están librados de contenidos ideológicos y morales sobre la diferencia.

Con seguridad, cuando escuchamos “autismo”, “síndrome de down”, “paraplejía”, “distrofia muscular”, “parálisis cerebral”, e independientemente del género, la clase social o la pertenencia étnica del sujeto en cuestión, suponemos una vida limitada, de vínculos acotados y de dependencia. Tenemos esa subjetividad adherida y nos resulta difícil deshacernos de ella, debido a que el ímpetu biomédico por alcanzar un orden, lejos de contrarrestar el estigma, lo refuerza. Estas clasificaciones dan fundamento a que nuestra mirada represente cuerpos socialmente indeseables e indeseados. Podemos imaginar esas categorías como mantos que cubren el cuerpo y precisamente por eso es importante que nos comprometamos con palpar la densidad de la experiencia de los sujetos con otras perspectivas y herramientas, recordando –como expresé a partir de Ingold (2012)– que la vida es un gesto de apertura. En este sentido comparto la postura política de Alison Kafer (2013: 13), para quien “tomar distancia del modelo médico/individual de la discapacidad significa que la identificación de la discapacidad no puede estar ligada al diagnóstico únicamente”.

Los propios colectivos nos han enseñado a través de sus trayectos políticos que ese lugar de lo indeseado puede transformarse en uno donde los sujetos se escurren de los mapas de sentido disponibles y los desafían, transformándose en un “otro inapropiado/ble” (Haraway, 1999)¹⁴. Pienso que las personas con discapacidad al mismo tiempo que son rigurosamente escudriñadas para ser fijadas en el orden biomédico y social, tienen el potencial para “desubicarse” de los esquemas clasificatorios que predefinen su exclusión.

¹⁴Apoyada en la noción de “otros inapropiados/bles” acuñada por la cineasta Trinh Minh-Ha, Donna Haraway (1999) habla de un otro que no encaja en la *taxon*, que se encuentra “desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas”, pero a la vez que no permanece “atrapado por la diferencia” (p. 126).

Un “otro inapropiado/ble” radical sería aquel que no puede ser diagnosticado y que solo puede ser reconocido en sus propios términos¹⁵.

Volviendo a la delimitación del campo, entendí que descentrar la hegemonía biomédica requería movimiento y confié en que la danza lo proveería. Desplacé así el foco de un diagnóstico en particular hacia la construcción de un campo que enfocó la diferencia desde la experiencia personal y grupal de la danza. Constaté, además, que la producción académica regional dedicada a las prácticas artísticas (y en concreto a las de danza) entre personas con discapacidad adolecía de contribuciones antropológicas. Y lo mismo ocurría con los estudios en discapacidad sobre artes, que en el mundo llevan al menos veinte años de desarrollo, pero en Latinoamérica son incipientes. Entre provienen sobre todo del campo de las letras (Ayram, 2020a, 2020b; Marín, 2019, 2020), los estudios culturales (Gamba Pinzón, 2016) y los estudios interdisciplinarios en discapacidad (Bermúdez Jaimes, 2020; Miranda Galarza, 2020). Dicha vacancia confirmó la relevancia de avanzar en esta dirección y me animó tender puentes, por una parte, con la antropología del cuerpo y del movimiento y, por otra con los estudios en discapacidad, abogando, en última instancia, por la consolidación en la región de la antropología de la discapacidad.

Los dos espacios de danza donde transcurrió el trabajo de campo acogen por igual a personas con distintas discapacidades y a personas convencionales. Son espacios que se plantean entablar vínculos a través de otros caminos que el dominante, no obstante, como veremos, el saber médico con su lógica tentacular hacía parte.

En ambos la organización de las actividades no respondía a una clasificación por tipo de discapacidad o de cualquier atributo corporal. En razón de ello, no se preguntaba a los participantes si tenían discapacidad o, en caso de ser evidente, de qué tipo. Tampoco se preguntaba lo contrario, es decir si no tenían. Las personas podían contar al resto aspectos de su vida corporal, pero no era un requerimiento. En su lugar, cada vez que llegaba alguien nuevo, y si era necesario, se adaptaban las técnicas, ejercicios y modalidades del movimiento para que sean accesibles, en la medida de las posibilidades, a todas y todos. Por supuesto, la accesibilidad universal es un horizonte al cual se aspiraba, pero existen limitaciones sobre

¹⁵ Es poco habitual que suceda, pero no imposible. De hecho, durante esta investigación conocí a una persona que no tenía un diagnóstico biomédico específico, pues no se había alcanzado a identificar plenamente lo que “tenía”. A su vez, debido a que algunos estudios diagnósticos son sumamente invasivos, dolorosos y costosos, puede ocurrir que haya quienes se nieguen o no puedan transitarlos. Situaciones como estas, por diferentes razones e implicando distintos riesgos, abren sin embargo un umbral significativo de lo indefinido que resulta valioso para reflexionar acerca de los tipos de vínculos que se tienden con el conocimiento y sus efectos en la vida de las personas.

todo materiales. Lo que existe es un discurso y una intención de que todas las personas habiten el espacio sin exclusiones, la cual en la práctica lidia con distintos obstáculos. En suma, al conocer estos espacios percibí que en ellos se tejía una perspectiva alternativa a la voracidad de la mirada diagnóstica y a las clasificaciones biomédicas y consideré que podría aportar documentarla etnográficamente.

Para ofrecer una primera caracterización de quienes fueron interlocutores de esta etnografía, acorde a la pauta que en los grupos se planteaba y haciendo el ejercicio de describir sin suponer diagnósticos (Castelli Rodríguez, 2019a y en prensa), puedo decir que había jóvenes y adultos, mujeres y varones cisgénero con distintas condiciones corporales. Como expresé más arriba, las edades eran variadas, eventualmente participaban adolescentes y adultos mayores, en su amplia mayoría eran personas adultas entre treinta y cincuenta o más años, asimismo, participaban más mujeres cisgénero, sobre todo en El Grupo de Los Miércoles, aunque en ocasiones en el taller Todos Podemos Bailar llegaba a haber una presencia equitativa. A ambos grupos concurrían personas que se convirtieron en usuarios de silla de rueda durante la adultez luego de haber tenido accidentes y otras que tenían un vínculo con la silla desde pequeños; personas cuya forma corporal era “distinta” a lo convencional desde su nacimiento y otras que habían atravesado amputaciones e intervenciones quirúrgicas a causa de enfermedades o eventos donde su salud se fragilizó; bípedos que se desplazaban rengueando, lento o con agilidad, personas que aguardaban los momentos para contar acerca de rasgos presentes en su cuerpo que no se apreciaban a simple vista y otras que elegían no decir nada, personas que hablaban fluido y otras que hablaban pausado, personas que concurrían con asistentes personales o familiares y otras que contaban con la autonomía suficiente para desplazarse por la ciudad por sus propios medios, personas ciegas y videntes con y sin anteojos, sordos y oyentes.

En línea con el abordaje definido, para la elaboración de los relatos corpográficos adopté dos orientaciones. Por un lado, privilegio las autoadscripciones de las personas y sus formas de percibirse –en el caso que las expresaran¹⁶, incluso sus maneras de vincularse con el universo médico, como estrategia para reponer en el texto su agencia y su vínculo con el propio cuerpo. Por otro, toda vez que aludo a una categoría diagnóstica o a una clasificación biomédica más general (por ejemplo “discapacidad motriz”, “discapacidad

¹⁶ Nuestros interlocutores con discapacidad no siempre pueden elaborar verbalmente cómo se identifican. Éste un aspecto relevante que los estudios interdisciplinarios en discapacidad y en particular los antropológicos no deberían pasar por alto. Volveré sobre él en el capítulo siguiente.

visual”) recuerdo que provienen de este campo de saber. El diagnóstico no desaparece ni intenta ser ocultado, pero su autoridad se descentra y pasa a ocupar un lugar secundario. De este modo, reivindicó que el enfoque etnográfico puede apostar a la construcción de objetos y universos de estudio que no tengan como punto de partida las categorías de otras disciplinas y saberes, más si se trata de construcciones hegemónicas que queremos discutir y que las mismas personas que se encuentran marcadas por ellas suelen interpelar.

La pista en Buenos Aires

Luego de las incursiones exploratorias de fines de 2018 en Buenos Aires, en abril de 2019 conocí el taller de Danza Integradora “Todos podemos bailar”, donde desarrollé una parte sustantiva del trabajo de campo de esta investigación. Mi participación presencial allí se extendió hasta diciembre de ese año y durante 2020 y 2021 seguí concurriendo a eventos virtuales, realizando entrevistas y mantuve contacto con las personas que conocí.

“Venite un sábado al taller” me había contestado Susana González Gonz –la creadora del método Danza Integradora y directora del taller–, cuando le escribí para mantener una reunión con la intención de presentarle mi investigación todavía en ciernes y solicitar su aval para realizar trabajo de campo en su espacio de danza. Me preparé para esa instancia suponiendo que antes de obtener su beneplácito debería explicar las razones y el interés de mi propuesta. También, procurando ser cuidadosa, había imaginado hacer primero algunas observaciones e ir introduciéndome en la pista de a poco. Pero Susana fue pragmática y llevó el vínculo a su terreno. A ella no le interesaba tanto cómo se desarrollaba la investigación como que conociera y experimentara la danza.

El primer día que fui al taller, el sábado 27 de abril de 2019, Susana llegó unos minutos tarde, entró apurada al salón y todos quienes estaban afuera la siguieron y se organizaron para comenzar la clase. Era habitual que hubiera gente nueva, por lo que mi presencia no llamó la atención. Entonces, mi plan de tener una conversación previa con ella se desbarató, por lo que me dejé llevar imitando el comportamiento del resto: había que quitarse los zapatos y dejarlos en un rincón, tomar una silla (en el caso de las personas que caminaban), ubicarla en el centro armando un círculo y tomar asiento, o ubicarse en el círculo con la silla de ruedas en el caso de sus usuarios. Recién allí se ofrecía una bienvenida formal.

El taller estaba estructurado en tres momentos: la rueda o círculo inicial, donde nos presentábamos en caso que hubiera nuevos participantes y contábamos “cómo llegamos” ese día. Luego transcurría la práctica de movimiento donde habitualmente se planteaban ejercicios que iban de lo individual a lo grupal. A menudo se trabajaba en torno a conceptos y habilidades como ser la seguridad, la mirada, el equilibrio, el contacto, la imaginación o los apoyos. Finalmente, en el tercer momento volvíamos al círculo, esta vez para contar “qué nos había pasado” y “cómo nos íbamos”. Era una suerte de condición del taller de Danza Integradora que nadie podía irse igual a como había venido, es decir que “algo” en su estado emocional, físico o espiritual debía percibirse distinto.

Fue en estos momentos de toma de la palabra donde comencé a contar quién era, cómo había llegado allí y por qué motivo. No lo hice todo de una vez sino de a partes, a medida que la situación habilitaba y mis compañeras y compañeros también de a poco me fueron haciendo algunas preguntas. La respuesta escueta de Susana al momento del primer contacto y su proceder pragmático me dio una de las primeras lecciones etnográficas: para conocer de qué se trataba el método no tenía que observar sino danzar. La danza sería mi carta de presentación hacia ella y hacia el grupo y viceversa. Así fue como comencé a concurrir al taller de los sábados.

El taller “Todos podemos bailar” es un espacio de extensión universitaria que funciona desde 2003¹⁷ en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), cuya sede se ubica en el barrio porteño de Almagro. Yo vivía a poco más de dos kilómetros de ese sitio e iba hasta allí caminando. Para participar se debía aportar, cada vez, un arancel que por entonces era de doscientos sesenta pesos argentinos, o abonar una cuota mensual y de esa forma obtener un pequeño descuento. Este dinero era destinado a los gastos de la institución. El taller se daba a conocer con dos características: era “abierto a la comunidad” e “inclusivo” (aunque durante las clases Susana solía decir que no se trataba de “incluir” sino de “integrar”), lo que quiere decir que podía asistir cualquier persona que lo deseara, pero en particular personas con discapacidad. El énfasis en lo “inclusivo” cumplía la función de hacer público que no es un espacio excluyente, como sí lo son –por la vía de los hechos y por desconocimiento más que por explicitación o convicción– numerosos espacios de danza y otros lugares de formación y práctica artística. A pesar de

¹⁷ La Danza Integradora surge con anterioridad, aunque éste es un espacio clave que ha servido para darlo a conocer y perfeccionarlo. Abordo la historia de este método en el capítulo 2.

este espíritu, el edificio del Departamento de Artes del Movimiento distaba mucho de ser plenamente accesible y era una de las luchas que sostenía el equipo docente del taller.

Allí nos reuníamos entre quince y treinta personas cada sábado. Algunas frecuentaban el taller desde hacía tiempo, incluso años, en particular las personas con discapacidad como Karla, Alejo, León, Tato, Emma, Javier, Yani¹⁸, entre otros. Justamente por la escasez de espacios artísticos no excluyentes, con el tiempo comprendí que sostener esta actividad podía ser más significativo para ellos que para quienes podían desplazarse por el espacio urbano con menos barreras y acceder a otros sitios, incluso cuando el sentido de pertenencia fuera compartido. Lanzarse a la aventura de otros lugares, conocer la técnica de tal o cual docente o formarse en una academia de renombre no es tan sencillo cuando el transporte, las infraestructuras y las instituciones no están adaptadas y las personas no están familiarizadas con el trato hacia corporalidades disidentes. Por eso, tener un lugar seguro y amigable, donde la premisa de base es que no existe discriminación, cobraba un valor distintivo que desde el lugar convencional nos cuesta apreciar.

También asistían bailarinas y bailarines convencionales. Algunos de ellos estudiaban en las carreras de danza de la UNA y otros estaban allí buscando una experiencia distinta al del circuito profesional y de las academias que privilegian los cuerpos capaces. Y por último había quienes –como yo– jamás habían tomado clases de danza, pero llegaron hasta allí incitados por la búsqueda de un cambio, por un proyecto personal o porque un conocido o familiar les había invitado. Muchas de las personas se acercaban por invitación de terceros contaban que les habían dicho “tenés que conocer este lugar, es maravilloso”, “es para vos”. La sumatoria de estos aspectos, más lo que despertaba la práctica de movimiento y el enfoque que lo guiaba, hacía que allí se respirara un clima de entusiasmo, satisfacción y de emociones a flor de piel.

Las edades de quienes asistían eran variables, desde adolescentes y jóvenes hasta más de setenta años, si bien la mayoría rondaba entre los treinta y cincuenta largos. Esta amplitud estaba fomentada por la organización abierta del taller y por la naturaleza de las prácticas, que no exigía destrezas ni coreografías y cada uno hacía “lo que podía con lo que tenía”. Las personas concurrentes eran fundamentalmente caucásicas y había más mujeres que varones

¹⁸ Para proteger la identidad de las personas que participaron de esta investigación, los nombres que utilizo son seudónimos. Solo los creadores de los métodos bajo estudio son presentados con sus nombres reales, puesto que son figuras públicas.

(ambos cisgénero)¹⁹, en consonancia con el campo de la danza en general. Solo en ocasiones se alcanzaba equidad, hecho que se celebraba y nunca pasaba desapercibido.



Imagen 1: “Ensamblados”. Participantes del taller Todos Podemos Bailar posan luego de armar una figura lineal. El ejercicio consistía en pasar de a uno al centro del salón, adoptar una postura y permanecer en quietud, el siguiente se ponía al lado en otra postura y estableciendo contacto y así sucesivamente. La fotografía está tomada de frente, la línea la conforman catorce corporalidades femeninas y masculinas de distintas edades. Algunas están de pie y de perfil, otras de frente e inclinadas, otras sentadas en sillas de ruedas, otras con piernas flexionadas o arrodilladas. Hay contacto visual entre varias de ellas, otras miran hacia la cámara. Fuente: fotografía tomada por el equipo docente del taller Todos Podemos Bailar, año 2019²⁰.

Cada tanto Susana invitaba a algunos de los que se mantenían a lo largo del tiempo a integrar el Grupo Alma, la compañía profesional de Danza Integradora que ella misma fundó en 1996. De este modo, el taller era una especie de antesala a la profesionalización artística y a la experiencia de “las tablas”, como en el ámbito artístico llaman a los escenarios.

El taller estaba asociado a la Cátedra de Danza Integradora, un curso teórico-práctico optativo para las carreras de danza de la UNA, también “abierto a la comunidad” y gratuito, que se dictaba dos veces por año y tenía como condición que sus estudiantes asistieran al

¹⁹Al menos en cuanto a la identidad de género compartida públicamente. Al comenzar a concurrir al taller supe que con anterioridad un varón trans de veinte y pocos años había hecho parte durante un tiempo.

²⁰ Como criterio para todos los epígrafes opté por describir las imágenes, de modo de proporcionar información para quienes emplean lectores de pantalla, como las personas ciegas o con baja visión.

taller al menos tres veces. Quienes cursaban las carreras de danza y se inscribían en la Cátedra en general eran jóvenes de veinte y pocos años, pero quienes provenían de “la comunidad” solían ser más grandes, y esto hacía que en el taller siempre hubiera gente de variadas edades. Asimismo, en el mes de agosto de cada año Susana y su equipo ofrecían un seminario intensivo de Danza Integradora —éste sí, arancelado— que se extendía durante cuatro días y constaba de treinta horas. Tuve oportunidad de tomar el Seminario en agosto de 2019 y cursar la Cátedra en el segundo semestre de dicho año.

El Seminario y la Cátedra fueron espacios de observación participante, pero a la vez de formación. De este modo, si en el taller me disponía a bailar con los compañeros, aquí era “alumna”. Mi disposición corporal cambiaba, tomaba notas, escribía trabajos prácticos en equipo y trataba de reflexionar intentando despojarme de las teorizaciones y los gestos que la disciplina académica ha incorporado en mí. Puede resultar paradójico, pero ocurre que para sostener el trabajo etnográfico teniendo la experiencia de las distintas actividades como una más, debía “abandonarme” (Wacquant, 2006: 27) en el “estar ahí” que demandaba cada circunstancia. Estas instancias me permitieron profundizar en el conocimiento de la Danza Integradora y observar qué personas, con qué trayectorias e inquietudes se interesan por formarse en este método.

Tanto el taller como el Seminario y la Cátedra convocaban a personas con discapacidades “físicas” y “motrices” antes que “cognitivas”, a pesar que fuesen espacios abiertos a todo público. Entre otros aspectos, este rasgo respondía a la experiencia de la impulsora del método con su hijo, quien tuvo un accidente en su temprana adolescencia que le produjo lo que la biomedicina llama “cuadriplejía” y que posteriormente se convirtió en un reconocido bailarín del ámbito “inclusivo”²¹. Como veremos más adelante, este hecho desencadenó el interés de González Gonz por un tipo de danza no excluyente de personas con discapacidad y varios de los participantes sentían que su experiencia tenía puntos en común con la de ella y su hijo.

Siguiendo la invitación de Susana, el trabajo de campo en el taller de Danza Integradora consistió primero que nada en bailar, en conocer el tipo de experiencia que allí se ofrecía. Eso era algo totalmente nuevo para mí, sea en circunstancias de trabajo como personales. Había practicado gimnasia artística durante mi infancia, kung-fu y yoga en años

²¹ Aunque el ámbito de la danza podría considerarse uno, no deja de ser cierto que existe una red social específica de bailarines con discapacidad, compañías inclusivas y que emplean técnicas no excluyentes. De ahí que haya figuras con renombre y reconocimiento en ese circuito específico que sin embargo son poco conocidas en el campo más amplio de la danza.

más próximos, pero no danza. De modo que poner el cuerpo en esa sintonía supuso desafíos y reconocerse en una dinámica de trabajo de campo que me resultaba desconocida. Abundaré en este punto más adelante.

La práctica de la danza en el taller, el Seminario y la Cátedra se complementó con otras actividades donde también fui estrechando vínculo con las y los habitués. Conversaciones informales, participación en eventos, entrevistas abiertas e intercambios virtuales fueron valiosos insumos de esta investigación. Puesto que los diálogos durante el taller eran puntuales y los momentos de circulación de la palabra respondían a las consignas impartidas, cada sábado comencé a ir varios minutos antes de la hora de inicio para conversar con quienes iban arribando. Mate mediante, fuimos entablando una confianza que me permitió conocer aspectos de sus vidas –y viceversa– tales como sus profesiones, lugares de residencia y sus percepciones personales sobre diversos asuntos. Creé una cuenta de Facebook, sobre todo para enterarme de eventos de los que hacían parte o a los que concurrían y novedades del taller que eran informadas por ese medio. Concurrí a la presentación de obras de danza inclusiva, visité a mis interlocutores en sus hogares y nos reunimos a conversar en algún café.

Buenos Aires, con su aire cosmopolita, se desplegaba generosa con su oferta cultural y en ella se multiplicaban los espacios de formación artística que nutren el circuito profesional y amateur, en este caso de danza. Entre tal diversidad, hay un puñado de espacios “inclusivos” que fui recorriendo para observar otras modalidades de trabajo, procurando poner en perspectiva la experiencia que fui teniendo en Danza Integradora. Visité el estudio de la reconocida bailarina María Fux, creadora del método Danzaterapia, donde tuve oportunidad de presenciar varios de los talleres de docentes que se formaron con ella y trabajan en su estudio. Conocí la Fundación Sonia López de Danza y Danzaterapia donde también pude observar el desarrollo de una de las clases y entrevistarme con ella. En estos lugares había una mayor presencia de alumnos con discapacidad “sensorial” y “cognitiva” o “intelectual” (personas con lo que la biomedicina llama “autismo”, “síndrome de down”, “retraso madurativo”, “sordera”, entre otros) y pude saber que las experiencias de las docentes/bailarinas en etapas tempranas de su trayectoria habían incidido en el rumbo adoptado en sus clases, así como en el público al que convocaban. Asimismo, me vinculé con las compañías de danza inclusivas Grupo Alma y Danza Sin Fronteras, con el propósito de conocer qué sucede cuando el hobby se convierte en una práctica profesional.

Un mundo de técnicas, proyectos, ilusiones, barreras y de modos de estar entre personas con estados corporales muy distintos entre sí, se fue extendiendo ante y a través de mí. A pesar de su pluralidad, estos proyectos tenían en común una incansable búsqueda por construir una ética del cuerpo y de los vínculos interpersonales basada en la horizontalidad, la singularidad y el sentido de lo colectivo, aspectos que retomo en los próximos capítulos.

La pista en Montevideo

El 2020 me encontró de regreso en Montevideo, donde esperaba concretar la segunda fase del campo. Con anterioridad, había comenzado a mapear la oferta de espacios artísticos “inclusivos” en esta ciudad, en especial en el terreno de la danza. En esta búsqueda tomé contacto, en Buenos Aires, con dos docentes de DanceAbility quienes en los tempranos dos mil organizaron el primer *workshop* en Argentina con su impulsor –el estadounidense Alito Alessi– y colaboraron en los que ofreció en Uruguay en distintas ocasiones. Fue a través de ellas que tuve uno de los primeros acercamientos al entramado rioplatense que se había conformado en torno a este método.

Por otra parte, hacia mediados de 2019 publiqué un artículo de opinión en un periódico de la capital uruguaya, donde hacía una crítica al enfoque de la Cumbre Global de Discapacidad que tuvo lugar ese mismo año en Buenos Aires, en las locaciones de Tecnópolis (Castelli Rodríguez, 2019b). El artículo no tenía que ver con la investigación, pero trajo algunos ecos inesperados. Un día de agosto de 2019 recibí un email de una joven de 19 años llamada Julia. Decía que era ciega y que se ponía en contacto conmigo pues había leído²² ese artículo y compartía mi punto de vista. Julia me hablaba desde su experiencia como persona ciega en la sociedad, sobre cómo percibía que solían abordarse los temas, en ocasiones cayendo en “reduccionismos peligrosos”, y expresando que “a veces es muy difícil dar debates o generar cuestionamientos en la cotidiana porque eso implica poner el cuerpo de forma constante y someterse a algunas violencias”. Mientras leía su carta no dejaba de impactarme su lucidez a tan temprana edad. Y para rematar mi sorpresa, sobre el final

²² La expresión de que había “leído” es de ella. Para leer, Julia utilizaba en su computadora como en su celular un software de audiodescripción. En ocasiones otra persona le leía en voz alta textos de su interés. De este modo, ella leía, aunque no fuera con sus propios ojos. Con el tiempo aprendí que sin importar si se es una persona sorda, ciega o usuaria de silla de ruedas, expresan que escuchan, ven o caminan. Estas maneras de decir, que parecieran no condecir con la corporalidad de la persona enunciante, tienen distintas razones, como facilitar la comunicación, desmontar los prejuicios y temores que las personas convencionales tienen frente a las personas con discapacidad o, incluso, recurrir a la ironía cuando lo creen necesario.

mencionaba que quería invitarme a un grupo de danza del que ella hacía parte, “que utiliza un método algo posmoderno pero muy interesante que se llama DanceAbility”. Era El Grupo de los Miércoles al cual se estaba refiriendo.

El texto que yo había publicado y que Julia leyó nada decía acerca de la danza, pero ella intuyó algo y no se equivocaba. El grupo estaba integrado, en parte, por las mismas personas de las que me hablaron las docentes de DanceAbility que había entrevistado tiempo atrás en Buenos Aires y la invitación de Julia fue el desencadenante de la “entrada al campo” en Montevideo. Respondí a su carta agradeciéndole, contándole en esta oportunidad, sobre la investigación que tenía entre manos. Establecimos un intercambio telefónico hasta mi retorno a Montevideo y nos encontramos en enero de 2020 en una plaza céntrica de esta ciudad, bajo el abrumador calor del verano.

Por entonces El Grupo de los Miércoles estaba de receso debido a las vacaciones estivales. Su lugar de reunión era en aulas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de la República, la cual permanecía sin actividad hasta marzo y el grupo aprovechaba a tomarse algunos meses de descanso. Julia me sugirió que, entretanto, hablara con Dante, uno de los referentes del grupo y me contactó con él. Además, pidió que me incluyeran en el grupo de Whatsapp, para que me integrara y enterara del inicio de las prácticas. Era el 25 de enero de 2020 cuando Julia me sumó al grupo. En ese momento, y no sin vacilaciones debido a la mediación virtual, me presenté con el siguiente mensaje:

“Hola a todos. Gracias a Julia que me añadió al grupo. Mi nombre es Luisina, soy antropóloga y estoy trabajando sobre prácticas artísticas y discapacidad, en particular en danza. De ahí mi interés en sumarme a El Grupo de los Miércoles. No sé si ya están andando o arrancan más adelante pero me encantaría arrimarme y compartir con ustedes de qué va mi trabajo. Gracias!”.

Como respuesta, recibí la bienvenida y saludo de Dante y tres personas más que luego supe eran asiduas del grupo: Adelina, Alba y Candelaria.

A comienzos de marzo visité a Dante en su casa. Él me introdujo con una apretada pero contundente síntesis de las características de DanceAbility, un método “yanqui” que está emparentado con el *contact improvisación*²³, que llegó a Uruguay hacia el año 2007 si bien el vínculo de Alessi con el país y la región se inició una década antes. Como la Danza Integradora, DanceAbility no se define como un tipo de danza “para discapacitados” sino

²³ *Contact improvisation* en su lengua madre, es referido en español como “contacto improvisación”, “*contact improvisación*” o como “*contact*” a secas. En el capítulo 2 ahondo en el vínculo entre el *contact* y DanceAbility.

como un método “inclusivo” que permite el acceso de cualquier persona, esté o no familiarizada con técnicas de danza e indistintamente de sus atributos y habilidades corporales. Pero dado que el término “inclusión” ha quedado unido al de discapacidad, se lo suele acotar a esta población. Esta es una de las razones por la que el término “inclusión” merece ser revisado. Con frecuencia se lo emplea como sinónimo de discapacidad, pero pareciera ser una alusión en abstracto, ya que se pasan por alto aspectos decisivos en la participación o exclusión de los sujetos, como la posición de clase, rasgos culturales, generacionales y geográficos, entre otros. Por otra parte, los colectivos de personas con discapacidad que sostienen una visión crítica respecto de la “inclusión” argumentan que no desean ser parte de una sociedad con valores discriminatorios y capacitistas, sino que apuestan a un mundo nuevo. También rechazan el tono de misericordia que el término tiene. No obstante estas críticas, el término sigue siendo de uso en “los mundos” de la discapacidad.

Con posterioridad a esa charla aguardé el inicio de las prácticas anuales de El Grupo de los Miércoles, pero la llegada de la pandemia por coronavirus puso en jaque todos los planes. En Uruguay, los primeros casos de COVID-19 fueron detectados el 13 de marzo de 2020 y de inmediato el gobierno decretó la emergencia sanitaria y exhortó a la población a permanecer en sus hogares, medida que tuvo un importante acatamiento. Como en el resto del mundo, el tiempo pareció detenerse, no había gente en las calles, los comercios y centros educativos cerraron sus puertas y apenas salíamos para obtener alimentos. Como contracara, miles de puestos de trabajo se perdieron y las cifras de pobreza y violencia basada en género aumentaron. La pandemia tuvo –y todavía tiene– un gran impacto en la vida de la población más vulnerable, con menor autonomía y mayor necesidad de cuidados. Bajo estas circunstancias El Grupo de los Miércoles no pudo más que postergar su reencuentro que estaba previsto para marzo.

Durante algunas semanas seguí atenta las conversaciones que se iban dando en Whatsapp pero no intervenía pues hallaba intrusivo comentar, en la virtualidad, con personas que se conocían entre sí, pero a quienes yo no conocía en persona. Cómo hacer trabajo de campo bajo las circunstancias que se nos habían impuesto fue una pregunta recurrente, que acarrea ansiedad. Con el tiempo, la paralización que trajo la pandemia en todas las actividades fue decantando y el grupo se organizó para comenzar a reunirse de forma virtual. Aunque el nuevo y –sobre todo– desconocido formato buscaría replicar las dinámicas del encuentro presencial, surgieron dudas, por ejemplo, si era propicio difundir la convocatoria o comenzar primero entre las y los que ya eran parte. No había certeza acerca de cuántas

personas “nuevas” podían arribar y, por ende, si podrían manejarlo, pero también se desconocía cómo adaptar las consignas de forma tal que también fuesen accesibles en el modo virtual. Luego de explorar las opciones, se resolvió que los encuentros fueran mediante la plataforma Zoom, pero no se disponía de una cuenta paga (cosa que sí se obtuvo algunos meses después), con lo cual cada reunión se cortaba a los cuarenta minutos. Hubo una primera sesión interna el lunes 27 de abril de 2020 a la que decidí no concurrir para respetar la necesidad de encuentro y deliberación del grupo, y me sumé al inicio de los talleres a partir del miércoles 29 de ese mismo mes.

Ése día, Dante me miró y dijo ‘te veo cara conocida’. Me di cuenta, entonces, que él no me reconoció como la persona con la que se había reunido en su casa hacía casi dos meses. En la vida presencial estas cosas también suceden, pero lo virtual, que prontamente pareció totalizar nuestros espacios y tiempos, alteró los modos de la percepción. Ésta situación, sumada al tiempo transcurrido entre mi presentación en el grupo a fines de enero y el inicio de los talleres a fines de abril, dio lugar a nuevos interrogantes acerca de la labor etnográfica. ¿Cuándo y cómo se ingresa al campo cuando las coordenadas en que nos situamos están bajo mudanza y las circunstancias que atravesamos son excepcionales?

Uno de los aprendizajes más significativos en este nuevo escenario fue que las mediaciones digitales, a la vez que permitían acercarnos en tiempos de distanciamiento físico, condicionaban de formas que desconocíamos los marcos de interpretación comunes. No podía saber cómo habían reaccionado quienes integraban el grupo cuando tiempo atrás me presenté con un mensaje de Whatsapp. Tampoco sabía si alguien en la sala me recordaba. Solo podía observar de forma fragmentaria elementos que ayudan a comprender, como los gestos y la vestimenta, los objetos presentes en el espacio y en la mayoría de los casos, además, solo veía una parte de su cuerpo, el torso. El tacto y el olfato, que también nos introducen en los lugares, tampoco me eran útiles en esa circunstancia más que para percibir mi propio estado. Claro está, la información que ellos obtenían de mí era igualmente parcial, pero es de subrayar que había un matiz: en circunstancias corrientes siempre somos nosotras, las antropólogas, quienes vamos a sus espacios y ahora ellos podían observar y hacerse presentes en el mío. Me refiero al sentido material, también constitutivo de la virtualidad, de hacerse presente en un espacio, no a la discusión filosófica –que sin duda también es pertinente para la reflexión etnográfica– de qué es hacerse presente para otro sujeto. Por supuesto, todos estos aspectos tampoco se transparentan por completo en situaciones

presenciales, pero la co-habitación del espacio, el acercamiento físico y la comunicación más distendida, ciertamente enriquecen la interacción.

Por eso, y tal como el comentario de Dante evidenció, mientras yo creía estar construyendo un hilo de “entrada al campo” –presentándome primero, conociendo personalmente a uno de los principales docentes y organizadores del grupo luego y sumándome por último a la práctica de danza–, el resto posiblemente le daba otro orden a esa secuencia, uno que me era desconocido. Ese ‘te veo cara conocida’ me espabiló de que no podía dar nada por sentado y que había que volver a comenzar. La nueva entrada al campo se fue dando, entonces, en el paso a paso de los encuentros virtuales, que ese año fueron los miércoles entre las quince y las dieciséis y treinta horas. Bailamos y así, de a poco, fui conociendo a quienes concurrían a El Grupo de los Miércoles y ellos a mí, comencé a tomar la palabra y en ocasiones a compartir mis opiniones.

Mi participación en un acontecimiento importante fue decisivo para que me reconocieran como parte del grupo. En los primeros días de junio, Bianca envió por Whatsapp una convocatoria del VI Concurso Internacional de Cortometrajes de Inclusión “Todos Somos Diferentes 2020”, que es organizado desde Chile y animó a que filmáramos algo. El entusiasmo fue inmediato. Nadie tenía experiencia en lo audiovisual, pero sí contaban con un archivo que les interesaba mostrar, por lo que me ofrecí para ayudar en el armado del corto. Zoe aportó un poema de su autoría para acompañar las imágenes de archivo, el cual recitamos en una polifonía de voces. Nuestro cortometraje –que llevó el título del poema de Zoe “Linda libertad de ser”– no ganó, pero quedó seleccionado entre los finalistas, lo cual generó alegría por el logro alcanzado. No obstante, fue la creación en conjunto la que afianzó el diálogo y, en un contexto de pandemia que no dejaba de resultarnos extraño, profundizó el interés por sostener y cultivar el taller de danza.

Este taller seguía un orden parecido al de Danza Integradora. Había un “círculo inicial”, que en la virtualidad tratábamos de imaginar, donde cada persona decía su nombre y refería a cómo se encontraba para bailar. Se ponía énfasis en que se aludía al estado físico más que al emocional y se explicaba que ésta era una oportunidad para compartir información relevante para bailar juntos. Por ejemplo, para decir si en una parte del cuerpo se sentía dolor, si no se podía mover a más de cierta velocidad o si podía salir de la silla de ruedas e ir al piso. Explayarse o no en estos aspectos era una elección personal, la consigna era no dar por sentado nada acerca del cuerpo y la movilidad de los otros.

Luego venía el momento de danza propiamente dicho, que comenzaba con un calentamiento guiado y seguía con ejercicios cuyas pautas iban aumentando en complejidad de acuerdo al público en la sala. Por último, se volvía a hacer un círculo, esta vez para intercambiar sobre lo vivido y despedirnos.

El Grupo de los Miércoles llevaba ese nombre pues cuando se conformó, hace algo más de diez años, se reunían los días miércoles. Fue impulsado por participantes del primer taller de DanceAbility que Alessi brindó en Uruguay en 2008 y está orientado a la investigación práctica del movimiento con base en dicho método, por lo que solo eventualmente se incorporaban otras técnicas. Al principio, ninguno de sus integrantes estaba certificado como docente de DanceAbility, lo que impedía –de acuerdo a las reglas que éste imparte–, que fuera abierto a todo público. Lo que hacían era reunirse a probar los ejercicios que recordaban. Esto cambió cuando en años posteriores varios de sus integrantes se convirtieron en docentes. A diferencia de Danza Integradora y aunque antes de la pandemia las prácticas se realizaban en instalaciones de la Universidad de la República, el grupo no pertenecía a ninguna institución pública ni privada.

Un puñado de referentes se mantenía desde los inicios, pero la concurrencia variaba cada año. En 2020, cuando me uní, en las sesiones de Zoom casi nunca éramos más de quince personas, sin embargo, en el grupo de Whatsapp había más de veinticinco miembros. Cada tanto alguien se despedía y salía del grupo y del mismo modo nuevos integrantes eran añadidos. La virtualidad habilitó que se sumaran personas que se encontraban en otros países del continente, como Argentina, Brasil, México y Perú. Algunas de ellas tenían formación previa en el método y se conocían con quienes eran de Uruguay por haber compartido cursos. Quienes se sumaban eran casi siempre mujeres y en el grupo eran amplia mayoría.

Las edades iban entre los veinte y poco y los cincuenta largos y si me guiara por las percepciones a primera vista, debería decir que había más personas convencionales que con discapacidad y que entre estas últimas predominaban quienes conviven con lo que la biomedicina llama “discapacidad motriz” o “discapacidad física”. Sin embargo, vale la pena tener presente que, como en el grupo de Danza Integradora, en ningún momento se indagaba la condición de “con”, “sin”, o tipo de discapacidad de las personas. Pero hago estos comentarios por dos razones: para aproximar a los lectores a las impresiones espontáneas que tuve al inicio y para recordar lo profundamente atravesadas que están por las matrices de inteligibilidad de la diferencia que tenemos incorporadas. Al entablar un vínculo más estrecho pude saber que había personas que no distinguían discapacidad en su cuerpo o no

querían nombrarse de ese modo, aunque mi percepción así me lo indicara. Asimismo, es importante decir que había personas a primera vista convencionales que no se identificaban con la categoría “discapacidad”, pero sentían que la diferencia hacía parte de su biografía.

El dilema acerca de cómo decir el cuerpo de los sujetos entre categorías rígidas, realidades con fronteras borrosas y posicionamientos ético-políticos es una suerte de herida que permanece abierta. Dilema que se vuelve pregunta etnográfica y que profundizo en el próximo capítulo²⁴. En suma, como dije, en las instancias del taller, la única referencia tenía que ver con el estado del cuerpo para moverse en ese momento. Las historias personales, alusiones a acontecimientos o a hechos marcantes en sus biografías corporales emergían en ocasiones, siempre contadas en primera persona.

Durante el primer año de la pandemia danzar “en la ventanita”, como le decíamos a la sala virtual, fue una experiencia sensiblemente distinta a la del taller presencial de Danza Integradora. No había contacto físico con otros, cada uno estaba en un lugar distinto, a veces con sonidos y personas alrededor. Manejábamos la herramienta digital a los troyes, algunos desde dispositivos móviles y otros desde computadoras y nos ubicábamos de diferentes maneras en el espacio (en una cama, en sillas de ruedas o fijas, en el piso). En ocasiones fallaba la conectividad y también sucedía que la vida familiar propia de los hogares interfería en la práctica.



Imagen 2: “En la ventanita”. Encuentro de El Grupo de los Miércoles en modalidad virtual. En la imagen se aprecian doce “ventanitas”, donde aparecen los participantes del grupo, en sus respectivos hogares. Son fragmentos de corporalidades lo que las cámaras llegan a captar. Están moviéndose, por lo que algunas

²⁴ Encuentro que se trata de una pregunta política de relevancia y he intentado abordarla en más de una ocasión (Castelli Rodríguez, 2019a y en prensa).

siluetas se ven borrosas y otras más nítidas. Sus posturas son variadas: algunos están de pie, otros sentados, recostados o inclinados. Fuente: fotografía de mi autoría.

No estaba en mis planes realizar una etnografía digital, pero en parte y por la situación global que atravesamos, no tuve alternativa. Ello implicó la irrupción de mediaciones técnicas y digitales (computadoras, celulares, internet, plataformas, textos, imágenes, etc.) que no estaban presente en el encuentro presencial y obligó a abrir una alerta epistemológica acerca de algunos imperativos etnográficos, como el del “contacto directo y sostenido” con los interlocutores (...) en el contexto de su vida diaria (y su cultura)” o el de “observar lo que pasa, escuchar lo que se dice [y] formular preguntas” (Pink, et al., [2016] 2019: 19). Lo interesante de este nuevo escenario, y aunque dispusiéramos de distintos conocimientos y recursos materiales, es que con ese grado de impregnación en la vida diaria era nuevo para todos por igual.

Si bien me encontraba en Montevideo y buena parte de mis interlocutores de El Grupo de los Miércoles también, la presencia en una misma ciudad perdió relativamente relevancia (evidentemente su historia en común, anterior a este momento, sí era importante). Bajo estas circunstancias el lugar etnográfico solo cobró sentido en términos de lo fragmentario y poroso –de los cuerpos, los espacios y tiempos– y de un ensamblaje entre lo material e inmaterial –las sensaciones, percepciones sensoriales, pensamientos, los vínculos a través de la computadora o el celular, el movimiento y el espacio físico–. Debemos tomar el peso del contexto social de entonces, donde había una mezcla de fuerte incertidumbre y también alegrías por lograr concretar encuentros de formas imaginadas, pero no practicadas por buena parte de la sociedad. Aquí, el aprendizaje del cuerpo a cuerpo que me había proporcionado la experiencia anterior se desplazó hacia el autoconocimiento de mis sensaciones corporales, pero ello no anuló la pregunta sustancial respecto la experiencia de los demás. La mediación digital, como indican Pink et al., [2016] (2019: 43) se constituye en un “enclave para el trabajo etnográfico” y acentúa dimensiones de análisis, como ser lo táctil, lo visual, la relación con el espacio y lo auditivo. Aunque resulte paradójico, lo sensorial pareciera cobrar mayor protagonismo. Y en una etnografía como ésta, donde la pregunta por la diferencia corporal es central, lo constatamos.

En cierta forma, todo era distinto. Ahora no podía llegar más temprano para conversar y conocer a los participantes del grupo, porque no había un lugar físico dónde hacerlo, pero los medios digitales ofrecieron un espacio de contención y experimentación. Allí

compartíamos nuestros pareceres, información de eventos virtuales y en ocasiones, circunstancias de nuestra vida personal. También jugábamos con la perspectiva visual, nos interrogábamos acerca de cómo hacer ese espacio virtual accesible para personas ciegas o sordas y cómo adaptar las consignas de danza.

En Uruguay, el devenir de la crisis sanitaria tuvo sus peculiaridades. Debido a que la población acató ampliamente la exhortación de cuarentena que realizó el gobierno, la situación permaneció relativamente bajo control durante buena parte de 2020 y recién en diciembre de ese año aumentaron de forma estrepitosa la cantidad de casos positivos y de muertes por COVID-19. Por eso, antes de la debacle fue posible concretar eventos presenciales puntuales como ser charlas, presentaciones de danza de algunos de los integrantes del grupo o talleres al aire libre. Aproveché esos momentos para conocer en persona a quienes desde hacía meses veía a través de “la ventanita”.

Pero la eclosión de la vida virtual llevó a que durante 2020 y en menor medida en 2021, se suscitara una sorprendente cantidad de acontecimientos virtuales. Incluso llegó a haber festivales y obras de danza telemáticas llevadas a escena. Así fue que tomé un curso teórico-práctico virtual de “Danza inclusiva” que ofreció uno de los docentes del grupo en el Instituto Superior de Educación Física de la Universidad de la República. Muchos de estos eventos desbordaban el sentido territorial de lo local. El reconocimiento mutuo entre compañías y grupos de práctica de diferentes países de Latinoamérica propició una mayor reflexión colectiva acerca de su estatus en el campo de la danza y su contribución a circuitos establecidos. Mis interlocutores de Buenos Aires y de Montevideo con frecuencia hacían parte de estos eventos como organizadores, expositores o asistentes, de modo que les fui acompañando, sumándome a las experiencias que surgían.

2021 fue el año con mayores restricciones en lo que a la salud de la población refiere, pero trajo como novedad la vacunación. Sin embargo, cuando la inoculación masiva fue un hecho, ya avanzado el año, los integrantes de El Grupo de los Miércoles tenían compromisos y preocupaciones que acarreó la crisis sanitaria que impidieron retomar los talleres de forma presencial. A su vez, la adrenalina de los encuentros virtuales del año anterior se había disipado, por lo que el grupo entró en un impasse. Los últimos meses de trabajo de campo en Montevideo los dediqué entonces a encontrarme en persona con mis interlocutores de El Grupo de los Miércoles y también participé de otras dos instancias de formación en DanceAbility que fueron presenciales, una en el Instituto Nacional de Artes Escénicas y otro en el Teatro Solís, ambas instituciones culturales relevantes.

En Montevideo, como en Buenos Aires, realicé entrevistas abiertas con participantes y docentes de los dos grupos de danza y para ello aguardé un momento adecuado, luego de tomar un tiempo prudente para entablar un vínculo y para conocer la danza “desde adentro”. La entrevista es un instrumento valioso, pero un tanto “pesado” para plantear al comienzo de una investigación etnográfica, cuando todavía somos extraños y sobre todo cuando nuestros principales interlocutores son personas que, a consecuencia de la estigmatización y la sobre-intervención de otros saberes pueden expresar resistencias. Todas las personas con y sin discapacidad que entrevisté eran mayores de 18 años y podían expresarse mediante la palabra. A todas y todos quienes entrevisté –sean docentes o participantes de los talleres– les consulté si podía usar el grabador para registrar el diálogo y expliqué de qué forma trabajaba con ese material luego. Afín de que ese diálogo fuese verdaderamente compartido, comencé a enviarles las transcripciones, pues entendía que ese “resultado” era tan suyo como mío y como respuesta encontré su sorpresa de “todo lo que habían dicho y hecho” en sus vidas.

El recorrido que propone la tesis

Toda investigación etnográfica constituye un viaje o, en palabras de Stoller (2009), la apertura de un “entre”. Implica descentrarse de lugares, sentidos y prejuicios y el texto es una de las formas de compartirlo. Les invito entonces a ser parte de este viaje, que se dispone de la siguiente manera. En el Capítulo 1 introduzco una discusión acerca de la diferencia y la normalidad corporal a partir de lo expuesto por estudios antecedentes de la Antropología y de los Estudios Críticos en Discapacidad. Asimismo, con base en situaciones del terreno de esta investigación, en la segunda parte del capítulo estudio algunos de los supuestos del quehacer etnográfico relativos a las formas de “estar ahí” y de implicarse con los sujetos. De este modo, planteo que, tanto la participación mediante el baile, como la posición de “hermana”, posibilitaron una serie de descentramientos del canon etnográfico.

En el Capítulo 2 trazo un recorrido y análisis sobre la configuración del campo cultural rioplatense de las últimas décadas (desde los años ochenta del siglo XX en adelante) por la vía de los métodos de danza que aquí se enfocan. Allí indago de qué forma el contexto social postdictaduras incidió en la conformación de sentido común sobre los cuerpos, cómo tomaron forma la Danza Integradora y DanceAbility y cómo, con sus respectivos trayectos, se arraigaron en el ámbito local. Trazar las genealogías de estos métodos, sus lazos con ideas,

sujetos, espacios y contextos es de vital importancia para comprender cómo sus propuestas hacen sentido para la gente que los practica y, a su vez, para identificar cuáles son los modelos de sujeto y sociedad que están a su base.

Los Capítulos 3 y 4 son una invitación a bailar. En ellos me detengo (o más bien, intento moverme) en la experiencia del taller Todos Podemos Bailar de Danza Integradora y en el taller El Grupo de los Miércoles de DanceAbility, respectivamente. También recorro otros lugares, como ser los cursos e instancias formativas donde participé. A partir de situaciones vividas en el campo y de la elaboración de las corpografías de mis interlocutores, en el Capítulo 3 analizo cómo interactúan los bailarines con las pautas de la Danza Integradora. En particular allí veremos su procura de una “transformación” en las subjetividades, los discursos sobre las emociones con relación al movimiento, el estatus de la posición bípeda y de las estéticas corporales convencionales y la construcción de un enfoque sobre la danza con cuerpos diversos donde se articulan elementos del modelo biomédico, de saberes alternativos vinculados al movimiento nueva era y de técnicas de danza *mainstream*.

En el capítulo 4, a partir de escenas de DanceAbility y de las experiencias de los sujetos, analizo las implicancias de un conjunto de binarismos que están presentes en la relación cuerpo-danza, pero que también se manifiestan en otros ámbitos sociales y que se tensionan cuando se pone en juego la diferencia, en este caso la “discapacidad”. En particular refiero a la relación universal/particular, movimiento/quietud, cuerpo capaz/incapaz y autonomía/dependencia.

En el Capítulo 5 el foco permanecerá en el movimiento corporal en diálogo otros lugares donde transcurre la vida de mis interlocutores, en particular de aquellos con discapacidad. El cometido de este capítulo es desplegar las representaciones y prácticas vinculadas al movimiento y la danza que surgen en sus experiencias cotidianas y cómo las relaciones de estigmatización y normalización inciden en el desenvolvimiento de sus corporalidades en el espacio. Indago, pues, el sentido político de organizar y protagonizar una fiesta bailable y el papel del goce entre las personas con discapacidad; las maneras de lidiar con el capacitismo internalizado, el peso que la norma corporal tiene también en las personas convencionales y cómo la danza contribuye a modificar autopercepciones; las formas de hacer política y el vínculo con el caminar en el espacio público; el papel de la movilidad por la ciudad en búsqueda de espacios no excluyentes; los trayectos de

profesionalización artística de estos sujetos y las barreras y dilemas se suscitan al aventurarse en este campo.

En las Conclusiones, por último, hilvano los principales hallazgos de la tesis con reflexiones que procuran una síntesis.

Capítulo 1. Antropología, (corpo)grafía, discapacidad

Anthropologists are the sojourners of ‘the between’.

Paul Stoller (2009).

Este capítulo tiene el propósito de profundizar en los modos de concebir y estudiar la diferencia corporal y la discapacidad. Son tres las dimensiones que busco tratar. La primera refiere a cómo la Antropología se ha vinculado a la categoría “discapacidad” y con los sujetos identificados con ella. La segunda indaga en los puentes de la disciplina con los Estudios Críticos en Discapacidad, sus lugares comunes, los puntos donde toman distancia y la relevancia de sostener un lazo de reciprocidad con base en el espíritu crítico de cada campo de conocimiento. Y la tercera, se detiene en las potencialidades y desafíos del quehacer etnográfico a la hora de desenvolverse en terrenos que interpelan las técnicas de investigación canónicas y la posición de la etnógrafa.

Tal como comenzamos a ver en la introducción, la Antropología tiene en la diferencia una de sus dimensiones fundantes, ésta es una cuestión a estudiar y documentar, pero, sobre todo, es un problema epistemológico y teórico cuya elaboración fundamenta qué se estudia, por qué y cómo. Pero el interés disciplinar por la diferencia no la ha eximido de sesgos y prejuicios a la hora de comprender cómo se constituye y manifiesta. En cierta forma es importante que así sea. Es decir, lo importante es que podamos notar tales dificultades, porque conociendo las preguntas que permanecen sin respuesta o con respuestas insuficientes, e identificando porqué hay áreas temáticas que captan la atención y otras desatendidas, nos animamos a dar nuevos pasos en orden de descifrar lo que no vemos.

Paradójicamente, a pesar de los esfuerzos disciplinares por adentrarse en las configuraciones de la diferencia, la discapacidad no ha sido sino hasta hace relativamente poco un asunto de interés. Y su par complementario, la normalidad (o el Nosotros de la díada Nosotros-Otros), ha sido incluso menos indagado como objeto de estudio. Por supuesto, este proceso hace parte de uno mayor, que es el de las estructuras o matrices sociales. Cómo la Antropología se acerca y trabaja con la discapacidad habla, también –si bien no de manera lineal– de las instituciones y sensibilidades colectivas e históricas a propósito del fenómeno.

En tanto forma de otredad que involucra relaciones asimétricas y de opresión, pero también de complementariedad y reciprocidad, la discapacidad trae a la Antropología un

conjunto de desafíos en el plano de la reflexión teórica y epistemológica, como en el aspecto más elemental –aunque no por eso menos relevante– del encuentro mano a mano con nuestros sujetos de estudio en múltiples contextos socioculturales. Podemos, por ejemplo, interrogarnos si nuestras herramientas conceptuales son adecuadas en distintos enclaves, o sí por el contrario replican obstáculos, para lo cual tener presente las genealogías de las categorías resulta fundamental. Pero también se abre la chance de interrogarnos cómo nos situamos y desenvolvemos en el terreno al interactuar con corporalidades que cargan con un enorme estigma. A estos asuntos nos dedicaremos ahora.

1.1. Discapacidad como problema antropológico

A mediados de siglo XIX Edward Burnett Tylor inauguró lo que podríamos llamar un heteróclito recorrido disciplinar sobre la discapacidad al trabajar con personas sordas en grupos de Inglaterra y Alemania. Los resultados se publicaron en *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (Tylor, 1865). A Tylor le interesaba examinar el “desarrollo mental” del “hombre” y lo hizo estudiando el uso de gestos, del lenguaje, de imágenes y de la escritura. Su proyecto no tenía que ver con la discapacidad (ésta no era una categoría de uso en ese momento) sino con el proceso de la civilización. Por eso trabajó con “sordomudos”²⁵ en orden de indagar el papel del lenguaje gestual en el pensamiento. Resulta remarcable lo que decía este autor en una fecha tan temprana de la disciplina:

“el hombre sordomudo es la refutación viva de la proposición de que el hombre no puede pensar sin hablar, a menos que permitamos que la noción entendida del habla como la emisión del pensamiento mediante sonidos articulados sea demasiado estrecha. Pronunciar un pensamiento es ponerlo fuera de nosotros, mientras que expresarlo es hacerlo salir. (...) Además del habla articulada, los principales medios por los que el hombre puede expresar lo que está en su mente son el lenguaje gestual, la escritura de imágenes y la escritura de palabras” (Tylor, 1865: 14-15).

²⁵ “Sordomudo” [*deaf-and-dumb*] es el término que emplea Tylor, por eso lo he reproducido. Cabe advertir, no obstante, que por desconocimiento se lo emplea para referirse a la comunidad sorda en general y dicho uso es incorrecto, puesto que la sordera no impide el desarrollo del habla. Hay personas que además de pérdida auditiva presentan alguna afectación en las cuerdas vocales que imposibilita el uso de la voz, pero “sordomudo” como nominación genérica es considerada ofensiva, pues se basa en el prejuicio de que la persona sorda no puede hablar. Es importante tomar en cuenta, además, que la lengua de señas constituye la lengua natural de la comunidad sorda.

Como podemos apreciar, si bien Tylor no profundizó en el estudio de la corporalidad, entendió que la acción corporal tenía un lugar destacado en la elaboración del pensamiento y en el entendimiento entre los seres humanos.

A pesar de esta suerte de auspicioso inicio, transcurrieron décadas hasta la aparición de nuevas contribuciones. Un hecho escasamente conocido es que Ruth Benedict –una de las figuras más destacadas de la antropología cultural estadounidense– quedó sorda durante su infancia y en uno de sus primeros textos abordó lo “normal” y “anormal” (Benedict, 1934). Benedict tampoco no se acotaba a la discapacidad, ni siquiera a la expresión más genérica de la diferencia corporal, su reflexión abarcaba toda clase de fenómenos presentes en sociedades no occidentales que desde la mirada externa podían considerarse desviados, desde rituales hasta reglas de parentesco y convivencia. Ella situó lo normal y anormal como categorías de la modernidad occidental y sostuvo que no son absolutas, sino que los comportamientos y atributos asignados a una y otra son contextuales y están definidos por la cultura.

Algo más de una década después, Jane Hanks & L. M. Hanks Jr. (1948) continuaron en la línea relativista de Benedict, preguntándose por la posición social y el estatus que se otorgaba en distintas sociedades a los “minusválidos” o “impedidos físicos”. Nótese que los autores emplean el término *handicapped*, que si bien se utilizó durante buena parte del siglo XX para referir a los sujetos que luego fueron nombrados como discapacitados, con el auge del movimiento por los derechos de las personas con discapacidad en el último cuarto de siglo, fue asociado con actitudes paternalistas y considerado ofensivo (Amundson, 2006: 816). Entiéndase, no quiero esbozar una lectura anacrónica y dar a entender que los autores adoptaron una actitud de este tipo, sino, más bien, que el texto es reflejo del contexto social del momento y de la forma en que por entonces se significaba la diferencia corporal. A partir del análisis de datos etnográficos Hanks & Hanks concluyeron que la protección y participación social de este grupo (cuya definición como tal, admiten, es un problema etnológico) dependía, entre otros aspectos, del nivel de producción y distribución de la riqueza, de si la organización social era más o menos jerárquica y del tipo de relaciones que se fomentaba, por ejemplo, de competencia o de colaboración entre los individuos.

Sin duda, estos antecedentes estimularon que la diferencia corporal comenzara a concebirse como un asunto de interés antropológico, ya sea entre sociedades como a su interior. Pero existe consenso en que fueron las etnografías de Robert Edgerton (1963, 1967) con adultos diagnosticados con “retardo mental” en el sur de California las que instalaron el

tema. Edgerton trabajó con 51 personas que habían sido dadas de alta de instituciones mentales porque se les consideró capaz de vivir por su cuenta en la comunidad. Mediante observaciones y entrevistas informales, el autor indagó cómo transcurría su vida cotidiana y encontró, como elemento común, no solo que no ignoraban la discriminación de la que eran objeto, sino que, como respuesta, hacían grandes esfuerzos por enmascarar su condición para ser percibidos como “normales”. Expresiones que eran de uso en distintos ámbitos como “retardados” o “estúpidos”, así como múltiples prácticas de exclusión tenían un efecto nocivo en la vida de estas personas y al ponerlo de manifiesto la investigación de Edgerton permitió comenzar a interrogar el orden establecido. El concepto de “enmascaramiento” constituye un aspecto nodal de su trabajo y una contribución teórica que con posterioridad en los estudios en discapacidad y en los de diversidad sexual cobró atención como *passing*, es decir como un disfraz u ocultamiento de la identidad a causa de la injusticia y la opresión (Siebers, 2006).

Es evidente que Edgerton dialogaba con Goffman [1963] (2006), quien ponderó el papel de los atributos corporales visibles y los aspectos morales, pero también identificó el enmascaramiento en su ensayo teórico sobre el estigma. Sin negar el papel estructurante que la opresión tiene en la vida de las personas, también podemos interrogarnos de qué otras formas, aparte de la lógica del enmascaramiento, cabe entender la vida de estos sujetos fuera de las instituciones. En otras palabras –y aunque la diferencia puede concebirse como un valor *per sé*– preguntarnos por qué se espera de ellos que actúen diferente y por qué llama la atención –también– cuando se comportan “normal”. A propósito de este punto, en un artículo posterior Edgerton remarcó que el comportamiento de las personas con “retardo mental” era sumamente variable y que muchos tenían una vida social activa, trabajaban, incluso tenían hijos (Edgerton, 1984). En este mismo texto, el autor defendió el aporte que la antropología puede realizar en el estudio del “retardo mental”, en particular “para iluminar las circunstancias que conducen a las diferentes definiciones del retardo mental y las reacciones hacia él entre las sociedades del mundo” (p. 40). Y concluyó que es preciso dejar de reificar nociones como las de “inteligencia”, “competencia” y “comportamiento adaptativo”, tarea en la cual la investigación antropológica puede aportar insumos sustantivos.

En otra línea de reflexión, indagando en los lazos entre ser humano y ambiente, Gregory Bateson [1991] (2006) introdujo algunas consideraciones a propósito del uso de bastones y las relaciones de este artefacto con el cuerpo entre personas ciegas o con baja

visión. Lo hizo en conferencias pronunciadas en 1969 y 1978, publicadas originalmente en 1973 y 1978 respectivamente. Bateson no estudió en profundidad el tema, pero recurrió en varias ocasiones al sujeto ciego y al bastón como ejemplo para preguntar dónde situamos los límites entre sujeto y entorno. Provocativamente, preguntó:

“¿Dónde comienza el ciego? ¿Lo podemos cortar por la mitad de su bastón? Porque si hacemos ese corte estamos cortando la línea de comunicación. La regla de cualquier teoría de sistemas es seguir las líneas de comunicación hasta donde sea posible hacerlo. Por supuesto, no hay en realidad sistemas aislados” (Bateson, 2006: 357).

Su foco de interés estaba en mostrar que los usos clasificatorios del lenguaje ocultan las relaciones que conforman los sistemas de comunicación con los cuales nos desenvolvemos y vinculamos con el entorno. En esta dirección, que enfoca las relaciones entre el cuerpo y el entorno, también son de destacar las contribuciones de Paull Stoller (1989) acerca de la percepción sensorial, a partir de sus incursiones etnográficas en distintos períodos entre 1969 y 1988 en República del Níger. Él mostró que el olfato, el gusto, la atención sonora y así la experiencia, lo que llama nuestra atención y lo que nos conmueve va cambiando conforme nos familiarizamos con el espacio. Las reflexiones de ambos son valiosas para considerar cómo los cuerpos se ensamblan entre sí y con otros objetos.

El tímido interés de la antropología por la discapacidad y por las experiencias de las personas identificadas como tales fue atribuido a múltiples causas. Algunos apuntan a la dificultad de definir y articular conceptos como los de “cultura”, “discapacidad” y “rehabilitación” (Hershenson, 2000). Las causas pueden ser varias, como ser, que reciben diversos significados según el contexto cultural, que –como advirtió Edgerton– tales conceptos corren el riesgo de ser reificados y que tienen una naturaleza dual: son herramientas analíticas y expresiones nativas. No obstante, también se vislumbra la potencialidad epistemológica del vínculo entre cultura y discapacidad, ya que “la discapacidad puede considerarse una cultura, la cultura puede considerarse una discapacidad, y las normas y valores culturales influyen en las concepciones de la discapacidad” (Reid-Cunningham, 2009: 99). Otros lo relacionaron a la orientación temprana de la disciplina hacia el estructural-funcionalismo, que echó mano de herramientas de la sociología como la concepción de Durkheim de lo “normal” y lo “patológico” y el enfoque de Parsons sobre el “rol del enfermo” (Mehrotra, 2012: 1). Se argumentó, también, que se corresponde con la escasa presencia de antropólogos discapacitados (Staples & Mehrotra, 2016: 35). Asimismo, se expuso una explicación freudiana, a saber, que los antropólogos, temerosos por verse haciendo parte de los mundos de la discapacidad, están

en negación (Rapp & Ginsburg, 2012 in Staples & Mehrotra, 2016: 35). Su desenvolvimiento como problema de investigación y asunto teórico fue concedido a la influencia de las teorías marxista y feminista, que abrieron una discusión acerca de la supuesta de homogeneidad interna de los grupos sociales (Cushing, 2006). En cualquier caso, la antropología tardó en interpelar de forma sistemática el estatus de hecho biológico de la discapacidad, en contraste con la atención otorgada en las últimas décadas a la dimensión de “género” y de “raza” (Oliver, 1990 in Cushing, 2006: 106; Battles, 2011).

De acuerdo al recorrido trazado hasta aquí –que situó los principales antecedentes–, podemos estar de acuerdo en que los estudios antropológicos de la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo de la primera del siglo XX aprehensibles hoy en el paraguas semántico de la “discapacidad”, aunque valiosos, son fragmentarios y están lejos de constituir un campo. Por supuesto, era muy difícil que así fuera, debido a que en la sociedad en general y de forma transversal a las disciplinas científicas, no existía una masa crítica al respecto. A mi juicio, esto se relaciona, además, con el estado de la reflexión acerca del cuerpo en ese período. Detenernos brevemente en este punto puede ayudarnos a comprender.

En obras emblemáticas de la antropología clásica el cuerpo aparece sobre todo en términos descriptivos, como una entidad a observar y analizar en sus técnicas, gestos y prácticas mucho antes que como categoría de análisis teórico. Los tópicos de discusión que podemos asociar con el cuerpo y lo corporal enfocaron en la raza y en la distinción entre naturaleza y cultura. En algunas de las obras que provienen de la escuela estadounidense de Cultura y Personalidad, tales como *El hombre y la cultura* (Benedict, 1934), *Adolescencia y cultura en Samoa* (Mead, 1939) y *Macho y hembra* (Mead, 1948), el cuerpo se acotó a lo fisiológico y, por tanto, al dominio de la naturaleza. Para Margaret Mead, “el carácter humano se erige sobre una base biológica capaz de una enorme diversificación en función de los patrones sociales” (1934: 12) y mediante la intervención educativa, las experiencias elementales de los individuos son transformadas en elaboraciones culturalmente aprobadas (1948: 60).

En estos trabajos se comenzó a distinguir el comportamiento de varones y mujeres (cisgénero). La diferencia “sexual”, si bien se entendió como diferencia natural, habilitó el estudio del cuerpo sexuado y su lazo con la organización social. Ello condujo a prestar mayor atención a las partes del cuerpo. Mead, por ejemplo, observó que “parece haber una sensibilidad diferencial en la piel de machos y hembras” (p. 62). Edward Evans-Pritchard [1937] (1976), anclado en el estructural-funcionalismo británico, también aludió a las partes

del cuerpo, en su caso para estudiar los efectos de la brujería. Estas aproximaciones revelan los primeros intentos de dejar de pensar al cuerpo como un objeto, para situarlo como una entidad sensible, atravesada por potencias y fuerzas naturales y espirituales.

La “raza” fue uno de los temas que mayor atención suscitó en los debates antropológicos de la primera mitad del siglo XX y a pesar que también se tardó en advertir que no era una realidad biológica, sino una ficción de clasificación de los seres humanos con hondos efectos estigmatizantes, se hicieron esfuerzos por cuestionar su alcance. En parte, este interés venía ligado a las discusiones sobre el evolucionismo desde mediados del siglo XIX, pero su estudio se reavivó con el nazismo y la persecución y exterminio que esta ideología aplicó a minorías étnicas. En esta línea, Edward Sapir [1921] (1994) buscó relativizar el papel de la “raza” sobre el lenguaje y la cultura.

Es imposible pasar por alto la noción de “técnica corporal” que Marcel Mauss introdujo en una conferencia en Francia en 1934 –publicada en 1936– y que impulsó la atención por lo gestual. Mauss definió las técnicas corporales como “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, [1936] 1979: 337) y acorde al pensamiento durkheimniano puso énfasis en la transmisión y el aprendizaje, pero no se interesó por la potencialidad corporal de crear nuevas técnicas.

Durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX nuevas líneas de indagación pusieron foco en la expresión corporal. Entre ellos, Edward T. Hall (1959) estudió la proxémica, plantenado que existe una comunicación gestual entre el cuerpo y el espacio. A su vez, Mary Douglas [1966] (1973) examinó los vínculos entre la higiene, los fluidos corporales y los valores morales y en un trabajo posterior (Douglas [1970] 1988) –e inspirada por la obra de Mauss– sostuvo que existen “dos cuerpos”: uno social y otro físico y que el segundo expresa el orden simbólico que se elabora en el primero. Douglas colocó que existe una “expresión natural” del cuerpo, pero se halla “determinada por la cultura”, de donde resulta un “estilo corporal” (Ibíd: 89, 93).

El análisis de la comunicación no verbal continuó siendo relevante para desmontar prejuicios racistas. A propósito, fue el argentino David Efrón quien realizó una contribución sustantiva. Efrón trabajó comparativamente con judíos de Europa oriental e italianos meridionales en la ciudad de Nueva York, con la intención de conocer si existían diferencias en el comportamiento gestual de estos grupos y, en caso afirmativo, indagar qué ocurría entre sus descendientes desde la perspectiva de la asimilación social (1970: 69). El esfuerzo de

Efrón se volcó a refutar el esencialismo racial de teóricos de la época, principalmente de origen europeo y caucásico, mostrando que sus afirmaciones carecían de sustento empírico. El autor distinguió entre “partes del cuerpo” que intervienen en el gesto y observó la manera de gesticular, la forma y amplitud de los gestos, el movimiento de las manos, la simetría entre las partes del cuerpo y concluyó que ambos grupos “parecen diferir mucho de sus respectivos grupos tradicionales (...) y parecen asemejarse entre sí” (p. 181). Su hallazgo empírico mostró que no había lugar para el determinismo racial en la gestualidad de los seres humanos y que la socialización ocupaba un lugar clave. Pero también, situó a la comunicación gestual –tal como lo había hecho Tylor– y por extensión al movimiento corporal, como asuntos de pertinencia antropológica.

En su diversidad, lo que estos trabajos tienen en común es la idea de que el cuerpo es moldeado por la cultura, que la naturaleza se subordina a la acción del ser humano. Naturaleza y cultura se presentan más que ensambladas, contrapuestas y en una relación asimétrica. Y el cuerpo, más allá de la distinción entre sexos y entre niños y adultos, esencial para el análisis de los ritos de paso, de las relaciones de parentesco y de la organización social, es referido de forma genérica y en singular. Todavía no asomaba con contundencia una apreciación de los cuerpos en plural, como tampoco una preocupación por las tramas de la alteridad desde los cuerpos.

En la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en el último cuarto –y en un proceso que continúa hasta la actualidad–, la atención brindada al cuerpo por la antropología y de forma más amplia por las ciencias sociales y humanas en su conjunto, tuvo un importante giro. Ello se debió a la proliferación de enfoques críticos que lograron quitarse el corsé del reduccionismo biológico, que restituyeron su historicidad y lo situaron como un territorio de relaciones sociales y de poder. Incidieron en este proceso, entre otros, los estudios transdisciplinarios de género y feministas y sus vínculos con el marxismo, la teoría foucaultiana del biopoder, la teoría de la práctica bourdiana, la fenomenología de Merleau-Ponty y más adelante, el llamado giro ontológico. Nancy Scheper-Hughes y Margaret Lock retrataron este momento en un artículo de 1987 donde abogaron por un análisis del cuerpo en tres niveles: como un cuerpo individual experimentado fenomenológicamente, como un cuerpo social desde el cual pensar las relaciones entre naturaleza, sociedad y cultura y como un cuerpo político, un artefacto de control (Lock & Scheper-Hughes, 1987). Este conjunto de desplazamientos teóricos no es ajeno al desenvolvimiento masivo de las tecnologías y de la cultura de consumo, la globalización y las nuevas derivas del capitalismo, que en su

conjunto instalaron una creciente ambigüedad respecto los límites de la corporalidad en las sociedades occidentales (Csordas, 1994: 3).

Este renovado y pujante escenario de orientaciones teóricas podría haber desembocado en creativos abordajes de la discapacidad, sin embargo, y a pesar que la atención aumentó, fue la antropología médica la que gozó de hegemonía en la temática hasta entrados los años noventa (Kasnitz & Shuttleworth, 2004; Reid-Cunningham, 2009). Desde este subcampo –y en ese momento–, todavía no se desmontaba la primacía de la biología y el entendimiento de la discapacidad como algo intrínseco al individuo, por eso se ponderaron aspectos relativos a la rehabilitación, la medicalización, el padecimiento y los cuidados. Que la antropología médica haya acaparado a la discapacidad entre sus objetos de estudio habla más de cómo socialmente se concebía a los sujetos etiquetados como tales y cómo ello era trasladado al ámbito académico, que de la pertinencia de sus contribuciones.

Asimismo, la teoría goffmaniana del estigma, que tuvo su germen en instituciones totales, todavía tenía mucho por ofrecer. Entre un creciente número de profesionales de la antropología que se aventuraron a investigar sobre discapacidad durante los ochenta y noventa, la estadounidense Joan Ablon proporcionó significativos aportes referidos a las experiencias primero de niños con enanismo y sus familias y posteriormente de personas diagnosticadas con neurofibromatosis (Ablon, 1981, 1984, 1988). Ablon puso sobre el tapete la cuestión de la identidad de las personas que sufren estigmatización y procuró documentar cómo se transitan procesos de aceptación de sí. Y concluyó que el encuentro y mutuo reconocimiento “con otros que comparten una condición física similar” resultaba ser mucho más eficiente que la “observación de modelos exitosos” (Ibíd, 1981: 29). Las ideas de “aceptación de uno mismo” e “interiorización de una ideología positiva” que trae la autora son un tema reñido entre los colectivos que sufren discriminación corporal, pues se las puede leer como un acercamiento a la politización de las identidades, pero también como una exigencia de bienestar que oculta la opresión estructural²⁶. Al respecto, la contribución de la antropología puede estar en mostrar que la configuración de una identidad política no tiene por qué conllevar una constante manifestación de bienestar con uno mismo. En otras

²⁶ Colectivos como el activismo gordo, de personas con dolor crónico y parte del activismo de personas con discapacidad critican el imperativo de bienestar físico y la actitud proactiva que impone el capitalismo actual, como también al movimiento “cuerpo positivo” que reclama un vínculo con el cuerpo sin conflicto. Sugiero a propósito de este aspecto la lectura del libro *Cuerpos sin patronos* compilado por Laura Contrera y Nicolás Cuello. En la introducción dicen: “No creemos que todxs podamos amar nuestros cuerpos por decreto y nos resistimos de igual manera al imperativo del bienestar que se pronuncia como un impedimento para experimentar y expresar las complejidades y ambigüedades de nuestros modos de encarnar cuerpos impropios, no normativos y disidentes” (2016: 19).

palabras, dar cuenta que la experiencia de los sujetos no es lineal ni uniforme que, entre discursos y prácticas, emociones y pensamientos, vida pública y privada se dan relaciones de concordancia y de conflicto y de ellas surgen síntesis diversas.

Como Ablon, Gelya Frank, también estadounidense, se ocupó de la “adaptación” a la vida en sociedad de “una amputada congénita”. Frank publicó varios artículos a lo largo de los años ochenta (Frank, 1984, 1986, 1988), pero su obra más conocida, una investigación etnográfico-fenomenológica que expone la historia de vida de su interlocutora, apareció en el año 2000, luego de dos décadas de intercambios entre ambas (Ibid, 2000). Tal vez su mayor aporte radicó en el uso pormenorizado de la historia de vida, herramienta que a su criterio contribuye a desarmar una imagen estereotipada de la discapacidad y a proporcionar expectativas realistas, tanto a quienes integran el colectivo como a quienes gozan del privilegio de la normalidad (Ibíd, 1984: 640). Frank, asimismo, introdujo un aspecto de importancia para este trabajo. Ella observó que los cambios en la vida cotidiana que mayor satisfacción le traían a su interlocutora eran aquellos que la proveían de mayor movilidad e independencia (el uso de piernas y brazos ortopédicos o de sillas de ruedas). Y advirtió que las causas de su satisfacción se correspondían con la valoración social de la autonomía física en la “cultura americana” (Ibíd, 1986: 214). Así puso de manifiesto que las emociones y percepciones de los sujetos están influidas por los valores morales que configuran un tipo de sujeto hegemónico –donde ser físicamente dependiente supone desvalorización–, y que la agencia se ensambla de formas complejas con los universos simbólicos y las estructuras sociales.

En la transición y arranque del nuevo siglo el tópico de la discapacidad sumó masa crítica en la disciplina, en concordancia con el crecimiento de los Estudios Críticos de la Discapacidad en el mundo. No obstante, hay quienes consideran que persisten confusiones en el uso de categorías de análisis, simplificaciones teóricas y, en ocasiones, un relativismo radical que disuelve la oportunidad de examinar las relaciones de poder (Kasnitz & Shuttleworth, 2004: 153).

Atrás quedó en la literatura antropológica el término *handicapped*, paulatinamente el de *disabled* ocupó su lugar. Creció el interés por el entorno, propiciado por un consenso cada vez más extendido respecto del modelo social de la discapacidad. Este es transversal en las ciencias sociales y su principal tesis es que la discapacidad no tiene que ver con el cuerpo de los individuos, sino que es una elaboración social (volveré sobre este punto y sobre la Teoría Crip en el apartado siguiente). Al suscribir este modelo, la antropología enfrentó el desafío

de explicar la dimensión colectiva de la discapacidad sin olvidarse de las experiencias corporales. Y parece haberlo sorteado bien, ejercitando la búsqueda de intersticios y puentes allí donde primero se presupusieron relaciones de antítesis. Los trabajos de las últimas décadas permanecieron pendientes de la dimensión encarnada del sujeto y la conectaron con otras tales como las narrativas, el tiempo cotidiano y la vida política que construyen los sujetos (Ginsburg & Rapp, 2013: 54).

Uno de los rasgos distintivos de la antropología de la discapacidad contemporánea se halla en el potencial de las autoetnografías que, a diferencia de décadas pasadas, ahora comienzan a cobrar estatus. Ello, en parte, se debe a la conformación de grupos y programas de investigación sobre discapacidad y a que –todavía de forma muy incipiente– un mayor número de personas con discapacidad accede a la educación terciaria en distintas universidades del mundo. La estadounidense Devva Kasnitz (2020) sostuvo que la autoetnografía da lugar a los matices y que ofrece una perspectiva encarnada de las relaciones de alteridad y de producción de conocimiento. Desde Brasil, Anahí Guedes de Mello (2019) planteó que interpela los cánones disciplinares al tornarse borrosa la distinción entre el adentro y el afuera del campo y al situar en el lugar de etnógrafos a sujetos que rehúsan las exigencias funcionales que estos cánones contienen (ver, oír, escribir). Considero que la presencia de personas con discapacidad en el ámbito universitario y en el académico en general y la aparición de autoetnografías de la discapacidad, en la medida en que crezca y se sostenga en el tiempo, traerá prometedores desplazamientos creativos y críticos en la teoría y práctica antropológica.

Para concluir, quisiera detenerme en la producción antropológica latinoamericana, en especial la que proviene del sur continental, que es donde se inscribe esta tesis. En estas latitudes la discapacidad como objeto de estudio, como cuestión de alteridad, es todavía marginal en los debates de nuestra disciplina, pero resultan auspiciosos los aportes de la última década. Es interesante ver que algunos de los temas en estudio articulan preguntas sobre la discapacidad con otros fenómenos que han tomado magnitud como problema social y teórico. Esto lo apreciamos muy especialmente en lo relativo a los tópicos que ha colocado en agenda en las últimas décadas el movimiento feminista y de mujeres, pues un conjunto de trabajos se ocupan de examinar las relaciones entre género, cuidados y discapacidad (Guedes y Nuernberg, 2012; Guedes, 2014), la contribución de la teoría interseccional al estudio de la discapacidad (Diniz, 2003), los encuentros entre el movimiento feminista y de la discapacidad (Castelli Rodríguez, 2020a; Castelli Rodríguez y Tortoriello, 2022; López

Radrigán, 2020) y los ensamblajes de género, cuerpo y sexualidad en las narrativas de personas con discapacidad física (Castelli Rodríguez, 2020b).

La presencia en el espacio público y las experiencias de autonomía y dependencia en él han suscitado atención desde distintos encuadres teóricos. Situada en las calles de Rio de Janeiro e inspirada en las reflexiones de Mol (2008) acerca de la construcción ontológica del cuerpo en la medicina occidental moderna y en las discusiones sobre el cuidado de la teoría feminista, Olivia von der Weid (2018) propuso observar “la forma en que la dimensión localizada de la ayuda es capaz de articular diferentes formas de actuar y pensar sobre la discapacidad” (Ibíd: 52). Entretanto, desde Buenos Aires Alejandro Dagnino (2019) abordó el aprendizaje del desplazamiento independiente entre personas ciegas en sesiones de Orientación y Movilidad.

Ambos trabajos traen consideraciones relativas a la relación entre cuerpo y movilidad que me interesa retomar. von der Weid encuentra que en la calle el cuidado se desdobra en prácticas que pueden tanto ampliar la agencia de los sujetos como reproducir pautas de opresión. A través de esta multiplicidad, dice la autora, “la entidad abstracta del individuo con discapacidad visual puede acceder y participar efectivamente en la vida cotidiana de la ciudad” (2018: 75). Dagnino, por su parte, sostiene que en las sesiones de Orientación y Movilidad el practicante aprende a orientarse en la calle al desplazarse pero, sobre todo, se está orientando *en su práctica*, es decir, está “aprendiendo a aprender” (Ibíd: 153, cursivas del autor). Por tanto, el hábito que el practicante aprende –más allá del hecho cotidiano de salir a la calle–, es la forma en que habita la práctica. Así, Dagnino sostiene, en diálogo con Ingold, que “si la persona habita la práctica es también recursivamente generado por ella” (Ibíd: 156), y que al tratarse de un proceso de aprendizaje donde los practicantes deben reiterar una y otra vez los circuitos, se produce una “experimentación paciente [que] es también experimentar las relaciones constitutivas de la práctica” (Ibíd: 158). A mi parecer, los hallazgos de von der Weid y de Dagnino dan pie a sopesar la tensión entre dependencia y autonomía con atención a las relaciones de temporalidad manifiestas en todo movimiento corporal y su correspondencia o no con los códigos sociales hegemónicos respecto a cómo habitar el tiempo. A menudo, la movilidad de las personas con discapacidad transcurre de formas más lentas, más bruscas o con ritmicidades que difieren del habitar en el tiempo desde cuerpos convencionales. De ahí que comprender sus estados corporales y sus vínculos con el entorno social, amerita reflexionar puntualmente sobre el tiempo como factor de alteridad y como locus de sentido.

Otros antecedentes desde la antropología latinoamericana han tratado la construcción social del diagnóstico entre personas con autismo (Aydos, 2019; Carbonieri, 2015), la inclusión laboral de esta población (Aydos, 2016; Aydos y Fietz, 2017) y las barreras en el acceso a la salud entre personas sordas (Olivar, 2018)²⁷. El discurso de derechos humanos es un punto en común en el posicionamiento de quienes investigan sobre discapacidad, pero también devino objeto de estudio. Debora Diniz, Lívia Barbosa y Wederson Rufino dos Santos realizaron una interesante contribución teórica al examinar la categoría “discapacidad” y su inscripción en las gramáticas de los Derechos Humanos y de la justicia. Ellas argumentan que en la transición del paradigma biomédico al social el concepto de discapacidad fue redefinido en base no a la sustitución sino a la combinación de una matriz biomédica, que cataloga las deficiencias y las especificidades corporales, y una matriz de derechos humanos que denuncia la opresión. Esta concepción, sostienen, que cristaliza en el texto de la Convención por los Derechos de las Personas con Discapacidad de 2006 y que define a la “discapacidad como restricción de participación al cuerpo con deficiencias (...) no fue una creación solitaria de la Organización de las Naciones Unidas” (2009: 66-67). Estuvo nutrida por el debate político sobre la insuficiencia del concepto biomédico de discapacidad que durante más de cuatro décadas promovió el modelo social de la discapacidad.

Los antecedentes mencionados informan de un incipiente campo regional de la antropología y la discapacidad. La mirada interseccional, las relaciones de género, las violencias y un conjunto de aspectos que apuntan a la interacción social y las vivencias personales marcan la impronta de la producción antropológica más reciente.

1.2. Estudios Críticos en Discapacidad

A los antecedentes de la antropología es imprescindible tomarlos en perspectiva con los Estudios Críticos en Discapacidad. Pues si bien aquellos traen una mirada específica en cuanto al análisis de relaciones de alteridad, están permeados por (y a la vez influyen en) los

²⁷ En Uruguay puntualmente destacan las contribuciones del Grupo de Estudios sobre Discapacidad (GEDIS) de la Facultad de Ciencias Sociales en las dos últimas décadas, que si bien provienen del Trabajo Social, la Sociología y las Ciencias Políticas, son importantes para el abordaje antropológico. Entre su abundante producción referente a organización familiar, patologización de las infancias y adolescencias, políticas sociales, sexualidad, trabajo y educación, varias publicaciones ponderan el cuerpo y las corporalidades, entre ellas, Míguez y Sosa (2017), Míguez y Meziani (2015), Míguez (2019, 2017, 2012).

de otros enfoques que abonan este campo interdisciplinar. Dada la amplitud que han cobrado estos estudios, he optado por realizar una síntesis de tres aspectos que entiendo suman al análisis de la tesis. Referiré a la matriz teórica con la que inicialmente se configuraron; a la revisión que sufrieron en el nuevo siglo y que dieron lugar a que se añadiera el término “críticos” a su nombre (inicialmente fueron identificados como Estudios en Discapacidad [*Disability Studies*]); y a contribuciones particulares acerca de las prácticas artísticas y la discapacidad.

El surgimiento de los Estudios en Discapacidad en los años setenta está ligado a la aparición, al menos una década antes, del activismo pro discapacidad en Estados Unidos y Gran Bretaña –y luego en el mundo– y a la creciente necesidad de buscar alternativas teóricas al modelo biomédico. Éste, anclado en la modernidad occidental post revolución industrial, se consolidó mediante sucesivos acontecimientos históricos de magnitud: el incremento de accidentes de trabajo en los países industrializados a fines del siglo XIX (Stiker, 1999), la presencia de enfermedades que no conocieron cura hasta mediados del siglo XX como la poliomielitis y la tuberculosis²⁸ y el saldo de miles de personas mutiladas que dejó la Primera Guerra Mundial.

Regido por un canon de “normalidad” y “completud” del cuerpo, el modelo biomédico hizo de la discapacidad una condición patológica e individual y encontró en la “rehabilitación” uno de sus principales dispositivos. La rehabilitación, ora como práctica, ora como discurso, la podremos ver bajo diversas presentaciones en las trayectorias de las y los interlocutores de este trabajo. Si bien en sus vidas tanto los discursos como las prácticas constituyen experiencias, a los efectos del análisis es importante distinguirles. En este caso, lo que busco diferenciar es el contenido ideológico de esta categoría subsidiaria de los procesos de normalización, de los beneficios tangibles que un conjunto de saberes –desde las tecnologías de asistencia, pasando por la kinesiología, la fisioterapia, la psicología y distintos tipos de gimnasia, hasta la danza– pueden generar en la salud de las personas y, en sentido más amplio, en sus formas de habitar el mundo. Este conflicto inherente del “rehabilitarse” es el que documentó Venturiello (2014: 193) en el Gran Buenos Aires, donde

²⁸ La historia social de la *polio* y la tuberculosis ha sido documentada en Argentina por Testa (2018) y Armus (2007) respectivamente. Para el caso uruguayo encontramos en Duffau (2015) una indagación histórica de la psiquiatría, donde se analizan condiciones corporales que hoy ubicamos bajo el paraguas de la discapacidad. Estas investigaciones son relevantes pues ayudan a comprender cómo se configuraron históricamente en el ámbito rioplatense clasificaciones de los cuerpos, las enfermedades y la estigmatización social.

encontró que “las expectativas hacia la rehabilitación oscilaron entre el deseo de recobrar la normalidad y la demanda de aprendizajes destinados a reconstruir su propio mundo”.

El modelo biomédico, de acuerdo a Mike Oliver (1990), no desarrolló una gran teorización sobre la discapacidad. Su eficiencia, en cambio, radicó en implantar una serie de dispositivos de intervención aunados bajo un relato según el cual las vidas de las personas con discapacidad no pueden verse como otra cosa que una tragedia. Dicho relato “puede caracterizarse como ‘la teoría de la tragedia personal de la discapacidad’ (Ibíd: 20). Un paradigma de este tipo era difícil de tolerar para las personas con discapacidad. De ahí que el “modelo social de la discapacidad”, que emerge en los años setenta en el mundo anglosajón (Shakespeare, 2006) y que puede considerarse como el germen de los Estudios en Discapacidad, se extendió como una bocanada de aire fresco.

El modelo social de la discapacidad rápidamente tuvo aceptación tanto en espacios de militancia como académicos de las ciencias sociales y humanas, y se propuso responder una a una las premisas del modelo biomédico. A los dispositivos que confinan a la discapacidad como problema del individuo los contestó argumentando que es construida por condiciones que deshabilitan la participación y la vida social de los sujetos, mientras que al relato de la tragedia le contrapuso la teoría de la opresión social. La noción de opresión social se convirtió en la piedra angular de modelo social y una abundante reflexión se desarrolló al respecto. Tal como lo expuso Paul Abberley, la opresión hacia las personas con discapacidad contiene matices con respecto a la opresión sexual y racial. Mientras que en estas últimas

“la diferencia biológica sólo sirve como condición cualificadora de una opresión totalmente ideológica, en el caso de las personas discapacitadas la diferencia biológica, aunque (...) sea en sí misma una consecuencia de las prácticas sociales, forma parte de la opresión” (Abberley, 1987: 8).

Concuerdo con que la dimensión de opresión es clave, pero no es mi propósito reducir la discapacidad únicamente a ella. Considero que tan importante como atenderla es poner énfasis en la agencia de los sujetos para sostener y dar sentido a sus vidas.

El modelo social dominó el enfoque de los Estudios en Discapacidad hasta fines de los noventa y mantiene vigencia hasta hoy. Pero un conjunto de revisiones y emergentes inquietudes llevaron a que ya no fuera suficiente para dar respuesta a todas las interrogantes. Una vez más, fue preciso ir en busca de nuevas herramientas. La revisión del modelo social, con la consecuente transición de los Estudios en Discapacidad a los Estudios Críticos en Discapacidad, se ubica a inicios de los dos mil.

De acuerdo a Meekosha y Shuttleworth (2009) los factores que influenciaron dicha transición y que sentaron la necesidad de crear otras referencias pueden agruparse en tres componentes. Primero, la necesidad de superar el binarismo entre “deficiencia física” como atributo del cuerpo individual (sin relevancia para estos estudios) y “discapacidad” en tanto construcción social (hacia donde se orientaba toda su atención). Segundo, la aparición de las subjetividades y del sujeto encarnado como problemas teóricos y prácticos, que adicionaron a las dimensiones sociales, económicas y políticas que hasta entonces se había privilegiado, otras de tipo cultural, discursivo e incluso fisiológicas que permanecían desatendidas. Y, por último, la cooptación del lenguaje de los estudios en discapacidad por parte de instituciones gubernamentales (que incluyen, entre otros servicios, a los programas de rehabilitación) y de los organismos transnacionales de Derechos Humanos cuyas definiciones, como vimos más arriba con Diniz, Barbosa y Rufino (2009), no erradicaron por completo al modelo biomédico (Meekosha & Shuttleworth, 2009: 50-51). Es importante tomar en cuenta que los interrogantes que irrumpen en este espacio no pueden verse por separado a los trayectos de las Ciencias Sociales y Humanas en su conjunto y a sus diversos nodos temáticos²⁹.

Para los años noventa, cuando los Estudios en Discapacidad ya estaban consolidados en el mundo anglosajón, en América Latina daban sus primeros pasos algunos grupos e iniciativas de investigación y recién durante los dos mil comenzaron a aparecer publicaciones que evidencian el encuentro y diálogo entre investigadores de distintos países (Almeida y Angelino, 2012). De acuerdo a Guedes de Mello, Nuernberg y Block (2014: 96), en Brasil –y asumo que la afirmación refleja en mayor o menor grado lo ocurrido en otros países latinoamericanos– hubo un primer momento de los estudios en discapacidad de perspectiva social desde los años setenta, conformado por aportes de la Educación y la Psicología y un segundo momento desde los dos mil a esta parte, caracterizado por la diversificación disciplinar y la incorporación de premisas teórico-epistemológicas del feminismo (Ibíd: 102-103). Aun así, advierten que estos no alcanzaron una ruptura total con el modelo médico, hecho expresado, por ejemplo, en que subyace una concepción del cuerpo con discapacidad como aquel que posee una desventaja orgánica (Ibíd: 112).

Asimismo, algunos antecedentes del ámbito regional también expresaron que el modelo social en su formulación tradicional se volvió insuficiente. En particular estos

²⁹ Carozzi et al (2015), por ejemplo, encontraron que procesos de similares características también ocurrieron en los estudios del campo artístico, donde se pasó de una perspectiva evolutiva y centrada en la obra hacia la experiencia subjetiva y emocional de los artistas. Menciono esta referencia en particular pues conecta con el tema bajo estudio en este trabajo, pero podía indagarse en muchos otros campos temáticos.

indicaron que su énfasis en lo social y estructural tuvo como contracara la desatención de lo corporal y la experiencia (Ferrante, 2014b; Ferrante y Venturiello, 2014). Creo que aquí es donde más productivo puede resultar el encuentro de la Antropología y los desarrollos de las últimas décadas de la teoría social en general con respecto al cuerpo, con otros componentes de este campo de estudios.

Una de las derivas más significativas en la teoría social sobre discapacidad en los últimos años, producto de esta búsqueda por refrescar las miradas, se halla en la llamada “teoría crip” iniciada por Robert McRuer. El uso del término “crip” –que proviene de *crippled* que quiere decir “discapacitado” y que tiene una connotación peyorativa– es reapropiado y llevado al centro de la academia como una provocación que hasta entonces no estaba presente en este ámbito, pero sí en el activismo de la sociedad civil. Esto marca un cambio no menor en lo que atañe a la performatividad del lenguaje. Esta teoría, de origen en Estados Unidos, interseccionó la teoría queer con los estudios en discapacidad con el cometido de “generar una crítica a los sistemas del capacitismo y la homofobia, con especial atención a las formas sutiles en que estos sistemas funcionan bajo el capitalismo neoliberal contemporáneo” (Moscoso y Arnau, 2016: 137). En el marco de este proyecto, McRuer acuñó el concepto de “capacidad física obligatoria” [*compulsory able-bodiedness*] con base en la noción de “heterosexualidad obligatoria” introducida hace casi cuarenta años por la feminista y activista lesbiana Adrienne Rich. Y desde ese lugar planteó la existencia de un imperativo de capacidad física estructuralmente construido y socialmente naturalizado que excluye a la diversidad corporal (McRuer, 2002).

Mención específica merecen antecedentes desde perspectivas feministas e interseccionales producidos en parte por mujeres con discapacidad, que contribuyeron a reenfocar la atención hacia el cuerpo (Wendell, 1989; Morris, 1997; Arnau, 2005; Mañas, 2009; Kafer, 2013; Puar, 2013). Sus textos destacan por su carácter autobiográfico y/o autoetnográfico, lo cual se reivindica como una metodología feminista que rechaza las jerarquías entre investigadores e interlocutores, apuntan hacia un objetivo explícito de transformación social y evitan el uso de categorías de diagnóstico médicas, privilegiando los modos encarnados de nombrarse (Clifford Simplican, 2017: 48).

Poner en cuestión lo profundamente personal y a la vez social de las experiencias desde el cuerpo hace lugar a nuevos dilemas en los procesos de investigación y construcción de conocimientos. Por ejemplo, se problematiza la autoridad etnográfica (o de otros tipos de abordaje) –en especial cuando nuestros interlocutores no emplean lenguaje oral o escrito, o

se expresan de formas no convencionales—. Como también, el riesgo de reproducir actitudes colonialistas hacia nuestros interlocutores al desvalorizar sus maneras de pensar y expresarse (Couser, 1997: 4, 2005).

Con el espíritu crítico de la nueva generación de estudios el propio concepto de opresión social fue revisado. En su lugar se hizo habitual hablar de “capacitismo”. Entre las distintas formulaciones que ha recibido, retomo la que propuso Fiona K. Campbell (2001: 44), para quien capacitismo alude a “una red de creencias, procesos y prácticas que producen un particular tipo de yo y de cuerpo (el estándar corporal) que se proyecta como lo perfecto, típico de la especie y, por tanto, lo esencial y plenamente humano”. Para la autora, además, la estabilidad de esta “difusa red” responde a la eficiencia que tiene de cerrarse sobre sí misma, invisibilizando las semejanzas entre lo considerado “discapacitado” y el ser humano modelo (Ibíd). Si mi interpretación de Campbell es correcta, entonces ella está subrayando la agencia del capacitismo para perpetuarse, así como su carácter relacional e histórico. Pero a pesar de su agresiva fuerza, no debemos descuidar los esfuerzos y la astucia de los sujetos para contraponer al capacitismo su propia agencia y para “desubicarse”, como dijimos al inicio con Haraway (1999), de los esquemas clasificatorios.

Por otra parte, en las amplias arcas de los estudios en discapacidad contemporáneos se ha conformado un subcampo que toma la dimensión cultural como eje de reflexión y dentro de éste aparece un creciente número de trabajos desde y sobre prácticas artísticas. Buscando superar el excesivo énfasis en la opresión y la desatención del cuerpo, hay quienes abogan por un “modelo cultural de la discapacidad”. A criterio de Anne Waldschmidt (2017: 25), “el modelo cultural de la discapacidad implica un cambio fundamental de perspectiva epistemológica, ya que no se ocupa del margen sino del ‘centro’ de la sociedad y la cultura”. La autora caracteriza este modelo como un herramienta analítica que se sustenta en cuatro premisas: la primera, es que “considera la deficiencia, la discapacidad y la normalidad como efectos generados por el conocimiento académico, los medios de comunicación y los discursos cotidianos”; la segunda, que “la discapacidad no denota una característica del individuo, sino una categoría de diferenciación siempre incorporada”; la tercera, que “tanto la discapacidad como la capacidad se relacionan con los órdenes simbólicos imperantes y las prácticas institucionales de producción de normalidad y desviación, el yo y el otro, la familiaridad y la alteridad”; y cuarto, que “cuando se emplea este enfoque de ‘descentramiento’, es posible obtener nuevas y sorprendentes percepciones sobre nuestras sociedades modernas tardías, sus trayectorias y procesos de cambio” (Ibíd).

En el marco de este viraje analítico hacia lo cultural, los estudios culturales y de las performances se situaron como perspectivas privilegiadas para reponer las maneras de representar la discapacidad y la normalidad en el cine, en la fotografía, en las artes escénicas y en la literatura, entre otros dominios artísticos. Como objeto de investigación o como terreno desde el cual producir conocimiento, el arte ha ganado un papel relevante en las políticas de identidad del movimiento de personas con discapacidad, al igual que ha ocurrido con otros colectivos corpo-disidentes y grupos subalternizados (Solvang, 2012).

Estudiar las búsquedas estéticas, los argumentos de las obras e incluso las materialidades con las que se llevan a cabo, abre una ventana a la cual podemos asomarnos a conocer cómo eligen mostrarse y qué efectos quieren provocar las personas con discapacidad y las compañías que conforman. Al ser la discapacidad puesta en escena –no como objeto, sino como lo vimos recién con Waldschmidt, como categoría de diferenciación siempre incorporada–, se vuelve punzante la pregunta de Rosemarie Garland-Thomson (2017: 51) acerca de por qué podríamos querer a los discapacitados en el mundo.

Es de suma importancia para este trabajo –que entre sus objetivos busca reponer cómo conectan las experiencias de los espacios de danza con el resto de las actividades de los sujetos– tener en cuenta que lo que sucede dentro de los marcos simbólicos de la creación artística no es escindible de los marcos simbólicos de la vida cotidiana. Es decir, entender que cualquier situación en el mundo puede analizarse “como” performance (Schechner, 2000: 12) y que al performar la diferencia (y la normalidad) se manipulan y transforman los estereotipos de los guiones establecidos de la discapacidad en el hecho artístico en sí (Sandahl & Auslander, 2008: 3), pero también en otros tiempos y espacios de la vida.

Las artes en su diversidad tienen la particularidad común de generar un espacio o irrumpir en él buscando hacer al espectador partícipe, es decir, es un terreno donde se espera que la “mirada” exterior (es decir, la percepción en sentido amplio) se haga presente. En este sentido, además de documentar los procesos creativos, el estudio de las expresiones y experiencias artísticas también resulta pertinente para examinar el espacio simbólico “que media entre el cuerpo que performa y el cuerpo que lo percibe”, poniendo al descubierto regímenes de visibilidad estigmatizantes y el gesto de retirar la mirada de lo que se percibe como repulsivo (Marín, 2019: 4). La idea de “regímenes de visibilidad” lleva el acento antes que a quien está frente a la mirada de uno, al modo como miramos y a lo que nos pasa y sentimos al hacerlo. De igual modo, posibilita pensar cómo cada sujeto in-corpora dichos regímenes y los negocia en el proceso de percibirse y hacer sentido de sí mismo. Ambos

aspectos nos serán de utilidad aquí al explorar las reacciones e interacciones en los contextos de danza.

La danza es una de las prácticas más difundidas, visibilizadas e incluso profesionalizadas en el colectivo de personas con discapacidad, así como una de las que mayor atención ha recibido desde la investigación. Ya en los años noventa se problematizaron los sesgos y exigencias corporales de la danza profesional (Albright, 1997) y más adelante se abordaron temas como la marginalización de bailarinas/es con una discapacidad visible (Cheesman, 2014), la danza como elemento de transformación personal y social (Ferreira dos Santos, Gutierrez y Roble, 2019), las barreras para la participación de estudiantes de danza y los métodos de enseñanza de técnicas de danza (Whatley, 2007). El aporte de estos trabajos, en particular a esta investigación, radica en que nos hablan de cómo la diferencia corporal es tomada en su interna y en que consiguen aproximarnos al universo de relaciones del ámbito específico de la danza, como práctica recreativa o incluso terapéutica, o como práctica profesional, social y artística.

1.3. Lo que el baile trajo al método

Luego de trazar en las secciones precedentes cómo se fue conformando la pregunta por la discapacidad y la normalidad en la Antropología y en los Estudios Críticos en Discapacidad, propongo en lo restante de este capítulo adentrarnos en los dilemas epistemológicos y metodológicos emergentes del campo de esta investigación. En esta sección compartiré los descentramientos del canon etnográfico que trajo el baile con sujetos con movibilidades no convencionales. En este sentido, busco discutir el modelo de funcionalidad corporal que dicho canon tiene a su base e interrogo el papel de la observación y del movimiento en relación a la producción de conocimiento.

En los espacios de intercambio disciplinar hay consenso en cuanto a que el “estar ahí” de cada etnografía es irreplicable, de donde se desprende que trabajando incluso en un mismo lugar y con los mismos sujetos los resultados varían. Para dar cuenta de ello el “cómo investigamos” suele ser desmenuzado en cada ocasión, explicándose con quiénes se estrechó un vínculo y por qué, cómo influyeron las circunstancias y detallándose los acontecimientos que signaron los surcos del terreno. Sin embargo, la tarea etnográfica tiende a prefigurarse similar en cuanto a las técnicas de las que se echa mano y a la disposición corporal con la

que “estamos ahí”: erguidos, abocados a observar, controlando la relación entre acercamiento y distancia, preferentemente de pie y orientados de frente a los hechos, de manera tal que salvo los ojos y la cabeza, el resto del cuerpo pareciera invisible en el proceso de conocimiento. En buena medida, este criterio responde al modo como históricamente se moldeó el método.

Recordemos cómo fue concebida la etnografía por figuras que dejaron huella en sus generaciones y en las siguientes. Actuando por analogía a los procedimientos de las ciencias exactas, en 1922 Bronislaw Malinowski indicó que

“una fuente etnográfica tiene valor científico incuestionable siempre que podamos hacer una clara distinción entre, por una parte, lo que son los resultados de la observación directa y las exposiciones e interpretaciones del indígena y, por otra parte, las deducciones del autor basadas en su sentido común y capacidad de penetración psicológica” (1973: 21).

Entretanto, en 1968 Claude Lévi-Strauss la definió como “la observación y el análisis de grupos humanos considerados en su particularidad (...) que busca restituir, con la mayor fidelidad posible, la vida de cada uno de ellos” (Lévi-Strauss, [1968] 1995: 50). A su vez, la llamada a “observar, escuchar y escribir” de Cardoso de Oliveira (1996) colaboró a afianzar dicha perspectiva en el Cono Sur. Mediante la observación, dice –situándose en el contexto de una tribu indígena–, podemos contabilizar elementos, comparar el objeto previamente construido con la realidad social que se encuentra en el campo, e identificar yerros o diferencias con respecto a las descripciones de cronistas (Ibíd: 19-20).

Median varias décadas entre estos autores, pero en los distintos casos se entrevé una preocupación por establecer un orden claro, alcanzar una distancia justa para desenvolver el análisis buscado y ubicarse en una suerte de posición equidistante de los sujetos de estudio y del estado personal del investigador y sus preconiciones. Si bien con posterioridad la herencia positivista-cartesiana manifiesta en estas definiciones fue interpelada, las proposiciones de Malinowski y Lévi-Strauss y más tarde y en la región las de Cardoso de Oliveira, sintetizaron las técnicas fundamentales de la etnografía, las cuales se mantuvieron en el tiempo.

Conforme la postura que comparten estos autores, quien investiga asume la tarea nada sencilla de decir y escribir sobre la vida de otros sujetos, pero no de cualquier modo, sino con un proceder ordenado que encuentra en el acto de observar su razón de ser. La escucha también es importante, pero sin observación, se podría decir, no hay etnografía. El observar se presenta como *la* herramienta que posibilita implicarse y a la vez mantener distancia analítica, ubicarse en un punto neutro. A pesar de sus aspiraciones, los autores

mencionados parecen asimismo advertir que el acto de conocimiento no es lineal, sino que cuenta con distintas mediaciones. Malinowski solicitó que se detalle la mayor cantidad posible de circunstancias en las cuales se desarrolló la investigación y Lévi-Strauss, al mencionar que el cometido es arribar a una restitución de esos grupos humanos con “la mayor fidelidad posible”, muestra era consciente de que la objetividad a secas era al menos una noción a sospechar.

Lo que busco advertir al mencionar estos aspectos son dos cosas: por un lado, siguiendo a Okely (2007), la presencia estructurante de la matriz positivista y cartesiana (que asocia conocer con mirar y pensar con estar quieto) en nuestras ideas respecto del acto de conocer. Y por otro, que los cuerpos de las y los antropólogos siempre se imaginan “convencionales”, pues la alteridad siempre está “del otro lado”. Es importante notar que detrás de un método en torno al cual se elaboró una narrativa de distinción respecto de otros métodos de las ciencias sociales, se halla la misma idea de completud y normalidad corporal por parte de quien investiga que antes le criticamos al modelo biomédico en su abordaje de la discapacidad. Así lo indica la primacía del observar, escuchar y escribir. Y esta idea se anuda, a su vez, a un habitar y construir el campo desde posiciones, movilidades y esquemas sensoriales también convencionales. Una contribución significativa en la Antropología regional que rompe con este canon se halla en Guedes de Mello (2019). La autora expone una discusión acerca de la influencia de la sordera en la tarea etnográfica a partir de su propia experiencia como mujer sorda. Y sin descuidar la relevancia de la posición de género, argumenta que mirar y (no) escuchar no son “meros actos sensoriales percibidos en la causalidad lineal estímulo-respuesta, sino que se encarnan (...) para producir efectos cognitivos” (Ibíd: 152). En orden de avanzar hacia una etnografía de las corporalidades que deconstruya en lugar de que afirme las marcas de alteridad, sostengo que para entender la experiencia de los interlocutores necesitamos asimismo entender cómo se produce la nuestra y tomar dimensión de que el proceso etnográfico no solo posibilita conocer tramas de alteridad que “están ahí”, también puede construirlas. En esta dirección, como intentaré argumentar enseguida, el baile puede traer al método la posibilidad de descentrarse de la rigidez corporal impregna su enfoque práctico.

Continuando en esta dirección, consideremos que la díada observación-objetividad fue puesta en tela de juicio, mientras que el relativismo, que se avizoró como alternativa, quedó atrapado en la imposibilidad de establecer diálogos. Entre quienes alentaron las

controversias, Donna Haraway habló de las “doctrinas de visión objetiva” (1995: 320) y denunció la utilización del sistema sensorial

“para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte (...) mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación” (Ibíd: 323-324).

Aunque la autora estaba criticando la hegemonía del método científico, podemos notar que ésta aplica también al modo como los antropólogos concibieron la tarea de investigación y el lugar primordial que le otorgaron a la observación y por extensión al sentido de la vista. En particular, resulta de sumo interés la relación de determinación que ella identifica desde una mirada incorpórea (la de quien investiga) sobre los cuerpos “otros” (de los sujetos investigados). Esta relación se corresponde con la total ausencia, durante décadas, de la corporalidad de los antropólogos en los textos etnográficos, que generaban la sensación de “ver sin ser vistos”. Para desmontar esta ficción transversal a las diferentes disciplinas Haraway introdujo el concepto de “conocimientos situados”, los cuales toman como punto de partida lo localizado, corporeizado y la perspectiva parcial, en lugar de negar su presencia en el proceso de conocimiento (1988: 584).

Con el esquema de Haraway, donde la observación deja de ser una acción abstracta para devenir perspectiva política, podemos volver al terreno de esta investigación y sopesar nuevamente la cuestión de “cómo conocemos” cuando hacemos etnografía. Consideremos, en este sentido, algunas preguntas que colocó el campo: ¿Cómo “observamos” cuando durante los ejercicios de danza se nos pedía permanecer con los ojos cerrados y “en conexión” con nuestra interioridad? ¿Qué tipo de saberes proporcionan esas experiencias? ¿Cómo conocemos mientras brincamos, rodamos por el piso o nos entregamos a un abrazo danzante? ¿Qué vemos e interpretamos, cuando enfocamos el espacio desde posiciones no erguidas o bípedas? ¿Qué incorporo mediante el olfato, la sensación y el contacto con otros cuerpos o con objetos? ¿Qué nos enseña la quietud? ¿Cómo (re)aparece la mirada y cómo se reconfiguran las relaciones etnográficas según las circunstancias del entorno?

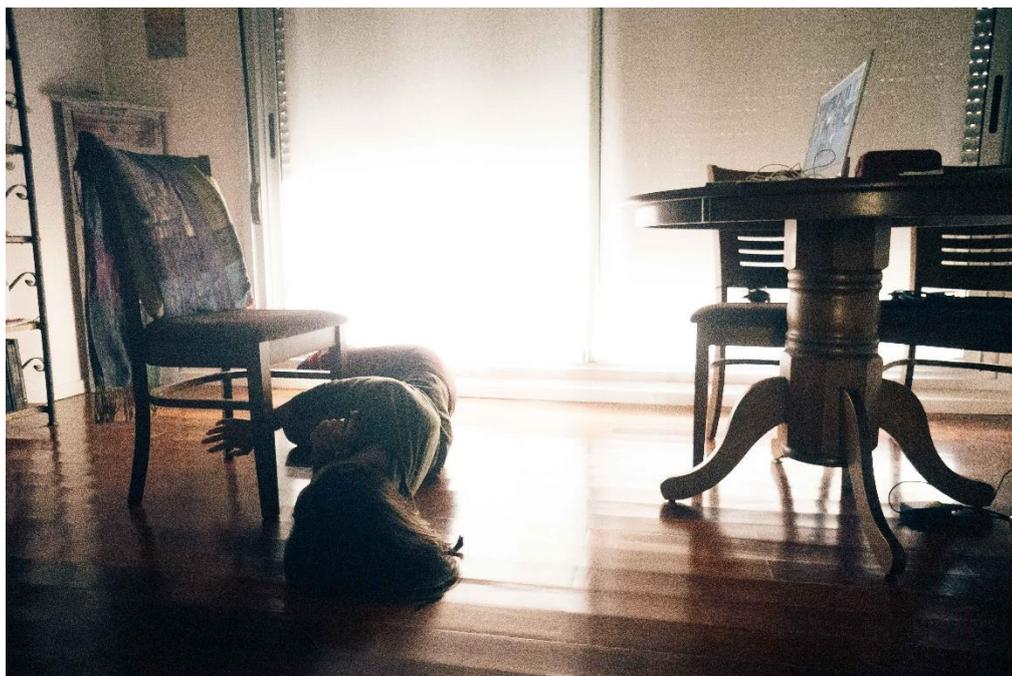


Imagen 3: “Lo que el baile trae al método”. Situación de trabajo de campo con El Grupo de los Miércoles en modalidad virtual. Me encuentro en mi casa, tendida en el piso, apoyada sobre el costado izquierdo. Exploro movimientos y relaciones con objetos. Percibo a mis compañeros por los sonidos que llegan a través de la computadora. La fotografía fue tomada desde el lado de la cabeza hacia los pies. En el extremo opuesto hay un ventanal por el cual se filtra algo de luz. Frente a mí hay una silla entre cuyas patas estiro el brazo derecho. A mis espaldas una mesa sobre la cual se halla la computadora portátil con la sala virtual abierta. Fuente: fotografía de Carlos Martínez, 20/05/2020.

Como comenté antes, el baile fue uno de los nodos principales de esta investigación y lanzarme a ella trajo un fuerte sacudón. Me vi demandada a involucrarme, a reestablecer el vínculo con mi cuerpo y por supuesto a vincularme desde el movimiento bailado con los demás. La experiencia en la pista abrió un abanico de matices. Hacer observación participante danzando se reveló en una marcada diferencia con las instancias en las que mi cuerpo se encontraba “quieto”, erguido y de frente mis interlocutores. Involucrarme en las consignas, en la aproximación cuerpo a cuerpo o en la introspección, me hacía perder la aprehensión panorámica (visual) del espacio y de quienes lo ocupaban. La escucha también se alteraba, al trabajar en duplas o grupos, por ejemplo, la atención auditiva se concentraba en ellos y el resto era bullicio. La percepción del peso y la fuerza corporal podía cambiar rápidamente cuando pasaba de una posición a la otra. Y la fluctuación de emociones que se generaban (las propias o las de otras personas en las que también me espejaba) influían en la atención como en los movimientos.

El descentramiento de la observación junto con el baile trajo valiosos aprendizajes. Varios de ellos han sido ya indicados por otros autores, por lo que considero que lo

significativo aquí es el reafirmarlos con base en la propia experiencia. Entre ellos puedo enumerar, primero, que el cúmulo de sensaciones, posturas, desplazamientos, emociones y ensamblajes entre cuerpos que las danzas propiciaban, conformaba un material etnográfico que lejos estaba de poder decodificar en términos de observación y que en cambio acercaban un conocimiento sensorial, somático y prácticamente instintivo. Esto es justamente a lo que Thomas Csordas ([1993] 2010: 87) alude al hablar de “modos somáticos de atención”, es decir, “modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros”.

Segundo, y de manera conexas, que la situación de campo durante la danza, así como propiciaba el compartir con los demás participantes, por momentos devenía una experiencia del orden de lo íntimo y por tanto se planteó el desafío de construir un equilibrio en el campo como en la escritura para sostener la tarea de investigación. En esta dirección se expresa Susana Rostagnol cuando dice:

“al volver sobre las notas de campo para elaborar el texto definitivo, fue necesario pensar detenidamente en poner sobre el papel un balance entre el lugar que nosotras asumíamos en el texto —con nuestras perspectivas teóricas y definiciones feministas— y las historias vertidas por los/as interlocutores/as, ser fieles a sus relatos” (2019: 4).

Tercero, que experimentar las variaciones del peso y la fuerza de acuerdo a las distintas posiciones y movimientos corporales generó un canal de comprensión de las formas de estar en el mundo de otros sujetos con cuerpos no convencionales. Creo que estos dos puntos conectan con el argumento de Jeanne Favret-Saada a favor de la participación —antes que de la observación— como herramienta de conocimiento, en aras de explorar los pliegues del afecto y superar la limitación a los “aspectos intelectuales de la experiencia humana” y a las producciones culturales del “entendimiento” presentes en la antropología (Favret-Saada en Zapata y Genovesi, 2013: 59). Favret-Saada expuso las potencialidades del “dejarse afectar” involucrándose en las actividades del campo “sin tratar de investigar, ni tampoco entender y/o recordar” mientras estas transcurrían (Ibíd: 62). Uno de los puntos clave radica en sus consideraciones respecto lo que este dispositivo metodológico trae a la investigación antropológica. A su criterio,

“aceptar ‘participar’ y ser afectado, no tienen nada que ver con una operación de conocimiento por empatía (...) al contrario (...) ocupar tal lugar me afecta, es decir, moviliza o modifica mi propio bagaje de imágenes sin instruirme sobre aquello que le ocurre a mis compañeros. Pero (...) el solo hecho de aceptar ocupar esa posición y ser afectado por ella abre un tipo de comunicación específica con los nativos: una comunicación de todo involuntaria y desprovista de intencionalidad, que puede o no ser verbal” (Ibíd: 63-64).

Sostengo que el modelo que ofrece esta autora en buena medida sintetiza lo que viví al implicarme en las danzas.

Cuarto, y aunque parezca en principio contradictorio, que la “libre expresión” o “movimiento libre” del cuerpo, que constituye un principio de ambos métodos con los que trabajé, conlleva su propia disciplina. Esta es personal tanto como grupal, y se hace patente en una labor sistemática por identificar los patrones de movimiento incorporados y generar nuevos. Se produce, como dijimos antes con Dagnino (2019), un aprendizaje del aprendizaje y siguiendo a Carozzi (2015: 40), quien indicó que salvo contadas excepciones los científicos sociales occidentales han omitido la descripción y análisis de los aspectos motrices de la danza, parece haber aquí un punto a explorar con esmero.

Quinto, pude experimentar cómo el uso de registros sonoro y de la palabra por parte de las docentes estimulaban el ritmo, la intensidad y las direcciones de los movimientos, es decir, que movimiento y palabra no son instancias independientes sino que se co-implican. Entre otros, esto fue puesto de manifiesto por María Julia Carozzi (2011: 23) para advertir de la reproducción del dualismo cartesiano, que separa y jerarquiza la palabra de otras prácticas corporales. De ello se desprende la importancia de continuar indagando la articulación de lo verbal, no verbal, sonoro y motriz en la danza. En síntesis, la “observación participante” bailada puso de manifiesto que el observar no siempre es el eje del trabajo de campo, que no existe un único tipo de observación sino una multiplicidad según los estados corporales que habitemos.

1.4. Hermana, antropóloga

Transitar hacia el paradigma del conocimiento situado exigió dejar de ignorar las coordenadas de enunciación de quien etnografía e integrar a la reflexión teórica las circunstancias con las que se habita y se da intención a la producción del campo. Desde esta perspectiva, la etnografía solo emerge si se logra entablar un encuentro continuo, una co-presencia de los interlocutores y de la antropóloga, en este caso (Okely, 2012: 125), lo cual involucra reconocer que cada uno trae lo suyo a la trama. Si la etnografía se sostiene en una “ética de la interacción” cuyo punto cero es el consentimiento (Carvalho da Rocha y Eckert, 2013: 105), si busca hacer inteligibles marcas de alteridad pero también corre el riesgo de reafirmarlas o crear nuevas y si es parte de nuestra responsabilidad ser conscientes de ello y

tomar los recaudos necesarios; entonces todos los esfuerzos que contribuyan a dilucidar la posicionalidad de cada sujeto participe del proceso de investigación y los efectos que acarrea, no son excedentes.

Por esta razón, en esta sección voy a comentar cómo elaboré un lugar de enunciación, primero en el campo y después en estas páginas. Sostengo que este lugar se elabora y no que viene dado de antemano, porque aunque todos tenemos una historia, lo que de ella se moviliza y la forma como lo hace en las circunstancias de investigación es una composición en sí misma, así como el campo es un tejido relacional que vamos hilvanando en su transcurso. Siguiendo este cometido, en un segundo momento de esta sección intento dar respuesta a la pregunta –también cardinal en la etnografía– por el compromiso con los interlocutores. Allí referiré, en particular, a la posición que tomé respecto al colectivo de personas con discapacidad al no ser parte de él, al menos desde el punto de vista de las clasificaciones normativas. Pero comencemos por el principio.

Viajo de Montevideo a Buenos Aires, de Buenos Aires a Paysandú, de Paysandú a Montevideo. Transito este circuito en sus distintas combinaciones una y otra vez mientras transcurre la investigación. Montevideo es la ciudad donde vivo desde hace al menos una década, donde está mi lugar de trabajo y donde realicé parte del campo. En Buenos Aires me radiqué prácticamente por dos años para tomar los cursos del doctorado y también para emprender este proyecto. Y en Paysandú se encuentra mi familia, allí es donde nací y crecí hasta que al concluir el secundario me fui a estudiar a la capital, como tantas jóvenes. Entro y salgo físicamente de estas ciudades y al hacerlo me sumerjo en distintos estados corporales de acuerdo a lo que cada lugar me demanda y a lo que en cada uno puedo dar.

A pesar de los recorridos y la distancia geográfica, siento que habito esos lugares al mismo tiempo, que me voy, cada vez, pero que algo de ellos y de quienes se encuentran allí permanece en mí. O tal vez se ajuste más a los hechos decir que la circulación y el lazo con cada uno configuró una cotemporalidad, es decir, la coexistencia de varias temporalidades con sus específicos flujos de tensión y reciprocidad. Aunque dicha cotemporalidad era una sensación que habitaba en mí, quiero insistir en que no se trataba de un elemento individual, por el contrario, todos quienes se encontraban en estos tiempos-lugares las constituían y, por extensión, también son partícipes de la práctica del conocimiento etnográfico. Parece oportuno recordar, en este punto y retomando a Johannes Fabian (2012), que el conocimiento no es “nuestro” sino una actividad comunicativa e intersubjetiva.

Como advertí en la introducción, la coyuntura familiar hizo su parte en el tejido de temporalidades y espacialidades que habité mientras realicé esta investigación. Entre otras cosas, en el transcurso entendí que el lugar de enunciación en el que como etnógrafa me reconocía era inescindible de las aperturas y negociaciones emergentes del campo, conjuntamente con ése (mi) “lugar parcial”.

Mi cuerpo devino puente, un entre lugares, entre tiempos. Dije recién que “sentía” que habitaba estos distintos lugares a la vez, porque incluso siendo imposible desde una concepción lineal del tiempo y el espacio, es una sensación tan intransferible como colectiva que, entiendo, merece ser tomada seriamente. Permítanme contarles: me encuentro en Buenos Aires o Montevideo participando en los talleres de danza y pienso y siento a mi hermana, vienen a mí aprendizajes que tengo junto con ella para interpretar lo que otros me dicen o para disponer mi cuerpo cuando ofrezco algún tipo de asistencia. También noto los contrastes en las formas de resolver el cotidiano, en los relatos, en la organización de los cuidados, entre las situaciones de mis interlocutores entre sí y con respecto a lo que yo tenía incorporado en el seno familiar. Mientras estoy danzando recreo en mi mente y de algún modo en mi cuerpo la expresión corporal de mi hermana, fuertemente marcada por la tonicidad y espasticidad producto de la parálisis cerebral. O a la inversa, estoy con ella en Paysandú y reverberan en mí situaciones del campo. Me permito viajar a nuestra infancia y juventud para recordar momentos de baile o imagino futuros inmediatos o distantes donde puedo echar mano de las técnicas de danza que voy conociendo.

Estos puentes no fueron planificados, sucedieron, e hicieron tangible que la agencia en la situación etnográfica no existe sino desde la propia corpografía que, como dije, no es tan solo personal. Ello me hizo recordar nuevamente a Fabian, cuando afirma que “la autobiografía no tiene por qué ser una huida de la objetividad, [por el contrario] es una condición de la objetividad etnográfica” (2001: 12).

Es importante subrayar –en diálogo con Favret-Saada (Zapata y Genovesi, 2013)– que tanto mi implicación en la danza como este aspecto de la afectación corporal que vengo comentando no equivale a decir que pude tomar el lugar de mis interlocutores o sentirme como ellos, sea como fuera que cada uno se sintió. La corporalidad es –además de personal– “social” y ello no es excluyente con el hecho de que “no se puede ser afectado sino de una cierta manera determinada” (Ibíd: 65). En otras palabras: accedo a la posibilidad de comprender desde mi lugar parcial porque hago parte de la trama y no porque siento lo mismo que el resto, aun cuando podemos manifestar sentir de formas parecidas. Insisto con

este punto pues conecta con el que abordaré algunos párrafos más abajo, acerca del compromiso con el colectivo de personas con discapacidad sin ser parte de él.

Creo que la confluencia entre, por un lado, la necesidad de mi hermana de asistencia permanente por parte de otras personas para su día a día, y por otro, la importancia del acercamiento y el contacto físico en la danza y la búsqueda de “conexión” entre quienes se hallan compartiendo esa experiencia, propició esta suerte de lazo de reciprocidad entre espacios, temporalidades y corporalidades. No se trataba simplemente de intercambiar técnicas entre un lugar y otro, de realizar inferencias que redujeran la multiplicidad de experiencias de los sujetos o de creer que se produce un mismo sentir que puede ir de cuerpo en cuerpo de forma inmutable. Lo que aconteció fue una transferencia de sensaciones, reflexiones y disposiciones corporales que, en su constante reconfiguración, abonaron el trayecto etnográfico en el sentido de que permitieron abrir preguntas. Las reconozcamos o no, a mi criterio este tipo de transferencias están en juego en toda situación donde nos abocamos a conocer participando y bajo determinadas condiciones pueden tornarse una herramienta de gran valor.

Pero también fue necesario poner nuestra proximidad corporal de hermanas en perspectiva para darle espacio a otras formas de disponer el cuerpo con las personas que iba conociendo. Recordar que mi vínculo de hermana es además de personal, particular, fue útil para reconocer otras configuraciones de lo particular con mis interlocutores. Al tomar distancia pude además prestar mayor atención a las distintas experiencias de género manifiestas en el terreno y a sus variadas intersecciones con la edad, la movilidad, la apariencia corporal, la posición socioeconómica, entre otros aspectos. Es inapropiado decir que todos los varones con discapacidad viven su condición de un modo y todas las mujeres de otro. Pero como veremos más adelante, la dimensión de género tiene su papel en la organización de las experiencias de la discapacidad, tanto de quienes la viven en carne propia como de quienes se vinculan con ella desde corporalidades convencionales.

Curiosamente, el distanciamiento espacial de los lugares donde hice campo generaron el efecto contrario, de acercamiento y entiendo que es así porque, como dice Pablo Wright, no existen los lugares *per sé*, vacantes de sentido, sino como “producto” de “la interacción que establecen investigadores con el bagaje humano y/o documental que los contiene” (2005: 67). Así es que observo –y vivo– cómo la tarea etnográfica y mi “trama de existencia” (Ibid: 57) se tensan, se nutren y se co-implican. La paulatina identificación de este lugar etnográfico ampliado, que incluye los desplazamientos y transferencias espacio-

temporales que acabo de aludir, fue posible también y en buena medida, porque me esforcé por reconocer los estados corporales que me atravesaban.

Considero entonces como emergente que el terreno colocó, lo siguiente: cómo el cuerpo de una puede estar habitado por dimensiones de los cuerpos de otras personas. Entre mis interlocutores, si bien existía una necesidad manifiesta por narrar la historia propia, al encontrarse en espacios de trabajo y expresión desde el cuerpo, se espejaban en el cuerpo de los demás (tanto en la similitud como en los disensos), y no pocas veces se escuchaba decir a alguien que al ver a otra persona, o al bailar con ella, había percibido su estado y también lo había podido sentir. Por tanto, como expresé, no se trata únicamente de técnicas corporales que aprendemos en un cuerpo a cuerpo con otras personas. Emociones, pensamientos y sensaciones se ensamblan con los modos de poner el cuerpo y con los contextos donde acontecen, y su resultado no es apenas un estado privado e individual del sujeto, sino una manifestación relacional. Retomando a Sara Ahmed (2015: 31 y ss.), podemos sostener que las emociones –pero también, insisto, las demás dimensiones de la corporalidad– no se hallan en el interior profundo del sujeto y emergen hacia afuera, como tampoco se ubican por completo afuera y se instalan en nosotros. En otras palabras, dice Ahmed, el “yo” y el “nosotros”, lo individual y social no son casilleros predefinidos interiores o exteriores al sujeto, sino que su mixtura posibilita que el sujeto, también en su corporalidad, se constituya³⁰.

Como dije, en el encuentro con mis interlocutores me apoyé muchas veces en lo aprendido junto a mi hermana para acercarme a las corporalidades de los demás y a la mía en ese contexto y de este modo tejí un lugar de enunciación como hermana-antropóloga. Este ejercicio que, insisto, no fue voluntario y no tuvo el cometido de estrechar las vivencias de los sujetos, abrió posibilidades tanto como desafíos. Así, al enunciar me como “hermana” exponía una de las cosas más íntimas de mi vida, no por ser oculta, sino por estar relacionada a una serie de afectos y dilemas con las que lidiamos las familias integradas por personas con discapacidad en este mundo. Tal vez por eso, el proceso de compartir mi experiencia fue

³⁰ La cuestión esbozada –cómo el cuerpo de una puede estar habitado por dimensiones de los cuerpos de otras personas– recibe distintas respuestas de acuerdo a los terrenos etnográficos. Florencia Tola (2012), por ejemplo, en su trabajo con los Tobas del Chaco argentino muestra cómo los cuerpos-persona se conectan y cohabitan con otros humanos y no humanos a través de extensiones corporales que pueden ser fluidos, sombras, sueños, el calor e incluso el nombre. En tanto Mariana Del Mármol (2016), cuyo objeto fue la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de La Plata, introduce la noción de “corporalidad expandida” para conceptualizar de qué forma, a partir de las prácticas de formación, los cuerpos se abren hacia los otros, tornándose sus límites menos definibles y cómo el cuerpo se expande al mover y ser movido afectivamente por otros.

paulatino. Solía comentarlo en el mano a mano, pero en las instancias de reunión grupal tenía un perfil más bajo y en más de una ocasión me hicieron saber que había tardado en decirlo. Un día, en un intercambio grupal, Susana se dirigió al resto refiriéndose a mi actitud y a mi trabajo y dijo:

“la investigación va a tener otro matiz, otros colores y va a poder encontrar todo lo que leyó, todo lo que tiene, todo lo que sabe... y va a ser más fuerte (...) Y el cambio que hizo es fantástico, lo digo públicamente y se lo digo a ella y se ríe porque es muy interna, va largando... lo largó en el seminario de a poquito...”.

La experiencia etnográfica se reveló, así, como una espiral siempre en movimiento, donde la toma de postura de la etnógrafa y la enunciación pública va transcurriendo, incluso en este momento de síntesis mediante la escritura.

Creo, al igual que Beatriz Miranda-Galarza (2015), que el vínculo de hermandad en las configuraciones familiares afronta sus propios retos afectivos y al traerlos al campo etnográfico se transforman en retos éticos y narrativos. En la medida en que me es imposible desmarcarme de los dilemas y potencias de la hermandad y de la discapacidad, asumo que puede haber en esa encrucijada alguna herramienta para repensar el despliegue de la etnografía como instrumento político.

No ignoro que la categoría “hermandad” es objeto de debate en la teoría feminista, por lo que merece la pena aludir a los matices. Autoras del feminismo negro, mestizo y decolonial emplean el término “hermana” para referirse a otras mujeres como ellas, pero han manifestado sus reparos respecto a los efectos simbólicos de la idea de “hermandad” que alude a una experiencia común y universal de la opresión de todas las mujeres. Al decir hermandad, sostiene Chandra Talpade Mohanty (2003: 107), se supone que todas las mujeres somos oprimidas de la misma forma por el patriarcado y se silencian otras dimensiones de opresión como la raza y la clase. Por eso, Mohanty encuentra más apropiado el uso de las categorías “solidaridad” o “coalición” feminista, para mostrar cómo las formas históricas de opresión se articulan con la categoría “mujer” en vez de subsumir unas a otras (Ibíd: 116). Comparto su argumento, por eso hago explícito que en este caso traigo la categoría “hermandad” en otro sentido, en concreto haciendo referencia al papel de los vínculos – primero familiares y luego al resto– que de algún modo vienen con nosotras al campo y esbozo un uso situado de ella. Aquí hermandad se enlaza al reconocimiento de la interdependencia corporal de los humanos entre sí y con otros seres, por tanto, no tiene tanto que ver con el ser mujeres, sino con la forma en que los vínculos nos constituyen corporalmente. En tal sentido, si algo busca la categoría hermandad en este contexto antes

que abonar universales es mostrar la heterogeneidad de las corporalidades y reponer cómo nos relacionamos desde ellas. Tal como lo empleo en este espacio, las nociones de “solidaridad” y de “coalición” no se contraponen a la de hermandad, sino que se co-implican.

Esto nos conduce al segundo punto que busco tratar en estas páginas. Me refiero a la intención de realizar una contribución etnográfica a algunos de los debates que interesan al colectivo de personas con discapacidad sin ser parte de él, en el sentido de que no soy considerada como “con discapacidad” desde la óptica de las clasificaciones normativas. ¿Por qué creo que es un asunto importante? Veamos.

El sistemático ocultamiento y desvalorización de la voz e ideas de los sujetos subalternizados (afrodescendientes, grupos étnicos, migrantes, personas trans, personas con discapacidad, entre otros) dio lugar a sus críticas y resistencias, rechazando en particular que personas ajenas sean voceras de los asuntos que les incumben y que tienen repercusiones concretas sobre sus vidas. Así surgieron espacios de militancia exclusivos e investigadores nativos, cansados de la sobreintervención, de los usos de su conocimiento y de que las y los antropólogos u otros científicos sociales vengan de “afuera”. Ciertamente esta postura es muy atendible. No hacen falta grandes esfuerzos para notar que las vidas de las personas con discapacidad han sido habladas y decididas por otros y su lema “nada sobre nosotros sin nosotros” no solo es una férrea denuncia de esta historia de silenciamiento, expresa además cuán sensible es el punto para ellos.

Entre estos sujetos el dilema que supone la presencia de “ajenos” se configura tanto hacia el interior como hacia afuera del colectivo. Hacia afuera por lo recién expuesto, y hacia el interior debido a la convergencia de varios elementos. Entre ellos, la amplia diversidad de corporalidades que abarca la “discapacidad”, la mayor identificación como tales de algunos sujetos y la resistencia de otros, lo permeable de las fronteras de la discapacidad, su dispersión geográfica y su variabilidad de clase (Couser, 2005: 125-126). Este colectivo, además, lidia con una suerte de “enemigo interno”: las organizaciones no gubernamentales y religiosas que se ciñen al “modelo de caridad de la discapacidad” que comparte con el modelo médico el ver a la discapacidad como un problema del individuo y, sobre todo, que hace a los sujetos depositarios de lástima y que necesitan ser compadecidos (Berghs, Chataika, Dube & El-Lahib, 2020: 5). Esto es fuertemente rechazado desde el activismo de las últimas décadas, no obstante, estas organizaciones lograron mantener su vigencia debido a que ofrecen servicios que los aparatos estatales no asumen o incluso que delegan en ellas.

Por otra parte, tampoco debemos olvidar que la asimetría entre investigadores e interlocutores inherente a toda situación de investigación y los usos del conocimiento a favor de los dominantes, da cuenta de un capítulo oscuro en la antropología. Aún cuando éste parece haber quedado atrás, no está demás recordarnos que la relación entre conocimiento y poder se reactualiza. Puesto que no ignoraba estas cuestiones, a lo largo de la investigación me pregunté qué posición debía tomar e incluso si era adecuado avanzar con mi proyecto. En este sentido, encontré un apoyo en la respuesta que dieron autoras del feminismo negro a la cuestión de quién puede hablar sobre sus circunstancias como mujeres negras. En particular Patricia Hill Collins señaló que los esfuerzos por colocar en el centro del análisis las experiencias de mujeres negras, no pueden derivar en que su pensamiento se torne separatista o excluyente (Hill Collins, 2019: 85); y que el aporte tanto de mujeres blancas de clase media como de sujetos con otras posiciones sociales, puede contribuir al desarrollo del pensamiento feminista negro (Ibíd: 86). Para evitar la encerrona del esencialismo, propuso diferenciar “autonomía” y “separatismo” y llamó a conformar coaliciones entre “grupos comprometidos con proyectos de justicia social similares” (Ibíd: 87). Sopesando estos argumentos y habiéndolo conversado con compañeros que sí son parte del colectivo de personas con discapacidad, llegué a la conclusión de que ningún esfuerzo sobra y que la etnografía debe sostener el lazo de compromiso con los sujetos más desfavorecidos de las sociedades contemporáneas.

El compromiso se convirtió en un aspecto remarcable en la investigación etnográfica de las últimas décadas (al igual que en otras disciplinas) y se hace presente de distintas maneras. A modo de ejemplo, veamos cómo lo han colocado distintos autores. Etnografiando el amor maternal en un contexto de extrema pobreza y violencia, Nancy Scheper-Hughes (1995: 414) introdujo un modelo de compromiso que yuxtapone la militancia y lo ético. Su propósito es desmontar el posicionamiento del antropólogo como mero observador y la “distancia orgullosa” que justifica un relativismo moral y cultural –a su criterio– inadmisibles en situaciones extremas. João Biehl, por su parte, expresó su compromiso con Caterina, su principal interlocutora –una mujer abandonada en un asilo para “enfermos mentales”–, argumentando que la etnografía debe resistirse a las síntesis y a las verdades absolutas (2016: 229). Para ello, ofreció especial dedicación a la elaboración narrativa, donde buscó darle entidad a lo fragmentario, lo discontinuo y los contra-conocimientos que los informantes y colaboradores fabrican en sus vidas (Ibíd: 228). A su vez, Alcida Rita Ramos trajo la idea de transitar del “compromiso” al “desprendimiento” (como adaptaciones a los contextos

históricos más que como dos modelos antagónicos), entendiendo que esta acción es una manera de que los pueblos indígenas conquisten su capacidad de acción plena (2007: 233). Así quiso mostrar que en determinadas circunstancias el compromiso puede requerir dar espacio antes que aproximarse, construir una nueva distancia etnográfica. Estas modalidades en que el compromiso cristaliza en decisiones concretas de trabajo de campo, de narrativa y de pensamiento teórico nos hablan de un esfuerzo tan sesudo como sentido por comprender las circunstancias de los sujetos y sus contextos. Toda decisión de este orden juega un papel sustantivo, en la medida en que las y los etnógrafos construimos un lugar de autoridad con nuestras interpretaciones y representaciones sobre otras/os.

Si el compromiso entonces también se construye, ¿qué forma adoptó en este caso? Mi punto de partida es que “para transformar estructuras de desigualdad no es suficiente con *pensar en otros* sujetos, sino que hay que *hacer con otros*” (Castelli Rodríguez, 2020: 90). Desde esa concepción, uno de los desdoblamientos de mi posición de hermana-antropóloga es reconocermé en alianza, en la medida en que se configura como un espacio de aperturas identitarias y de respeto. Reconocermé en alianza significa concebir a las personas con discapacidad como sujeto político y estar comprometida con sus luchas con mis herramientas como antropóloga y desde la experiencia junto a mi hermana; un compromiso que hilvano desde un lugar que no es equivalente al suyo (o de cualquier otra persona), pero que se ve afectado de distintas maneras por la proximidad, por un “estar ahí”, para ella como para los interlocutores de esta etnografía.

Hasta aquí buceamos por una serie de debates teóricos y situaciones relativas a aspectos éticos y metodológicos que trajo esta investigación. El propósito ha sido doble: entrar en sintonía con lo que compartiremos de ahora en más, que pone en el centro las experiencias de las y los danzantes, y aportar desde –y situar a– este “caso” en la conversación antropológica y etnográfica contemporánea en torno a la discapacidad y la norma.

Capítulo 2. Cartografías locales

Nada se rompe porque sí.
Daiana Travesani, «Lisiada», 2020.

Este capítulo se propone dar contexto histórico a los dos métodos bajo estudio y conocer su inserción en la trama social rioplatense. Para avanzar con este cometido, caracterizaremos el campo cultural local en el último cuarto del siglo XX. Allí observaremos las condiciones de posibilidad que impulsaron la creación de la Danza Integradora a inicios de la década de 1990 y el arribo de DanzaAbility a estas latitudes promediando esa misma década. Focalizaremos en la figura de su creadora y creador respectivamente en busca de las razones que les llevaron a plasmar estos métodos y comentaremos sus bases conceptuales. De manera transversal intentaremos hilvanar los sentidos y prácticas que se desarrollaron en el ámbito de la danza con respecto a la “discapacidad” y la “inclusión”.

Desde la década de 1980 en adelante la llamada “danza inclusiva” o “danza integrada” (modo genérico de referir al campo que descentra el canon de la danza y la entrelaza con cuerpos no normativos, en particular de personas con discapacidad), se multiplicó en distintas partes del mundo. Esto ocurrió de varios modos: con la experimentación orientada a la adaptación de saberes preexistentes que a menudo dan lugar a la invención de nuevos métodos y técnicas –como los dos aquí abordados ilustran–, con la conformación de compañías artísticas que sumaron a personas con discapacidad a sus cuerpos de baile o con la creación de compañías exclusivas de personas con discapacidad.

Este fenómeno siguió múltiples derivas significantes y prácticas. Es decir, que a la presencia de personas con discapacidad como bailarines se le otorgó un valor estético, político y artístico heterogéneo, en razón de las condiciones materiales y sociales donde se daban y los paradigmas de los que se echaba mano para entender la relación entre danza y cuerpo (Brugarolas, 2015).

Estas derivas, como intentaré mostrar, conjugan y en ocasiones tensan lógicas del campo artístico en general y de la danza en particular, con el sentido común instituido acerca de la diferencia corporal y de la discapacidad. Ello da lugar a que algunos actores partícipes de este entramado abreen en discursos que se aproximan a las gramáticas de la caridad y del modelo médico, mientras otros buscan tomar distancia de ellos, tal como lo halló también

Ferrante (2014a) al estudiar las experiencias de personas con discapacidad motriz en espacios de deporte en Buenos Aires³¹. En otras palabras, que nos situemos en el terreno de la danza, donde entre otras cosas se apela a la libertad de expresión mediante el movimiento, no significa linealmente que nos desprendamos de concepciones hegemónicas (y estigmatizantes) acerca de la discapacidad; por el contrario, los dispositivos de normalización pueden hacer parte de él. De cualquier modo, estas distinciones no son tajantes: no hay métodos, técnicas o proyectos dancísticos puramente inclusivos o puramente estigmatizantes. Así, con frecuencia observaremos que de acuerdo a las circunstancias y al momento histórico, los mismos actores utilizan y adecúan tanto unos como otros discursos y prácticas. Esto se debe, entre otras razones, a que la naturalización del estigma y del capacitismo funciona “colando” sus mecanismos en prácticas y discursos que procuran lo contrario.

Los trayectos de la Danza Integradora y de DanceAbility nos mostrarán que si bien mantienen –y en parte comparten– un conjunto de ideas medulares relativas a la inclusión, también se fueron adaptando a los cambios sociales. A este respecto, creo que la “evolución” de la sensibilidad social acerca de la discapacidad –que en algunas décadas pasó de la vergüenza y el rechazo absoluto hacia las personas asignadas de ese modo a su paulatino reconocimiento y posicionamiento como sujetos de derecho– tuvo y en la actualidad tiene un efecto relevante en las aperturas de las prácticas artísticas y sus circuitos.

Quiero insistir, en este capítulo, con que el surgimiento y consolidación de la “danza inclusiva” o “danza integrada” tomó expresiones concretas de acuerdo a las circunstancias de los distintos enclaves y se amalgamó a sus “formaciones de alteridad”, resultando en métodos que se constituyen desde y con determinados modelos de sujeto y comunidad. Creo que la tesis de Rita Segato, a saber, que las “diversas historias produjeron modelos o matrices peculiares para la recepción y elaboración de los diferentes componentes étnicos que confluyen en la Nación” (Segato, 2007: 186-187) sirve para pensar más allá de lo étnico. En esta línea podemos situar como “componentes” del espacio nacional a los cuerpos no normativos acogidos bajo el significante “discapacidad” y examinar el lugar simbólico que la sociedad les otorga a través de las disciplinas artísticas y en concreto de las danzas. Esto

³¹ Ferrante plantea que las experiencias de las personas con discapacidad motriz y de otros actores que integran organizaciones e instituciones en el campo del deporte adaptado no puede explicarse únicamente por la vía de los “enfoques armnicistas que reducen el espacio deportivo a la pura sociabilidad y transformación del agente en ciudadano de derecho”, como tampoco a las “miradas que lo piensan como un lugar meramente de dominación e instauración de una perspectiva médica rehabilitadora” (2014: 119). En su lugar, la autora encontró que existe ambigüedad “entre la denuncia y la reproducción de los mandatos sociales” (Ibíd: 120).

nos da margen para estimar como premisa que, si las historias locales se conforman entrelazadas con el campo cultural y con los procesos de creación artísticos, entonces también en los circuitos específicos de dicho campo podremos observar formas instaladas de concebir y gestionar la alteridad, pero también formas de contestarlas. Con atención a este aspecto, en este capítulo comenzaremos a indagar los modelos de sujeto y comunidad que permean la Danza Integradora y DanceAbility y llegan así a los danzantes.

Conocer los trayectos locales y cómo estos métodos hacen parte de ellos es importante porque lo que ocurre cuando se danza no es tan solo lo visible o lo inmediatamente perceptible en ese instante. O, en otras palabras, es indispensable tomar la espesura histórica y simbólica que cristaliza en lo que percibimos como el “presente”. Por un lado, consideremos que las maneras de bailar dependen, además de las posibilidades de cada cuerpo y del entrenamiento (o no) que se tenga, de la expresión colectiva y situada que hacemos del movimiento corporal. Esto fue lo que mencionamos más arriba a partir del trabajo de Efrón (1970), pero también es un aspecto que apareció en el campo³².

Por otro, tengamos presente que los espacios actuales de Danza Integradora y DanceAbility son síntesis de trayectos que llevan más de treinta años de tesoneros esfuerzos mezclados con creatividad, que se ensamblan a esfuerzos que otras y otros hicieron antes y que se multiplican en nuevas direcciones. A propósito del esfuerzo, es conveniente no perder de vista en qué condiciones se desarrollan proyectos artísticos. Emprender y sostener en el campo artístico-cultural, salvo que se pertenezca a la elite y se habite en centros de hegemonía cultural, no es y nunca ha sido fácil. Con el avance en las últimas décadas de la gubernamentalidad neoliberal, se añade que las y los creadores culturales viven una creciente “precarización de sí” (Lorey, 2008). Parece contradictorio hablar de una precarización “elegida” en un ámbito donde son centrales las ideas de creación, expresión y libertad. Pero eso es justamente lo que ocurre, como señala Isabell Lorey, en el contexto de “relaciones de poder gubernamentales biopolíticas [que] funcionan obstinadamente mediante la producción de cuerpos y relaciones consigo mismo hegemónicas y normalizantes” (Ibíd: 75)³³. En este

³² Efrón, como vimos, impugnó que hubiera una gestualidad propia de cada “raza” y mostró que esta se compartía entre integrantes de diferentes grupos étnicos que convivían en un mismo lugar. Asimismo, en el campo, durante una clase abierta del III Encuentro Latinoamericano de Danza e Inclusión en el que participaron mis interlocutores de Buenos Aires y de Montevideo, un docente colombiano que está radicado en Alemania contó las diferencias que percibía en las formas de mover el cuerpo en una y otra sociedad. Sin caer en esquematismos, la idea a considerar es que la movilidad corporal es, también, una configuración que responde a los contextos donde se manifiesta.

³³ De acuerdo a Lorey, las personas se ven forzadas a la precarización, pero, argumenta, el punto crítico se halla en que las trabajadoras y trabajadores culturales afirman que han escogido libremente estas condiciones

escenario, sostener propuestas que, como la de los métodos de danza inclusivos, por su tenor y su enfoque sitúan a artistas-trabajadores y consumidores-participantes en los márgenes, trae dificultades adicionales en su recorrido. En este punto, la presencia y el estatus de la discapacidad en espacios artísticos y en particular en la danza se torna problemática debido a que simultáneamente moviliza “inspiración” y rechazo, es decir, los sujetos con cuerpos no normativos suelen ser representados, pero no admitidos como quienes pueden representar. Esto apenas parece estar comenzando a cambiar en años recientes en Argentina y Uruguay, a juzgar por la incorporación en instituciones culturales de discursos y medidas de accesibilidad y de inclusión de artistas y espectadores con discapacidad³⁴.

Volviendo al punto, en síntesis, en las páginas que siguen nos adentremos en una tarea casi que arqueológica de las concepciones que dieron sustento a las danzas y a los danzantes que abrazaron la participación de cuerpos diversos en la escena del movimiento rioplatense. Buscaremos palpar los lazos comunicantes entre pasado y presente en aras de comprender cómo en la escena local de la danza se acogió y se buscó dar respuesta a la pregunta por la alteridad corporal y por el encuentro (moviente) entre sujetos que ocupan diferentes posiciones en las clasificaciones corporales que organizan la sociedad.

2.1. Posdictaduras, campo cultural y discapacidad en el Río de la Plata

Situados en el sur latinoamericano y mirando en retrospectiva, parece poco y al mismo tiempo mucho el tiempo transcurrido desde fines de los años ochenta –en la antesala

(Ibíd: 73), en cierta medida para resistir la “economización de la vida”. ¿Cómo se explica que, resistiéndose a la lógica económica dominante, la reproduzcan? La subjetivación en el neoliberalismo de las productoras y los productores culturales precarizados, dice Lorey, “ha sido obviamente contradictoria, debido a la simultaneidad de la precarización (...) por una parte, y por la continuidad de la idea de soberanía, por otra. (...) En general, para los productores y productoras culturales (...) ‘soberanía’ significa confiar principalmente en su ‘libre’ decisión de entrar en la precarización: por lo tanto significa ‘precarización de sí’. Y esto podría ser una razón importante de la dificultad para reconocer que la precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal *estructural* que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre decisión. Pero los productores y las productoras culturales ofrecen un ejemplo de cómo los modos de vida y las condiciones de trabajo ‘elegidas para sí’, incluidas las ideas de autonomía y libertad, son compatibles con la reestructuración política y económica” (Ibíd: 76, cursivas de la autora).

³⁴ No abundaré en este punto en la tesis, pero considero que merece ser documentado de manera urgente, dado su carácter incipiente y posiblemente disruptivo. Se trata, a mi criterio, de un proceso fragmentario pero al mismo tiempo con gran potencial en cuanto a las posibilidades que puede ofrecer. Los cambios de las concepciones institucionales y colectivas a propósito del sujeto artista y consumidor de arte (en buena medida empujadas por las demandas de la sociedad civil), pueden –y deberían– derivar en la expansión de las estructuras, normas y prácticas del campo artístico.

de los primeros bosquejos de Danza Integradora y DanceAbility– y el momento actual. Poco, porque hay acontecimientos sociopolíticos que reverberan en nuestras sensibilidades personales y en la memoria colectiva aún desde el disenso, como también en numerosas historias familiares y militancias contemporáneas. Mucho, porque entre otras cosas vivimos un cambio de siglo, atravesamos agudas crisis socioeconómicas y convivimos con un frenético desarrollo tecnológico y de las comunicaciones.

En cualquier caso, podemos coincidir en que el último cuarto del siglo pasado no fue para nada sencillo en ambos márgenes del Río de la Plata. Durante los setenta y ochenta el Cono Sur sufrió el azote de la dictadura militar en Argentina (1976 – 1983) y cívico-militar en Uruguay (1973 – 1985). Estas se caracterizaron por violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos que provocaron daños irreparables en el tejido social hasta la actualidad e influyeron, a través de las desapariciones forzadas, la tortura y el disciplinamiento colectivo en la experiencia sensible de las corporalidades, en las micropolíticas de la expresión corporal y en las maneras de manifestar el movimiento físico, en particular a través del baile.

La restauración democrática generó las condiciones para la organización de la sociedad civil que buscaba recomponerse y reclamar por justicia. Pero la llegada a Argentina como a Uruguay del neoliberalismo a ultranza, que tomó su máxima expresión durante los años noventa, profundizó la desigualdad socioeconómica y abonó el terreno para el estallido de una profunda crisis económica en los albores del nuevo siglo. En el marco de los gobiernos de facto se iniciaron cambios estructurales en los regímenes de acumulación. Pero fue en los noventa que estos cambios se profundizaron y mostraron sus mayores impactos. En la Argentina, el modelo neoliberal generó, a pesar de registrarse crecimiento de la economía, que el empleo no creciera a la par. Se vivió una importante regresión distributiva que favoreció la concentración de la riqueza y afectó a los sectores más vulnerables y se dio una presencia cada vez más notoria de los organismos de crédito internacionales (Delfini y Puchetti, 2005: 189, 197).

De acuerdo a Grimson (2006), por estos años se configuró, además, un relato xenófobo hacia inmigrantes provenientes de Bolivia, Paraguay y Perú, a quienes se responsabilizó por un clima de inseguridad cada vez más agudo y por el desempleo. Así se transitó de una situación de “invisibilización de la ‘diversidad’ a una creciente hipervisibilización de las diferencias” (Ibíd: 69), en particular las étnicas. El contexto de este

cambio, como menciona el autor, fue el de los debates en torno a las políticas multiculturales y al reconocimiento (Ibíd: 70).

En Uruguay, entretanto, durante los noventa se concentró la riqueza y aumentó la pobreza, al igual que en el vecino país. Un aspecto que lo distinguió fue la resistencia de la sociedad civil organizada al intento que el gobierno hizo de privatizar empresas públicas, en orden de ubicar al país en el proceso de globalización (Dominzain, 2014: 47). La sociedad civil logró activar los mecanismos constitucionales –en particular el referendo– y someter las leyes de privatización a la decisión popular, que no las admitió.

Los hechos sociopolíticos de estas décadas –como la fractura social que provocó la dictadura, los cambios estructurales y las desigualdades socioeconómicas que abonó el neoliberalismo–, si bien pusieron en evidencia la fragilidad de su forma de gestionar la diferencia, no generaron cambios sustantivos en ella. A propósito, existe consenso respecto a que la Nación, en el caso de Uruguay, se sustenta en una concepción de sociedad hiperintegrada, “de las cercanías” suele decirse, donde se aúna igualdad con homogeneidad y se habilita la manifestación de la diferencia en el espacio público a cambio de disminuir sus efectos (Guigou, 2003). Aunque distintos acontecimientos han tensionado esta matriz, continúa vigente.

Traigo estos aspectos a colación no solo para reponer las circunstancias de las últimas décadas, sino, en particular, para que nos ayuden a elaborar, en el marco de estas matrices de alteridad, cómo se daba sentido y se actuaba respecto la discapacidad, punto que abordaré más adelante.

Enfoquemos ahora el campo artístico-cultural rioplatense. Se ha señalado que en el contexto de la Guerra Fría, éste vivió la consolidación simbólica estadounidense y atravesó, en sintonía con la tónica global, una disputa en torno a modelos de modernización (Pérez Buchelli, 2019: 105). En este proceso, Argentina –y en particular Buenos Aires– influyó en la producción nacional de arte en Uruguay en mayor medida de lo que lo hizo Brasil (Ibíd: 59). Fueron años de movilización e intensidad del clima social que generaron ecos en las prácticas artísticas. Con el retorno a la democracia en Argentina y Uruguay la actividad cultural creció y para muchos fue un terreno donde hacer un proceso del desencanto y el trauma colectivo. Numerosos artistas habían retornado del exilio y la necesidad de alzar la voz de quienes habían permanecido se encontró con la información y experiencia “novedosa” de los que volvían, propiciando búsquedas textuales y estéticas que, entre otras

cosas, involucraron una jerarquización y politización del cuerpo (Denis y Escotto, 2015). En la literatura tuvo un importante auge el testimonio (Strejilevich, 2006). El teatro, con una fuerte impronta de militancia de izquierda, tendió redes en ámbitos comunitarios y barriales (Mirza, 1992: 185). Hubo grandes festivales de música popular y se desarrolló el género del rock nacional que prendió sobre todo en las generaciones más jóvenes. En la danza, por último, se dio una renovación de los lenguajes, las técnicas y la valorización del movimiento. En tal sentido, Oswald hace algunos apuntes relevantes para esta investigación:

“durante la década del 1990, se establece una creciente relación entre salud y danza vinculada al ascenso de nuevos paradigmas médicos en torno al ‘cuidado de sí’, la promoción de la ejercitación física para combatir el sedentarismo y el auge de terapias alternativas que prometen mejorar la calidad de vida (...) La articulación y fusión de lenguajes entre danza y teatro, danza y salud, se extendió también hacia otras zonas como danza y video, danza y circo, danza y proyectos sociales/comunitarios, delineando cruces de lenguajes delimitados previamente por la tradición artística en occidente, en su versión académica dominante (...) Asimismo [hubo] un desplazamiento del sentido que adquiere el movimiento cotidiano en el acto de bailar” (2015: 220-221).

Como podemos apreciar estos cambios dieron pie a nuevas experiencias y líneas de fuga en el terreno de la danza y en su manera de vincularse no solo con otras disciplinas artísticas sino con otros campos de conocimiento, como la salud. Esta situación fue propicia para la creación de la Danza Integradora y la recepción de DanceAbility en la región.

Pero al optimismo de los primeros tiempos posdictaduras sobrevino un manto de desencanto que empañó los años noventa (Gutiérrez Muiño, 2016: 92). Hubo que reconstruir lo deshecho, esforzarse por imaginar nuevos horizontes y, por último, pero no menos importante, procurar y sustentar las condiciones materiales del quehacer artístico y cultural, en un escenario de precarización. Con posterioridad a los años del terrorismo de Estado, donde se dio la persecución y desaparición de artistas y la censura de la producción cultural, asistimos a una reconfiguración de las relaciones entre cultura, Estado y sociedad. En Argentina, las principales discusiones “rondaron menos la zona de los ‘contenidos’ de la cultura y más el problema de las oportunidades y formas de participación de las diferentes voces de la sociedad” (Landi, 1987: 154). En Uruguay, se extendió un agudo “malestar cultural” (Achugar, 1992), un disenso ideológico profundo entre géneros, generaciones y habitantes de distintas regiones del país sobre las narrativas del pasado, el presente y el futuro, que hizo mella en la actividad de gestores, artistas y colectivos en general.

Tanto el malestar como la pulsión de transformación eran fenómenos colectivos, pero a la vez se hallaban interiorizados. Es importante notar que en este momento –como también en el presente, pero con otros acentos– el cuerpo por alusión o negación y por necesidad vital

de la sociedad, fue puesto en el centro. El cuerpo había sido representado como la encarnación de la diferencia ideológica, por eso “el régimen dictatorial había actuado como un gran dispositivo disciplinario de los cuerpos y del estado de ánimo de la población” (Singer, 2021 :54). Ello explica, en parte, que en el período posdictaduras se haya dado “el despliegue de una heterogeneidad de experiencias de arte-política que comparten como aspecto distintivo un profundo interés por experimentar la corporalidad y el encuentro colectivo” (Ibíd). Otra vez, aspectos como estos no son menores a la hora de reparar en los sentidos y las relaciones de poder que constituyen la norma, desde los cuales se produce una determinada visión sobre la alteridad corporal.

Veamos cómo esto se manifestó, en particular, en los espacios institucionales de danza, lugares donde se tienden relaciones, se desenvuelven procesos y, en suma, donde se pautan prácticas de inclusión y exclusión. Si bien existían escuelas nacionales y públicas, muchos bailarines optaban por formarse en academias privadas e independientes³⁵. Ello responde a varias razones, como ser la duración de las carreras, la selectividad de las escuelas nacionales y sus exigencias en cuanto a las aptitudes físicas y la dedicación horaria y también la distancia o proximidad geográfica de los centros de estudio. En las academias particulares e independientes se encontraba, si se quiere, una mayor apertura: ellas fueron (y son) cuna de numerosas bailarinas y bailarines destacados, al igual que un espacio para quienes deseaban tener un primer acercamiento a técnicas de movimiento o una actividad recreativa sin la exigencia de una carrera.

Debemos tomar en cuenta, además, que al igual que otras prácticas artísticas la danza como profesión –y con excepción del seno de elite que la acogió desde sus inicios (Cadús, 2018)– siempre adoleció de desconfianza social. No pocos padres y madres disuadieron a sus hijos e hijas de tomar clases, pensando en que no les ofrecería un futuro económicamente digno. En cierta medida, esta sospecha extendida en el campo de la cultura tiene correlato práctico, ya que la mayor parte de las y los artistas son “independientes”³⁶, muchos tienen a

³⁵ En lo que a instituciones públicas refiere, en Argentina la Academia de Baile del Teatro Colón se creó en 1922, posteriormente fue reemplazada por la Escuela de Arte Escénico y desde 1960, con la fundación del Instituto Superior de Arte que acogió a las distintas escuelas del Teatro, existe la carrera de Danza. Asimismo, en 1948 se creó la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas, devenida Escuela Nacional de Danzas en 1950 e integrada posteriormente a la Universidad Nacional de las Artes. En Uruguay la Escuela Nacional de Danza del Sodre funciona desde 1975.

³⁶ Ser independiente no debería ser sinónimo de precariedad laboral, pero la ausencia de regulación del trabajo cultural durante décadas y la normalización de la condición de precario en el marco del proceso de neoliberalización gubernamental (Lorey, 2008: 70), han promovido este lazo. Del Mármol, Magri y Sáez (2017) señalan la existencia de un “modo de producción independiente” en artes escénicas y lo relacionan a la

su práctica vocacional como segunda profesión y quienes logran vivir sin inconvenientes de su arte son, al fin y al cabo, un grupo selecto.

Ahora bien, ¿dónde ubicamos a las personas con discapacidad en este panorama? Cuando recorremos la “evolución” del tema “discapacidad” desde las últimas décadas del siglo XX al presente, también palpamos la misma sensación de proximidad y distancia que cuando mencionamos otros hechos sociopolíticos relevantes. Por una parte, pasó mucha agua bajo el puente si consideramos los avances en cuanto al reconocimiento del colectivo como sujeto de derecho tanto en Argentina como en Uruguay y su mayor presencia en el espacio público. Por otra, en cambio, ese pasado pareciera no estar tan lejos si atendemos a que todavía podemos apreciar al modelo médico-rehabilitador –que fue dominante hasta finalizar el siglo XX en el Cono Sur–, atravesando en mayor o menor medida las lógicas de las instituciones públicas y algunas organizaciones de la sociedad civil.

Tomemos en cuenta, como vía de aproximación a la percepción de la discapacidad y de la hegemonía del modelo médico-rehabilitador, que en 1980 la Organización Mundial de la Salud publicó la primera Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías (CIDDM) (la versión para ensayo había aparecido en 1976). Esta clasificación, que se tradujo a numerosas lenguas, se distribuyó a lo largo y ancho del mundo y se convirtió en una herramienta fundamental de consulta, asoció deficiencia y discapacidad (que se limitaban a aspectos individuales derivados de la enfermedad) con minusvalía. La minusvalía, un término que hoy tiene un sentido por completo estigmatizante, era de uso en los ochenta y noventa. Se la entendía como una situación desventajosa para el individuo a partir de una valoración social negativa de la desviación de una norma. La minusvalía fue sustituida por un indicador de “participación” en la segunda edición de esta clasificación cuyo borrador data de 1999 y su versión definitiva fue publicada en 2001, bajo la denominación de Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF).

La introducción de la primera Clasificación no es un hecho aislado, se enmarca en una preocupación creciente por la discapacidad en el ámbito de las organizaciones internacionales. En 1975 la Asamblea General de las Naciones Unidas proclamó la “Declaración de los Derechos de los Impedidos”³⁷ y el tema permaneció en agenda en años

falta de espacios para crear y mostrar las obras, escasez de recursos materiales y económicos para la producción, discontinuidad en la formación e irregularidad de financiamiento público.

³⁷ “Impedidos” es el término en castellano que empleó Naciones Unidas y estableció que designa “a toda persona incapacitada de sobrevivir por sí misma, en su totalidad o en parte, a las necesidades de una vida

posteriores: el período entre 1983 y 1992 fue nombrado Década de las Personas con Discapacidad.

Mientras en los setenta y ochenta en el mundo anglosajón el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad cobró magnitud, en el escenario rioplatense el accionar colectivo era incipiente y los procesos dictatoriales influyeron en las posibilidades de una organización transversal. En Argentina, previo a la dictadura se había gestado en Buenos Aires el Frente de Lisiados Peronistas, que en 1974 consiguió la sanción de la Ley N° 20.293 la cual estableció un cupo laboral del 4% en instituciones públicas y empresas privadas en el país. El Frente estaba conformado mayoritariamente por personas con discapacidad motriz o sensorial (usuarios de silla de ruedas, ciegos, entre otros) y llegó a militar en la clandestinidad en los inicios del terrorismo de Estado en vinculación con distintas agrupaciones políticas. Pero sus integrantes fueron perseguidos, varios de ellos desaparecidos y la organización se desmembró (Alonso y Cuenya, 2015). Asimismo, el cupo laboral por el que habían luchado no se respetó. En este marco, resulta por demás significativo que en 1981 durante el gobierno de facto, fue sancionada la Ley N° 22.431 de Protección Integral para los Discapacitados. Esta ley, que se sustenta en el modelo médico, refiere a la discapacidad en términos de “desventaja” y se centra en el individuo, dispuso medidas asistenciales orientadas a asegurar la atención médica, educación y seguridad social de esta población. Algunos años más tarde, en 1987, se creó la Comisión Nacional Asesora para la Integración de Personas Discapacitadas (CONADIS) en dependencias de Presidencia de la Nación y el Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales.

En lo que respecta a las organizaciones de la sociedad civil, fue durante los años setenta y ochenta que surgieron o se consolidaron las primeras, mediante el trabajo mancomunado de padres, parientes y allegados con el cometido de brindar servicios que el Estado no proveía (Chudnovsky y Potenza Dal Masetto, 2010: 266). Es un rasgo común en las organizaciones de ambos países de la época –persistente en buena medida hasta hoy–, que las decisiones políticas fuesen tomadas por personas convencionales y no por los propios destinatarios de sus acciones. Ello es reflejo, también, del prejuicio que existía para reconocer al “discapacitado” como sujeto político. Algunos autores en la temática son sumamente críticos respecto de este trayecto y advierten que entre estas organizaciones no

individual o social normal a consecuencia de una deficiencia, congénita o no, de sus facultades físicas o mentales” Tomado de: [https://undocs.org/es/A/RES/3447\(XXX\)](https://undocs.org/es/A/RES/3447(XXX)) En inglés, la nominación es “disabled persons”.

pocas fueron promovidas por “agentes normalizadores” tales como maestros o médicos (Mancebo, 2019: 33). A su vez, se critica que su origen esté relacionado a necesidades específicas de cada discapacidad, puesto que no permiten generar lazos transversales y acciones conjuntas y tienen a enfatizar lo patológico (Ibíd: 34). A mi criterio, estas críticas son de suma relevancia para repensar las prácticas y enfoques en el presente, pero también es importante entender la estigmatización, el desconcierto y la falta de herramientas de las familias en los años ochenta y noventa, incluidas en ellas a las personas con discapacidad.

En Uruguay la acción colectiva en torno a la discapacidad surge en el período de la transición democrática, con la fundación en 1981 de la Acción Coordinadora y Reivindicadora del Impedido del Uruguay (ACRIDU) y el Plenario Nacional de Organizaciones de Impedidos (PLENADI) en 1983 (Mancebo, 2015). Ya en democracia, 1989 se presenta como un año de acciones institucionales desde el Estado. Ese año se sancionó la primera Ley Integral sobre Discapacidad (N° 16.095) y en su marco se creó la Comisión Nacional Honoraria del Discapacitado (CNHD) que dependió del Ministerio de Salud Pública³⁸. Esta ley tiene el mismo tono que la mencionada anteriormente en Argentina, es decir, enfatiza lo relativo a la patología y sitúa al individuo como alguien con una desventaja biológica. Y si bien en algunos de sus artículos se hace referencia a acciones institucionales que no tienen que ver con aspectos médicos o de rehabilitación —por ejemplo, el capítulo VII sobre Educación que abarca el “desarrollo de las facultades intelectuales, artísticas, deportivas y sociales”—, se les puede considerar letra muerta debido a que no fueron implementados.

De acuerdo a Mancebo (2015), esta respuesta estatal a las demandas de un movimiento social incipiente generó un efecto contrario al de su fortalecimiento. Así, hacia mediados de los años noventa la organización se debilitó al mismo tiempo que “se extendieron las políticas asistencialistas para el colectivo de ‘discapacitados’” (Mancebo, 2015: 30).

Es interesante advertir que la gestión jurídica de la diferencia la discapacidad ha recibido un trato distinto al de otros grupos minoritarios en el marco del Estado-Nación. Se puede considerar que ambas leyes mencionadas, la de 1981 en Argentina y la de 1989 en Uruguay, tienen un lazo estrecho con las acciones impulsadas durante los setenta y ochenta por las Naciones Unidas en materia de discapacidad, pero lo sustantivo a mencionar es que

³⁸ En 2020 la CNHD pasó a depender del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES).

son tempranas en comparación a otras que refieren, por ejemplo, al colectivo afrodescendiente y LGBTQI+. Estos colectivos fueron contemplados en ambos países por leyes que promueven sus derechos recién a fines de la primera década de los dos mil o durante los primeros años de la segunda³⁹. En Argentina, debe mencionarse como excepción –pero de todos modos varios años más tarde que la ley de discapacidad– la ratificación el Convenio 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas en 1992, que en el caso de Uruguay nunca se realizó.

Por qué la discapacidad convocó la intervención del Estado en los ochenta –en un caso bajo el gobierno de facto y en otro al promediar el primer gobierno luego del retorno a la democracia– es una cuestión que merecería estudiarse con una sistematicidad que excede a esta tesis. No obstante, quisiera dejar planteadas dos hipótesis conexas en orden de explicar por qué fue posible esa atención “temprana”. La primera es que convergieron distintos factores: se enmarcó en el modelo médico hegemónico, en los límites tolerados del Estado de bienestar en un momento de avance neoliberal⁴⁰ y se acotó a acciones asistenciales que no desmontaban, sino que reafirmaban una sensibilidad socialmente extendida de caridad hacia esta población. En otras palabras, estas leyes, no generaron ni transformaciones estructurales ni empoderamiento del colectivo –de hecho, fueron francamente insuficientes– y, por tanto, la relación de alteridad resultó incólume. La segunda es que a las personas con discapacidad no se les entendía como sujeto político, con intereses, deseos e ideas propias que contribuyeran a la sociedad en su conjunto. La discapacidad se configuraba como un tipo de alteridad del orden de lo sanitario –que, por tanto, debía normalizarse a través del saber médico–, pero en la medida que se representaba como una “tragedia personal” no

³⁹ La atención hacia el colectivo LGBT+ y de afrodescendientes es propia de la agenda de derechos que se impulsa en el marco del llamado “ciclo progresista” en la región. En Uruguay se sancionó en 2009 la Ley N° 18.620 de Regulación del derecho a la identidad de género, cambio de nombre y sexo registral y en 2013 la Ley N° 19.122 de Afrodescendientes. Normas para favorecer su participación en las áreas educativa y laboral. En Argentina se sancionó en 2012 la Ley N° 26.734 de Identidad de Género y en 2013, con la Ley N° 26.852 se instituyó el Día internacional de los/as afroargentinos/as y de la cultura afro.

⁴⁰ A modo de contexto, cabe recordar que el arribo a la región de la Teletón –un tipo de colecta caritativa televisada orientada a la rehabilitación de infancias con discapacidad– aconteció en 1987 en Chile, durante la dictadura militar en este país. La Teletón surgió en los años sesenta en Estados Unidos y se convirtió en un evento de proporciones globales, recibió el beneplácito de la sociedad, del sector empresarial e incluso de los gobiernos de turno, pero fue rechazada por el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad y los estudios críticos en discapacidad. En Argentina la primera edición tuvo lugar en 1982 y lo recaudado se donó a los combatientes de la Guerra de las Malvinas. En años posteriores se utilizó para la rehabilitación en personas con discapacidad. En Uruguay, el proceso de la Teletón tardó un poco más, la primera edición fue en 2003, pero se ha llevado adelante de forma ininterrumpida desde entonces. Las críticas hacia esta organización enfatizan su carácter espectacularizante, el uso mediático de la imagen de infancias con discapacidad y sus familias y su discurso en torno a la “solidaridad” como medio para afrontar las necesidades de las situaciones de discapacidad. Para una revisión crítica de la idea de “solidaridad” aplicada a la discapacidad véase Ferrante (2017).

conllevaría mayores riesgos para el resto. En algún punto era un Otro inofensivo y políticamente insignificante.

Argentina y Uruguay comparten que las demandas de las organizaciones y del colectivo de personas con discapacidad se orientaron principalmente al Estado. Tales demandas históricamente han ponderado “lo urgente” –la atención en salud, la pensión, la accesibilidad, el trabajo– frente a otros aspectos “importantes”, como puede ser el desarrollo de una vocación artística o el acceso a espacios culturales.

Más allá de las disposiciones institucionales y de las políticas asistencialistas, durante los años ochenta y noventa las personas con discapacidad prácticamente no tuvieron espacios donde desarrollarse y el ámbito cultural-artístico no fue la excepción, a pesar del influjo de cambios que vivió por entonces. Para la danza en particular éste fue un período de transformaciones sustantivas en la concepción del movimiento y del cuerpo las cuales estimularon la aparición de la “danza inclusiva” o “danza integrada”. Sin embargo, esta se constituyó como algo “aparte”, como un tipo de danza en sí y no como una perspectiva transversal a las ya existentes. Si las personas con discapacidad no participaban en esos espacios específicos, no tenían otras opciones.

Varias y varios de mis interlocutores con y sin discapacidad que vivieron su infancia y juventud en esos años recuerdan que acceder a espacios de formación o recreación artística no resultaba sencillo. Esto se debía a que había pocos, a que se concentraban en la capital del país (o, en el caso de Buenos Aires, en determinadas zonas de la gran ciudad) y a que el apremio económico llevaba a que no fuesen asequibles, o bien, a que fuesen de las primeras actividades que se recortaban en el presupuesto familiar. Estas barreras las encontraban todos, es decir personas convencionales y personas con discapacidad, pero eran mayores entre las segundas, para quienes “no había nada” que tuviese que ver con formación artística. Esto me fue comentado muchas veces a lo largo del trabajo de campo.

Las cosas parecen haber comenzado a cambiar en lo que va del siglo XXI. Existe una mayor presencia de las personas con discapacidad en el espacio público, en movimientos sociales y algunas instituciones han incorporado políticas de inclusión y accesibilidad. Pero hay que subrayar que esto se va dando de forma lenta y fragmentaria y que la iniciativa la han tenido las organizaciones de la sociedad civil. Un mojón normativo que promueve este cambio es la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de 2006 que tanto Uruguay como Argentina ratificaron, si bien en la práctica la perspectiva de derechos

que este instrumento esboza avanza de manera dispar. Los países de América Latina han convergido hacia enfoques legales comunes, influidos por las normas uniformes de las Naciones Unidas y la clasificación de la discapacidad de la Organización Mundial de la Salud. Sin embargo, de ello no se desprenden políticas públicas uniformes (Stang Alva, 2011: 51). Amparados en el discurso de los Derechos Humanos de la Convención, algunos países, en general los más sumergidos, continúan ocupándose de la discapacidad con base en el modelo médico, mientras los que han alcanzado un mayor grado de desarrollo y equidad intentan implementar acciones a partir del modelo social (Ibíd). No obstante, hay una transformación de fondo en cuanto al modo de tratar a las personas con discapacidad para la que todavía falta mucho camino por andar.

Se podría decir que estamos en un momento de aperturas en el plano discursivo, que si bien da respaldo simbólico a la sociedad civil no se corresponde con lo que sucede en lo concreto. En la actualidad, no faltan referencias políticamente correctas a la inclusión de los más vulnerados, pero las prácticas son parciales. Ello es evidente en el campo artístico-cultural donde sigue habiendo un gran vacío en lo que a las acciones de los Estados y de los privados atañe. Allí, el acceso de las personas con discapacidad sigue siendo limitado y su representación continúa realizándose en base a prejuicios y estereotipos, así lo indicó la Unesco (2022: 70, 84) en su más reciente informe.

En la región, las políticas públicas orientadas a desmontar las exclusiones y a promover la participación de las personas con discapacidad como creadores o espectadores, son todavía una promesa. A modo de ejemplo, si bien en ambos países se redactaron manuales de accesibilidad para instituciones culturales, la implementación de las medidas allí señaladas es parcial y las políticas culturales enfocadas en artistas echan de menos la perspectiva de inclusión. Asimismo, los ámbitos de formación y profesionalización, como las escuelas de danza que mencionamos antes, siguen siendo excluyentes para las personas con discapacidad.

Los incipientes cambios que avizoramos en este campo responden al interés y a la perseverancia que artistas y compañías independientes han mostrado. Así, de forma paulatina comenzamos a ver una oferta de espectáculos que cuentan con accesibilidad (sumando intérpretes en lengua de señas, audiodescripción y programas en braille, entre otras acciones), que presentan experiencias que desestabilizan la primacía de los cuerpos normales (por ejemplo, a través del llamado “teatro ciego”) o que incorporan a personas con discapacidad a los elencos. En el ámbito de la danza asistimos a un puñado de hitos

significativos que tuvieron lugar en el transcurso de la segunda década del siglo XX: el Primer Encuentro de Danza e Inclusión Rioplatense en 2013 y los dos Encuentros de Danza e Integración Latinoamericanos realizados en 2015 y 2020, organizados los tres en Buenos Aires (el último en modalidad virtual) y el Encuentro Nacional de Danza Inclusiva en 2016, realizado en Montevideo.

2.2. Danza e inclusión en las cartografías locales

En lo dicho hasta aquí recorrimos los cambios vividos en el campo artístico-cultural antes y durante el desenvolvimiento de los dos métodos estudiados. Pero nos será de utilidad, además, adentrarnos en lo que podemos llamar el germen de la danza inclusiva o integrada en el Río de la Plata. De este modo, iremos dando densidad a las relaciones entre danza y alteridad corporal en las cartografías locales.

La idea madre de DanceAbility como de Danza Integradora es que la posibilidad de bailar potencialmente habita todos los cuerpos, que no hay danzas para “unos” y “otros”, sino que cualquier persona desde sus condiciones corporales particulares puede bailar. A pesar de su coincidencia en cuanto a este enfoque y de ser métodos contemporáneos, surgieron en lugares diferentes: el primero en los Estados Unidos y el segundo en la Argentina. A su vez, nociones presentes en ellos como la “democratización” del movimiento y de que todos los cuerpos expresan una danza propia, venían gestándose con anterioridad. Tales desplazamientos de sentido se relacionan a un cambio de época en la danza contemporánea y a los ecos que en ella tuvieron fenómenos sociopolíticos de distinta magnitud (pensemos, por ejemplo, en el movimiento hippie, en el mayo del '68 y, como ya mencionamos, en el movimiento nueva era). Por eso, es posible que las razones de esta coincidencia debamos procurarlas en los procesos de hegemonía y subalternidad cultural que se desplegaron desde los centros geopolíticos y se expandieron, no sin conflictos, en los contextos de la periferia global⁴¹.

⁴¹ En este punto, comparto la mirada de Andrea Giunta (2020) a propósito de la relación centro-periferia en el arte contemporáneo. En particular, su entendimiento de que si bien existe una desigualdad de poder entre ambos componentes de la diáda, donde el primero contiene poder normativo sobre el segundo, éste no es un mero reproductor de los modelos de aquel. Por el contrario, aún tomando elementos del centro (puesto que ciertos puentes son inevitables), elabora una producción propia. De esta forma, Giunta invierte el sentido de la noción de “periferia”: de tradicionalmente descalificada y situada como carente de sofisticación y excepcionalidad a categoría política vinculada a trayectos del arte contemporáneo situados.

Volviendo a nuestro sur y para comprender más cabalmente la aparición de la Danza Integradora y la recepción de DanceAbility, es de orden mencionar que en el escenario rioplatense de mediados de siglo XX hubo dos figuras destacadas que nutrieron la idea de que los métodos y técnicas deben incluir, en lugar de excluir o segmentar según destrezas y tipos de cuerpos. Una de ellas es María Fux y la otra es Patricia Stokoe⁴².

María Fux (1922 –), una de las más célebres bailarinas argentinas de la danza contemporánea, recibió la influencia de Martha Graham durante una residencia en Estados Unidos en 1953. Recordemos que en el escenario de posguerra el campo cultural sufrió importantes transformaciones, entre ellas un “desplazamiento geográfico de los centros tradicionales (europeos) de la cultura de elites” (Hobsbawm, 1998: 497), en particular hacia Estados Unidos, acompañado de un mayor flujo comunicacional –pero siempre asimétrico– entre distintos países. Ello posibilitó, entre otras cosas, que artistas de la periferia accedieran a estancias de formación con artistas y en academias del centro. Eventualmente, Europa continuó teniendo una gran influencia en los procesos del campo artístico-cultural, pero debió comenzar a compartir la hegemonía con Estados Unidos. Lo que interesa notar, en cualquier caso, es que conjuntamente con estos desplazamientos se acentuó un modelo de trayectoria artística –también apreciable en otros campos– según el cual una estancia de formación en algún lugar del “centro”, junto a una figura destacada, otorgaba legitimidad y reconocimiento en los circuitos artísticos de los países de origen en el sur.

Luego de su retorno a Buenos Aires, Fux desarrolló una técnica llamada Danzaterapia a partir de su experiencia de enseñanza con niñas, niños y jóvenes con discapacidad sensorial e intelectual. En sus libros ella refiere sobre todo a personas ciegas, sordas, con síndrome de down y con autismo. En la Danzaterapia distintas nociones de formas –como la línea, el círculo o los puntos– y elementos –como el color, la música y el silencio– ocupan un lugar central, aspecto que se vincula a su preocupación por cómo comunicar para propiciar la experiencia de la danza de una manera alternativa a la formación clásica (Fux, 1988, [1989] 1996). Con el trabajo de años Fux encontró que la adaptación del lenguaje –empleando “palabras madre”, como ella les llamó– resultaba fundamental para trabajar tanto con

⁴² Al abordar la figura de Fux y de Stokoe pongo énfasis en propuestas que si bien tienen impronta terapéutica –sobre todo el método de Danzaterapia de Fux–, se gestan desde el campo de la danza. No obstante, cabe mencionar la existencia de la Danza Movimiento Terapia (DMT) que se emparenta a la Danzaterapia pero que surge desde el campo de la psicología y focaliza el proceso terapéutico. Dos de las principales figuras de la DMT en Buenos Aires son Maralía Reca y Diana Fischman, ambas doctoradas en Psicología en la Universidad de Palermo. Reca y Fischman pertenecen a generaciones posteriores a la de Fux y Stokoe (agradezco a Juliana Verdenelli, compañera de la EIDAES, la mención de estas docentes). En Montevideo existe asimismo un centro de Danzaterapia y Danza Movimiento Terapia bajo la dirección de la psicóloga Mariana Maggiari.

infancias como con adultos con discapacidad intelectual. Su perspectiva cobijó una relación dialéctica entre palabra y movimiento, donde “el movimiento (...) sugería la palabra y, de inmediato, la palabra se enriquecía con nuevos movimientos” (Fux, 1983: 43). Su visión inclusiva también implicó desarmar concepciones elitistas sobre la danza y restringidas a determinados cuerpos, al sostener que ésta “no debe ser un privilegio de aquellos que se dicen dotados, [sino que] debe enseñarse en la educación común como una materia de valor estético, de peso formativo físico y espiritual” (Ibíd: 40).

María Fux creó una escuela donde continúan formándose numerosas danzaterapeutas. Varias de sus discípulas tienen sus propios estudios en Buenos Aires y ofrecen seminarios en distintas ciudades del país y de la región. A pesar de su importante reconocimiento en el ámbito nacional e internacional y quizá debido a su acercamiento a instituciones para personas con discapacidad, la técnica de Danzaterapia ha permanecido más próxima al mundo de lo terapéutico y a espacios institucionales no integradores antes que al circuito de la danza propiamente dicho. La figura de Fux, no obstante, tiene un enorme reconocimiento artístico.

Por su parte, Patricia Stokoe (1919 – 1996), bailarina argentina hija de ingleses y contemporánea de María Fux, fue la responsable de crear la Expresión corporal-danza. Stokoe se formó en danza clásica y moderna con docentes de la escuela del húngaro Rudolf Von Laban, pero también conoció el método de la estadounidense Martha Graham, el del israelí Moshé Feldenkrais y el de la danesa Gerda Alexander. En su impronta, en comparación a Fux, apreciamos una influencia mayor de líneas de trabajo surgidas en distintas partes de Europa.

Stokoe sostuvo que la expresión corporal (así, en minúsculas) es una cualidad intrínseca de los seres humanos. De ahí que lo peculiar de su propuesta, argumentó, no radicaba en que estuviera proponiendo algo nuevo o desconocido, sino en el hecho de que lo sistematizara e inscribiera en el campo de la danza (Stokoe, 1987). Esta intención de no ser desplazada y de tomar un lugar propio acarreó tensiones decisivas, tal como notamos al recorrer los lugares de mayor acogida de la técnica de Fux. La obtención de reconocimiento de las y los pares que ocupan los lugares gravitantes del campo artístico –en este caso, en particular, dancístico– en buena medida define que las nuevas propuestas se conviertan en interlocutoras legítimas dentro del campo. Con ello han debido lidiar las que interpelan los cánones, pero sobre todo las que sostienen algún tipo de lazos con sujetos o ámbitos sociales

que el imaginario colectivo desvaloriza. Ahondaré en este punto luego, pero regresemos ahora a Stokoe.

A pesar que ella misma subrayó la contribución de la Expresión corporal-danza a la salud, también buscó tomar distancia del terreno de lo terapéutico y se aproximó a las corrientes pedagógicas de la “educación por el arte”. Su énfasis estuvo puesto en lo educativo y en la idea de que una educación de la danza a través del arte promueve la expresión de una sensibilidad, emoción y gestualidad propia de cada “individuo”, así como la transformación de “una realidad preexistente” (Ibíd: 25). De este modo, propuso que cada quien tenía “su danza” y que, entonces, la danza estaba “al alcance de todas las personas” (Ibíd: 32). De este modo, como Fux, quitó a la danza de un pedestal elitista, donde solo un puñado de selectos profesionales podían dominar el método y ejercerlo. En su lugar, ella sostuvo que “la danza es un órgano funcional específicamente humano que puede y algunos diríamos, debe ser estimulado en toda persona como lo son el habla y el canto, entre otros” (Ibíd: 33). Si cada ser humano trae una danza propia, parece lógico que Stokoe valorizara especialmente el trabajo con niñas y niños a fin de enriquecer la expresión y comunicación en edades tempranas y que pregonara, como lo hizo, por incorporar la Expresión corporal-danza en jardines de infantes y escuelas (Stokoe y Harf, 1992; Mora, 2010: 213).

Patricia Stokoe creó en su estudio un profesorado en Expresión corporal-danza, pero también logró llevar su formación a distintas instituciones educativas argentinas, entre ellas la Escuela Nacional de Danzas y la actual Universidad Nacional de las Artes⁴³, donde existe un Profesorado de Artes en Danza con orientación en Expresión Corporal. Pero Stokoe, a diferencia de Fux, no trabajó específicamente con personas con discapacidad. Lo “inclusivo” de su método se halló en la perspectiva política de que todas las personas pueden expresar una danza única. Aun así, como veremos luego, el proyecto de Stokoe tuvo una influencia decisiva en Susana González Gonz y su impronta aparece con nitidez en las premisas fundamentales de la Danza Integradora.

La Danzaterapia de María Fux y la Expresión Corporal-danza de Patricia Stokoe constituyen antecedentes en cuanto a un proyecto político que aúna al “individuo” (tal y como ambas lo colocaban), a la comunicación y a la convivencia humana. Ambas abrieron puertas institucionales y subjetivas en el escenario dancístico local y pusieron en entredicho

⁴³ La Universidad Nacional de las Artes (UNA) fue creada por el Congreso Nacional en 2014. Su antecedente inmediato es el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) que se fundó a fines de 1996 y reunió a un conjunto de instituciones terciarias y superiores de arte.

la hegemonía de determinadas técnicas, cuerpos y valoraciones del movimiento. Su espíritu no fue ajeno al cambio de paradigma que trajo la danza contemporánea a mediados de siglo, como tampoco a un cambio más amplio en las subjetividades y sensibilidades sociales. Ellas vivieron y fueron protagonistas locales de un momento en el que se interpeló el virtuosismo, la jerarquización de movimientos y la distinción entre bailarines y público (Bardet, 2016: 65 y ss.).

En este sentido, es importante tomar en cuenta que si bien ambas bailarinas consolidaron sus sistemas en Buenos Aires, tuvieron experiencias de formación en países de Europa y Estados Unidos y recibieron el influjo de las figuras destacadas de la danza occidental del momento. Como vimos, Fux y Stokoe pusieron un fuerte énfasis en la tarea educativa, pero también, en mayor o menor medida, ambas propuestas tendieron puentes con el campo “psi” y de la salud al acentuar los beneficios individuales y colectivos del movimiento. De alguna manera, eso era lo posible en el contexto de un Cono Sur convulsionado.

Su influencia fue sustantiva entre los años sesenta y noventa en distintos países. En Uruguay, fue la Expresión corporal-danza, más que la Danzaterapia, la que encontró mayores ecos. Quizá no sea precipitado en este sentido, sostener que a pesar del reconocimiento alcanzado la Danzaterapia siguió viéndose como un tipo de danza *para discapacitados*, en tanto la Expresión corporal-danza captó a un público infantil convencional y por tanto más numeroso.

Hay registros de que en Uruguay (mejor dicho, en Montevideo) en los años setenta, hubo espacios de enseñanza de “expresión corporal”⁴⁴. A pesar de no estar del todo claro si se trata de la metodología de Stokoe, es evidente la popularización del término. No obstante, la impronta de Stokoe llegó a plasmarse nada más y nada menos que en el Programa de Educación Inicial y Primaria de 2008 de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP – CEP, 2013: 74).

A su vez, en Uruguay en los años ochenta y noventa había algunos pocos talleres de “expresión corporal para niños”, como el que condujo la actriz, compositora y docente

⁴⁴ En “El libro de la danza uruguaya” José Claudio Sanguinetti narra la escena de una coreografía que se realizó en noviembre de 1970 en el Teatro Odeón (Montevideo). Su relato está acompañado por un afiche que muestra a dos bailarinas y que lleva el título “Danza y expresión corporal” (Sanguinetti, 2015). Una de esas bailarinas es Julia Gadé quien junto a Sanguinetti conformaron el Grupo Teatro Danza, precursores del “video arte” en Uruguay. En su blog se les reseña como docentes de ballet clásico, danza contemporánea y expresión corporal”. Tomado de: <http://teatrodanzamontevideo.blogspot.com/>

preescolar Nancy Guguich y centros educativos integrados (es decir, que recibían a niños con y sin discapacidad) con una metodología novedosa para el momento, como el Centro de Educación Natural e Integral (CENI) –basado en la Metodología Natural e Integral desarrollada por la maestra Cledia de Mello–.

Lo relativo a arte e inclusión comenzaba a tener un lugar embrionario a través de la enseñanza infantil y con una impronta lúdica, es decir, en los márgenes del campo artístico. De hecho, este fue uno de los motivos por los cuales Susana González Gonz fue convocada para participar de un curso para animadores en Montevideo a inicios de los noventa. En esa ocasión, González Gonz dejó sus primeros “granitos de arena” de Danza Integradora en un intercambio con Lila Nudelman, quien se hallaba en la búsqueda de herramientas para desarrollar una práctica de danza inclusiva en el CENI.

Las últimas décadas del siglo XX fueron de cambios –muchos de ellos impuestos, otros buscados– en múltiples planos. Los acontecimientos sociopolíticos encontraron repercusiones en la producción artística que procuraba nuevos lenguajes, al tiempo que intentaba hallar los medios para sostenerse.

En el terreno del movimiento, la danza contemporánea cambió las reglas del juego y abrió un espectro de variaciones técnicas y estéticas (Mora, 2010). En ese devenir surgieron metodologías artísticas que se hicieron preguntas políticas –aun cuando no se formulara en esa clave– con relación a las posibilidades de la danza en articulación con las posibilidades de los cuerpos.

La idea de que la danza era una suerte de “bien común”, un bien intrínseco, personal y colectivo comenzó a germinar bajo un contexto social posdictatorial donde se intentaba tejer un horizonte democrático común. Aún así, el circuito hegemónico dancístico del momento estaba lejos de sostener una perspectiva integradora de corporalidades diversas y en particular de personas con discapacidad. En otras palabras –y a pesar de su interrelación–, los cambios en las metodologías y técnicas de danza no necesariamente se acompañaron de cambios de magnitud en el modo de concebir los cuerpos. Eso recién comenzó a darse en la transición de siglo y después, donde Danza Integradora y DanceAbility se convirtieron en actores protagonistas en el Río de la Plata.

2.3. La danzarina

Es momento, ahora, de abordar con detenimiento los dos métodos en cuestión junto con las trayectorias de quienes los iniciaron⁴⁵. Podemos concordar en que los métodos trascienden a quienes se reconocen como sus creadores, en que ninguna idea es plenamente original e individual sino que cuentan habitualmente con antecedentes, en que los procesos son colectivos y en que las ideas, postulados y proyectos se reactualizan de manera constante en la práctica y mediante la interacción. Con estas orientaciones presentes he tomado la opción de referirme a los métodos teniendo como punto de partida las figuras indicadas como sus fundadores, pues sus experiencias personales sopesadas en su contexto nos ayudan a comprender cómo, por qué y bajo qué condiciones aquellos se diagramaron y desarrollaron a lo largo del tiempo. Así pues, en esta sección y en la siguiente nos dedicaremos a la Danza Integradora y a DanceAbility respectivamente y, a su vez, estos recorridos nos proveerán de las herramientas necesarias para adentrarnos en las experiencias de las y los danzantes en los capítulos venideros.

Promediando los años cincuenta, Susana González Gonz, profesora e iniciadora de la Danza Integradora en Argentina, era una adolescente convencional con inquietudes por las artes. Deseaba estudiar danza o algo que tuviera que ver con el juego y el movimiento, pero debido a que en el barrio donde vivía, en la zona sur de Buenos Aires, no había institutos con ofertas de este tipo, el desarrollo de su “parte artística” comenzó con la música, en un conservatorio. Allí la metodología de estudio era por imitación y repetición, cosa que terminó por frustrarla cuando descubrió que no le habían enseñado cómo crear por sí misma. Ello fue determinante para que decidiera abandonar, frente a la desazón de sus padres que ya le habían comprado un piano.

El gusto por la danza persistía, pero las oportunidades estaban lejos. Por eso su primera formación profesional fue en el Profesorado Nacional de Educación Física, que inició a principios de los años sesenta y concluyó en 1966, con 22 años. Ella sabía que con un certificado de docente podría trabajar en escuelas primarias y en secundaria, lo que dejaba entrever un horizonte laboral más o menos claro. En verdad, la educación física –que en

⁴⁵ Las trayectorias de Susana González Gonz (en esta sección) y de Alito Alessi (sección 2.5), están basadas en entrevistas personales que mantuve con ambos y relevamiento de publicaciones y archivos en línea. En la entrevista con Alessi estuve acompañada por Dante, quien ofició de mediador y traductor cuando resultó necesario.

parte se enseñaba igual que el piano, por repetición y mediante técnicas que exigían un desempeño orientado a un ideal— no era de su interés, pues contenía un tratamiento del cuerpo basado en la disciplina⁴⁶. Lo que le seducía eran las asignaturas que indagaban aspectos pedagógicos, que brindaban información sobre el cuerpo —como anatomía y análisis del movimiento— y que abordaban el comportamiento del ser humano —como psicología y filosofía—.

La que se enseñaba en el Profesorado era una noción de “cuerpo” dualista, donde el cuerpo físico y el cuerpo espiritual y emocional estaban por completo separados. En la gimnasia y el deporte se procuraba la mejor ejecución posible, se valorizaba la fuerza, la resistencia y el resultado, pero la conciencia corporal, que era del interés de Susana, no estaba incentivada entre los temas de estudio. Aun así, esta profesión le aportó un cúmulo de conocimientos que luego resultaron clave para el desarrollo de su propio método. Entre estos conocimientos ella pondera las características de la fisicalidad del cuerpo, la estructura que conforman los huesos y que permite sostenernos, el reconocimiento de músculos, articulaciones y fascias y el papel de la coordinación y la flexibilidad. De ahí que, en la perspectiva de Susana, “el cuerpo físico es la base” porque “somos materia”, pero esto no está escindido de otras dimensiones, porque todo lo que el cuerpo expresa en su postura y su actitud tiene que ver con lo emocional.

Una vez recibida de profesora comenzó a trabajar en colonias de vacaciones con niños y adolescentes. Le gustaban estos espacios porque le permitían explorar actividades lúdicas y creativas. Con posterioridad, además, se volcó al entrenamiento de gimnastas olímpicos y continuó formándose en todo lo que estuviera a su alcance vinculado a la expresión corporal. Tomó cursos de ritmo, música, juegos y movimiento con docentes que iban a Buenos Aires desde distintos puntos del país y del exterior, pero los que mayor atracción despertaron en ella fueron los seminarios que ofrecía Patricia Stokoe en su estudio en el barrio porteño de Belgrano. Eso fue entre mediados de los años setenta e inicios de los

⁴⁶ De acuerdo a Scharagrodsky (2004) en las primeras décadas del siglo XX se transitó un cambio en el modo como se impartía la Educación Física en la Argentina. En un proceso que se afirmó al promediar los años treinta, se fueron sustituyendo los ejercicios y la gimnasia militar, el *scouting* y las rondas escolares por deportes, algunos juegos y danzas folclóricas. Esta transición, señala el autor, tuvo entre sus principales efectos un “proceso de generificación”, es decir, un nuevo disciplinamiento de los cuerpos según el género que se realizó “en nombre del sexo” (Ibíd: 72). Esta lógica de clasificación/normalización se mantuvo durante largas décadas y recién fue objeto de algunas críticas en los años ochenta. En un país y un contexto rioplatense “emblanquecido” es de tomarse también en cuenta, como lo expone Galak (2014), que la educación física fue usada primero como un instrumento higienista y luego como un dispositivo eugenésico que procuró un “mejoramiento de la raza”.

ochenta. Cada año los seminarios de Stokoe focalizaban en un tema, por ejemplo, el tiempo, el espacio, la comunicación, los objetos, la palabra. Susana hacía un gran esfuerzo económico y logístico para no perderselos, sobre todo porque tenía un largo viaje atravesando la ciudad para llegar al estudio. Pero hubo frutos: luego de un tiempo como alumna, su mentora le ofreció formar parte de la compañía que estaba conformando, Aluminé. En Aluminé Susana bailó desde 1976 hasta 1983. A su vez, junto con Stokoe conoció a Gerda Alexander, la creadora de la Eutonía –una disciplina orientada a la conciencia corporal y a la regulación del tono muscular– e incorporó conocimientos del método de Moshé Feldenkrais y de Tai Chi⁴⁷.

Por esos mismos años, Patricia Stokoe se encontraba trabajando arduamente por la creación de un profesorado de Expresión Corporal en la Escuela Nacional de Danzas. Dicho proyecto se concretó en 1981 y Susana, por ya contar con un título como docente, tuvo la posibilidad de integrar el plantel de profesoras. Ella recuerda que esa experiencia fue sumamente desafiante porque debía enseñar a jóvenes que ya tenían conocimientos en danza y muchas de ellas incluso ya eran docentes de danza clásica. Con posterioridad, la Escuela Nacional de Danza pasó a ser Instituto Universitario Nacional del Arte y tiempo después se convirtió en la Universidad Nacional de las Artes, donde Susana aun trabaja.

Durante los años de labor junto a Patricia Stokoe, Susana conoció y abrazó una concepción de cuerpo distinta a la que había aprendido en el Profesorado de Educación Física. Ahora entendía al cuerpo como unidad indivisible, un “todo” que integra las dimensiones del ser. Susana recuerda que Patricia hablaba de “tres C”, “cuerpo, creatividad y comunicación” y que para cultivarlas buscaba el “mundo interno” del cuerpo. Para ella, fue en ese entonces cuando verdaderamente tomó magnitud de lo que significaba la conciencia corporal.

A pesar de lo aprendido, Susana solía sentirse desclasada en los lugares por lo que andaba. Así había sido durante la formación en Educación física, porque a diferencia del resto no era una excelsa deportista y su afinidad era mayor con prácticas menos disciplinadas. Sus compañeros de estudio bromeaban con ella y le decían “la danzarina” o

⁴⁷ El método Feldenkrais es originado a mediados del siglo XX en Europa, por un judoca, físico y doctor en ciencias ruso-israelí. Se basa en la interacción entre series de movimientos y el aprendizaje somático y procura mejorar la conciencia corporal a través del movimiento y la atención consciente. El Tai Chi es un arte marcial chino ligada al taoísmo. Existen múltiples referencias en cuanto al momento de su aparición, pero se la considera una disciplina milenaria. Sus fundamentos atienden la búsqueda del equilibrio físico y psíquico, la continuidad del movimiento y la relajación.

“la sensoperceptiva”. Y también fue así cuando se incorporó en el Profesorado en Expresión corporal, donde la asociaban antes que a la danza, a la educación física. Otra vez vemos cómo operan criterios de demarcación de los campos que incluyen, excluyen a los sujetos según su adecuación a canon.

No obstante, con el tiempo y la experiencia acumulada fue entrelazando los múltiples conocimientos adquiridos y así empezaba a reconocer y expresar una impronta personal. En sus clases hacía tomar conciencia del cuerpo y enfatizaba su conexión con la tierra, con el cielo y con el aire. Esta sensibilidad por lo que ella llama “el universo” impregna desde hace mucho sus clases y cobra presencia en su Danza Integradora. La base era la conciencia corporal, lo que implicaba que cada persona lograra verse, respirar, reconocer los apoyos que tenía, el vínculo con el entorno y con el otro. A su vez, buscaba explorar la parte creativa mediante el juego y al momento del cierre de cada clase siempre proponía “volver a uno”, viendo “qué me pasó”, “cómo estoy” y “qué me llevo de hoy”. Este ciclo propiciado en las clases, que inicia en cada persona, se abre durante la práctica de la danza al “universo”, para culminar con la vuelta a “uno mismo”, marca una dialéctica de su método entre sujeto y entorno, entre un mundo interior/personal y un mundo exterior/colectivo. También coloca un fuerte énfasis en la idea de “transformación”, manifiesta en la llamada a revisar “qué me pasó” una vez que danced y en el tiempo presente, lo que produce una política del “aquí y ahora”.

Así se prefiguraron los elementos fundamentales de lo que luego sería la Danza Integradora, pero hubo un acontecimiento desencadenante. Susana había contraído matrimonio con un colega con quien tuvo tres hijos varones y una hija mujer. Desde pequeños, sus hijos adoptaron el gusto por el ejercicio físico y practicaban gimnasia olímpica. Fue en ese contexto que, en 1988 durante un entrenamiento en cama elástica, su hijo mayor, que por entonces se estaba iniciando en la adolescencia, tuvo una caída fallida que le produjo una lesión medular. Ese accidente significó un verdadero quiebre para toda la familia. Susana suele contar, en sus clases, que luego de un tiempo de shock, en el que su hijo fue operado y permanecía internado, hubo un médico que fue determinante con sus palabras al incentivarlos a buscar medios de rehabilitación. En un texto publicado en 1995, ella expresa que se trabajó con su hijo “desde una medicina holística, integrando la psiquiatría, la neurología, la hipnosis y otras terapias alternativas, intentando lograr nuevas conexiones y asociaciones que permitieran regenerar nuevas vías sensitivas y neuromusculares” (González Gonz, 1995a: 30).

También cuenta que su marido fabricó toda clase de implementos para que su hijo se ejercitara y ella aportó desde sus conocimientos en “sensopercepción, eutonía, Feldenkrais, relajación, masaje y vusulización, bioenergética, movilización pasiva y estimulación de la piel” (Ibíd). A la postre el joven tuvo una mejoría notable y en el entorno de Susana plantean que esto se debió a la variedad y abundancia de los estímulos que emplearon casi que de forma inmediata al accidente. Lo importante a subrayar, más allá del caso y debido a que luego permerá los fundamentos de su método, es la integración práctica y la incorporación de conocimientos que desde la teoría como desde relatos y sensibilidades que circulan en la sociedad pueden percibirse como disímiles.



Imagen 4: “Bases fundamentales”. Página de un artículo de autoría de Susana González Gonz publicado en 1995 en la Revista Uno Mismo. En la imagen, una fotografía de ella y él danzando acompaña el texto donde Susana relata cómo fue la experiencia con su hijo y cómo ésta se encuentra a la base del método Danza Integradora. Él está de frente, con el torso inclinado hacia la derecha y los brazos extendidos de par en par. Sus manos se toman con las de su madre, que está de pie y de espaldas a él, también con sus brazos abiertos. Ambos miran hacia la cámara y sonríen. Fuente: Material entregado por el equipo docente de la Cátedra de Danza Integradora durante esta formación en 2019. Revista Uno Mismo, número 150.

Transcurrido un tiempo desde el accidente, Susana supo que una docente de la Universidad de Múnich, la Dra. Gertrude Krombholz, ofrecía un seminario en Buenos Aires sobre “danza en silla de ruedas” y no sin incertidumbre invitó a su hijo para concurrir juntos⁴⁸. En esa instancia formativa redescubrió –porque en cierta forma ya compartía la

⁴⁸ A pesar de ser dos mujeres de diferentes generaciones y partes del mundo, González Gonz y Krombholz tienen en común el vínculo con el deporte olímpico y la danza inclusiva, aunque la segunda se orientó a la competición y la primera decidió abandonar el entrenamiento de atletas justamente por sus niveles de

idea– que cada persona puede bailar desde sus condiciones corporales, que no era preciso un tipo de cuerpo para convertirse en bailarín o bailarina. Solo que esta vez era su propia experiencia originada en su seno familiar, la que la condujo a elaborar tal resignificación. Este espacio también estimuló a su hijo, quien decidió volcarse a la danza.

Luego de la experiencia no iniciática pero sí marcante junto a Krombholz, Susana vio que podía tomar acciones con respecto a su situación familiar y amalgamarlas con su actividad laboral y profesional. Entonces comenzó a ensayar coreografías con su hijo y con una bailarina convencional en el living de su casa y en 1996 creó la compañía de danza “Grupo Alma”. Ese mismo año comenzó a ofrecer talleres “de Danza Integradora” en el Hospital de Rehabilitación Manuel Rocca (en Buenos Aires) con la asistencia de estos dos bailarines.

2.4. Danza Integradora

La Danza Integradora se va figurando, entonces, acompañando el proceso personal de Susana, durante los años noventa. Esos fueron tiempos reveladores de una serie de nuevas preguntas relativas al cuerpo y de dimensiones que hasta entonces no había considerado, como los tabúes, miedos y el peso que ejercen las normas sobre los cuerpos “diferentes”. En otro texto que también fue publicado en 1995, y ya consustanciada con la discapacidad, escribió:

“La sociedad en general expulsa a los locos y a los deformes, a los enfermos crónicos y a todos los que no cumplen con las reglas que ella impone. En este contexto, la problemática de la discapacidad no tiene cabida. Nunca llega a ser tratada con profundidad, porque aparentemente el tema afecta a un número limitado de personas. Los discapacitados luchan por integrarse a una sociedad que no ha sido diseñada para ellos y a su vez tratan de vencer sus propias broncas y los resentimientos que les produce su estado para no caer en el aislamiento” (González Gonz, 1995b: 10).

A pesar de su mirada crítica hacia el entorno expulsivo, el alumbramiento de su método sostuvo un lazo estrecho con la noción de “rehabilitar” y, por extensión, con el dominio del individuo. Recordemos que el activismo rechazaba la individuación de la discapacidad que se manifestaba en los discursos y prácticas de rehabilitación. Y en cierto

disciplinamiento y competencia. Krombholz nació en Bohemia del Norte (República Checa), estudió educación física, danza y se desempeñó como docente universitaria. Enseñó varias disciplinas olímpicas y se la considera una pionera en la modernización de la Educación Física al introducir en ella técnicas de la danza. Entre otras cosas, es conocida por ser la coreógrafa de los Juegos Olímpicos en varias oportunidades y la creadora de la “danza en silla de ruedas”. Integró, asimismo, el Comité Paralímpico Internacional.

modo ella revisitó esta noción (con la tensión que esto supone entre reproducción de lo establecido y producción de un nuevo orden) al proponer con su método “rehabilitar el alma” (González Gonz, 1998), además del cuerpo físico.

Hay que entender que su “rehabilitar el alma” fue una necesidad que tuvo para consigo y que deseó también para su hijo. Después de todo, ¿quién puede decir algo sobre el dolor (u otras emociones) que ella sintió? Que discutamos el relato de la discapacidad como tragedia personal y batallamos contra los dispositivos normalizantes de la biomedicina no quiere decir que situaciones como la que le tocó vivir o las que otras personas viven, sean sencillas de atravesar y de sostener a lo largo del tiempo en un entorno opresivo. Rehabilitar el alma, entonces, tenía que ver con la acción de establecer un nuevo orden simbólico en su experiencia cotidiana y con el fundamento de su práctica como docente de danza.

Pero la experiencia con su hijo no solo dio entidad en la Danza Integradora a los saberes rehabilitadores-terapéuticos. También le hizo notar la interdependencia entre los cuerpos y entre las partes o dimensiones que los conforman. En una revista dedicada a “lo corporal”, así describió Susana esta idea en 1998:

“¿Cómo era posible crear, bailar, y enseñar a otros a moverse en libertad, si mi hijo estaba paralizado?, sentía mis límites y a la vez un deseo irrefrenable de atravesarlos. Esta fuerza ilimitada, que solo conocemos ante situaciones límite, junto al amor, la fe y la voluntad de familiares y amigos, nos permite dejar la queja inoperante, para emprender un nuevo camino de aprendizaje.

El haber conocido tan dolorosamente la inmovilidad, me dio la posibilidad de valorar y festejar cada pequeño movimiento. ¿Somos conscientes que en cada parte que movemos está vivo nuestro ser?” (González Gonz, 1998: 15).

Susana da cuenta de las contradicciones que percibía en su estado físico y emocional y cómo la corporalidad de su hijo influía en la propia, provocando variadas sensaciones y equilibrando, de algún modo, la impronta de individuación que referimos antes, al advertir la coimplicancia de los cuerpos. Esta se manifiesta de formas que no se perciben simplemente observando y pueden incluso resultar indecibles para los propios sujetos, pero sin embargo se sienten.

Con el tiempo, Susana atenuó la huella del modelo biomédico en la Danza Integradora, aunque en ocasiones toma cierta presencia en sus clases. Por ejemplo, ella suele hacer referencia a la mejoría física y emocional de las y los participantes y a la paulatina adquisición de habilidades o moviidades con las que no contaban al principio. Pero al mismo tiempo procuró un camino alternativo, pues su idea de sanación no tiene que ver con modificar el cuerpo en los términos que la biomedicina lo haría, pero sí supone que hay algo

a sanar. Tampoco tiene que ver exclusivamente con las personas con discapacidad, pues ella habla de que todos tenemos algo para sanar. Esta situación da margen para hacernos varias preguntas, como ser, qué significa transgredir la norma en cada momento histórico, cuánto del modelo hegemónico llevamos en nuestras prácticas y discursos y si es posible establecer una relación entre discapacidad y sanación que no replique en alguna de sus dimensiones la opresión que denuncia el colectivo.

A inicios de los dos mil la Danza Integradora se institucionalizó en el por entonces Instituto Universitario Nacional del Arte (actual Universidad Nacional de las Artes), con la creación del taller de extensión “Todos podemos bailar” en 2003 y la Cátedra de Danza Integradora en 2005.

Tal como lo expresa Susana, la Danza Integradora “es una práctica artístico-educativa inclusiva, formadora de conciencia social, que valora la riqueza de la diversidad y facilita procesos de subjetivación y construcción de identidades, de recomponer redes y lazos sociales fragmentados” (González Gonz, 2018: 85). Advertimos, en esta definición, un supuesto y una intención: que los lazos sociales fragmentados son producto de una carencia y que mediante la práctica de la danza puede reestablecerse.

La Danza Integradora –sostiene–, expresa “una visión no convencional de lo estético” y busca que el público cambie su mirada y elabore “una nueva conciencia” al apreciar diferentes cuerpos danzando (González Gonz, 2008: 17). Estamos frente a una actividad que procura ser transformadora, trabajar sobre la autoestima y propiciar la aceptación de “uno mismo”, “disfrutando de lo que se tiene, lo que se es y lo que se adquiere durante el proceso de aprendizaje (...) proceso creativo que lleva a integrar nuestras zonas relegadas, negadas, reprimidas y vulnerables” (González Gonz, 2018: 98).

En este método cuerpo y persona mantienen en una relación de correspondencia (el cuerpo se siente de acuerdo al estado de la persona y ésta responde al estado del cuerpo) y de codependencia (la persona no es sino a través del cuerpo y el cuerpo no es sino con la persona). Pero es únicamente la persona, si bien mediada por un proceso de aprendizaje práctico, la que puede volver a reunir a un cuerpo desintegrdo, afectado. En otras palabras, no hay posibilidad de transformación sin una implicación total del cuerpo-persona. En este relato se entrevén, además, otros dos supuestos: por un lado, que existen líneas de fuerza que afectan negativamente al cuerpo-persona y por otro que hubo un cuerpo-unidad originario, que es previo a toda afectación.

La concepción de cuerpo fragmentado puede prestarse al entendido de que las personas con discapacidad se reducen al sufrimiento, una idea profundamente contestada desde el activismo del colectivo. Y el énfasis en la persona como agente de transformación y aceptación de un sí mismo corpóreo puede dar lugar a pensar que se ignora o desestima el papel del estigma y las relaciones de hegemonía corporal que instalan sobre los sujetos un “imperativo normal” (Moscoso, 2009). Ahora bien, luego de haber participado de prácticas de Danza Integradora durante al menos dos años, debo decir, primero, que la concepción de cuerpo fragmentado y la procura de transformación no se limitaba a las personas con discapacidad, sino que se aplicaba a todos los participantes. Y segundo, más que desconocimiento existía una decisión por trabajar sobre lo que estaba al alcance modificar. Se entendía que la desigualdad, la discriminación y las barreras simbólicas y materiales existen, pero trascienden lo que las personas pueden hacer para derribarlas. Lo que sí pueden hacer las personas es alterar su manera de vincularse con tales circunstancias, trabajando el vínculo con el propio cuerpo y con el cuerpo de otros. En este sentido la Danza Integradora puede concebirse como una “tecnología del yo”, esto es, como tecnologías que

“permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, [1981] 2008: 48).

La evolución del método a lo largo del tiempo muestra una paulatina aproximación a las nociones de “diferencia” y “otredad”, lo cual afianza la dimensión relacional de la concepción del cuerpo y la persona. Asimismo, tal como se muestra en un libro publicado en 2018, éste fue inscribiéndose en las gramáticas de los Derechos Humanos.

El crecimiento del Grupo Alma como compañía artística⁴⁹ y la consolidación en el ámbito académico contribuyeron a reafirmar al método como parte del campo de la danza y de las pedagogías, relativizando su lazo con el campo de las terapéuticas y el modelo médico. O tal vez sea más adecuado decir que el método performa sus distintas dimensiones según el contexto donde se ponga en práctica. Así entonces, en el ámbito universitario y en los espacios de formación se aproxima a los lenguajes de las artes, pero cuando es llevado a instituciones o contextos médicos –como efectivamente sucede, pues varias discípulas de Susana ofrecen actualmente talleres de Danza Integradora en hospitales de rehabilitación de Buenos Aires–, afianza su impronta terapéutica. Desde el punto de vista de un outsider estos

⁴⁹ A la fecha el Grupo Alma tiene en su haber una trayectoria de más de dos décadas, a lo largo de la cual fue ampliando y renovando su integración, llevando a escena distintas obras en Argentina y en el exterior.

desdoblamientos pueden suponer un conflicto, pero en la perspectiva y experiencia de Susana, de otras docentes formadas con ella y de participantes asiduos del taller de los sábados, más que contradicción lo que hay son líneas de continuidad. Para entender esto debemos tomar en cuenta que en no pocos casos esos distintos espacios convergen en las historias de vida de las personas y que los recorridos sociohistóricos de los métodos, obedecen, en parte, a los lugares que conquistaron y les fueron habilitados.

En las diferentes publicaciones y fuentes aquí relevadas sobre la Danza Integradora vemos que se conceptualiza el método, se alude a sus propósitos y se relata los trayectos que conformaron sus condiciones de posibilidad. Sin embargo, no se indican más que en líneas generales los ejercicios y dinámicas con las que se vuelve cuerpo y movimiento. Estos ejercicios existen, pero no están sistematizados para el público. Tal como Susana me expresó cuando la contacté al inicio de la investigación, para saber de qué se trataba tenía que ir y bailar y esa experiencia es la que se recoge en el capítulo próximo. En este punto Danza Integradora y DanceAbility se presentan en una relación diametralmente opuesta, pues en este último los ejercicios sí se encuentran detalladamente descritos y organizados en un sistema de prácticas, pero la producción reflexiva y un relato pormenorizado sobre el recorrido del método se echan de menos.

2.5. *Every-body, any-body*

Al mismo tiempo que en la Buenos Aires pre dictadura de fines de los sesenta e inicios de los setenta Susana daba sus primeros pasos como profesora de Educación Física, del otro lado del continente, en Estados Unidos, Alito Alessi y Karen Nelson, los impulsores de DanceAbility, vivían su temprana juventud en pleno fulgor de la contracultura *hippy*. Alessi y Nelson fueron pareja y trabajaron juntos durante varios años y al terminar su relación siguieron caminos profesionales independientes, siendo él quien continuó y desarrolló este método.

Alito Alessi es oriundo de la ciudad de Eugene, en el Estado de Oregon. En verdad, “Alito” es un nombre artístico que surge de una historia peculiar que podíamos llamar “de época”. Tal como me fue relatado por un interlocutor que mantiene un vínculo estrecho con

él, en 1967 en el *Monterey Pop Festival*⁵⁰, Alessi prestó asistencia a una pareja de origen mexicano que estando embarazada comenzó trabajo de parto en el concierto. Jimi Hendrix se encontraba en el escenario en ese momento ofreciendo su show. En agradecimiento y conectando la música de Hendrix, en particular la canción *Little wing* –en español “ala pequeña”– con los cabellos largos y rizados de Alessi que parecían alas, lo nombraron “Alito” y él lo adoptó como propio, dejando atrás a Gerald, su nombre de pila.

Su juventud transcurrió en un clima social donde las y los jóvenes fueron protagonistas políticos desde la movilización y la puesta en escena de modos alternativos de vincularse. Fue el auge del Movimiento por los Derechos Civiles en el cual convergieron el movimiento estudiantil a favor de la libertad de expresión, el antibelicismo, el feminismo y la reafirmación de las minorías étnicas, en particular de la comunidad afronorteamericana (Aguilar, 2007: 19). Los valores y prácticas dominantes eran interpelados apelando a la liberación sexual, al establecimiento de vínculos afectivos más allá de las normas vigentes, a la vivencia desprejuiciada del cuerpo y al uso experimental de drogas, a la no violencia y la paz mundial. Estos sucesos abonaron un *ethos* que abrió paso a una época disruptiva y que junto al mayo francés de 1968 alcanzaron ecos planetarios. Era un momento en que el sueño americano –relato que se halla a la base de la construcción del Estado nación norteamericano y que alude a un acceso igualitario a oportunidades para prosperar económicamente y lograr ascenso social– se espabilaba de sus privilegios de clase, de sexo, raza y también de su sesgo capacitista.

En ese contexto encontramos a un joven Alito interesado por disciplinas corporales terapéuticas y por la danza. Durante varios años su profesión principal –y primera– fue la de “terapeuta corporal”. Combinaba masajes, educación somática y técnicas que atendían dolencias corporales. Inquieto por las posibilidades expresivas del cuerpo, llegó incluso a tomar clases de artes marciales. Sentía un fuerte apego por el movimiento en relación al bienestar del cuerpo y procuraba aprendizajes de todas las técnicas y disciplinas que estuvieran a su alcance.

Sus primeras incursiones en el terreno de la danza se relacionaron a la danza callejera y contemporánea. A sus diecinueve años empezó a bailar de forma “más seria”, pero no imaginaba que haría una carrera en danza. Su sustento económico y su interés principal aún

⁵⁰ El *Monterey Pop Festival*, que tuvo lugar entre el 16 y 18 de junio de 1967 en Monterey, California, es conocido por ser uno de los conciertos multitudinarios e icónicos de los años sesenta donde numerosos artistas, entre ellos Jimi Hendrix, se catapultaron a su carrera internacional.

estaban en lo terapéutico. Pero a medida que la danza fue cobrando magnitud y que se convirtió en un coreógrafo, docente y bailarín “exitoso” –tal como él se define–, se tornó arduo acompañar y sostener ambas profesiones. Fue entonces que decidió renunciar a su labor como terapeuta corporal para enfocarse en la carrera como profesional de la danza.

Las circunstancias sociales tuvieron su incidencia y éste no es un aspecto menor a la hora de atender las coordinadas simientes del método DanceAbility. Tal como él lo veía, aunque el campo de la danza atravesaba una transformación de proporciones en cuanto a los valores que promulgaba, no existía en la práctica un método que no fuese excluyente de ninguna corporalidad. En este sentido Alito se percibía con inquietudes que no llegaba a poner claramente en palabras (o “en cuerpo”, pues como él dice, “todos los cuerpos hablan”), pero que lo atravesaban en su manera de situarse con respecto a lo que estaba sucediendo. Él recuerda que a fines de los años sesenta e inicios de los setenta

“se estaba tratando de decir que la danza era para todos, entonces esa fue la filosofía con la que crecí, pero nadie estaba haciendo nada sobre eso (...) no estábamos haciendo a la danza disponible o accesible para todos, a pesar de que hablábamos de eso” (Entrevista personal, 18 de mayo de 2021).

A comienzos de los setenta, Alito estuvo muy involucrado con el naciente proyecto de *Contact improvisation* que creó su colega y amigo Steve Paxton junto a Lisa Nelson y que se considera pionero en cuanto a la apertura de la danza a corporalidades diversas y no experimentadas con las técnicas de movimiento. Él plantea que el *Contact* fue una parte importante de su formación temprana y que el auge de esta metodología hizo que él se hiciera muy conocido en Estados Unidos y en otros países. Sin embargo, recuerda que “no estaba del todo feliz con el éxito” pues seguía preguntándose “cómo sería vivir de forma más verdadera, más genuina esa filosofía”.

Si bien Alito considera que el *Contact* no fue una inspiración para la creación de DanceAbility, es imposible obviar que tienen aspectos en común y que ambas metodologías son hijas de un mismo contexto social. Por eso, me referiré brevemente a sus características. El *Contact improvisation* surgió en Nueva York en 1972 y sentó un precedente vigente hasta la actualidad. Alcanzó reconocimiento a nivel global debido a la atención que suscitaba todo lo que por entonces ocurría en el plano cultural en los Estados Unidos y a la difusión que le dieron medios como la revista *Contact Quarterly* fundada en 1975.

Contact improvisación fue, si se quiere, la sistematización de una primera respuesta a las preguntas políticas que las y los jóvenes bailarines se hacían, no como nociones abstractas sino como prácticas dancísticas concretas. Como parte del espectro de la

improvisación, *Contact* es un tipo de danza colectiva que se basa en los principios físicos del tacto, el impulso y el peso, donde “la responsabilidad por el movimiento se comparte entre dos movientes” (Paxton, Kilcoyne & Mount, 1993: 4). Parte de su apuesta está en interpelar la verticalidad del cuerpo humano y, en este sentido, de proveer a la danza de mayor horizontalidad, literal y metafóricamente hablando, así como en explorar la sensación física de quienes bailan a través del contacto con otros cuerpos humanos u otros elementos. El *Contact* abrió una línea de fuga hacia la revisión de las estéticas, movilidades y las relaciones de los cuerpos danzantes en contacto. Y si bien transitó por diferentes énfasis (por ejemplo, momentos de acrobacias, velocidad y virtuosismo), hacia fines de los ochenta “se produjo un repentino cambio de interés hacia la exploración del intercambio físico entre personas con tipos de habilidades muy diferentes” (Cooper, 1997: 86). En este sentido, como ha sido señalado, fue especialmente influyente en tipos de danzas “trabajan para romper las distinciones entre el cuerpo clásico y el grotesco” (Ibíd: 64).

Paxton y sus colegas notaron que las personas solían cerrar los ojos al bailar y lo atribuyeron al lugar crucial del contacto en esta danza y a su aprendizaje mediante los sentidos kinestésicos más que con la vista (o en complementariedad con ella). Por esta razón, desde 1986 y durante varios años dedicaron tiempo a investigar el movimiento en contacto entre personas ciegas y videntes (Paxton, Kilcoyne & Mount, 1993). A juzgar por esta anécdota, pareciera ser que la discapacidad, acotada a lo visual, aparece en escena por casualidad. A partir de estas pruebas encontraron que la improvisación de contacto “podría ser una forma particularmente fácil y apta para aquellos que desean moverse libremente y bailar de forma creativa, pero cuyo movimiento está restringido por el hecho de que no pueden ver” (Ibíd: 6). Nótese el establecimiento de una relación causal entre la ceguera y la restricción del movimiento. Como resultado, uno de los aspectos que remarcaron fue la naturaleza “democrática” del intercambio de experiencias. En este contexto, “democrático” era empleado como sinónimo de “igualdad de oportunidades” en la pista de baile, en este caso, entre ciegos y videntes. No obstante, esta línea de exploración no abrevó en lo que otras cualidades corporales podían aportar.

Alito se formó como docente en este método y en sus primeros viajes a Argentina, en 1995 y más tarde a Uruguay, fue convocado para impartir seminarios sobre *Contact* si bien para entonces ya había formulado las bases de DanceAbility. Steve y Alito trabajaron juntos en múltiples ocasiones y compartieron con una comunidad de bailarinas y bailarines extendida un puñado de principios rectores, entre los cuales “democracia” e “igualdad”

ocupan un lugar preponderante. De cierto modo, *Contact* era más “democrático” que otros métodos de danza, porque implicaba una práctica que llevaba a los cuerpos al plano horizontal, pero también, porque en teoría admitía que cualquier persona y cualquier cuerpo [*any-body*] participara. Sin embargo, a los ojos de Alito no era del todo así, pues si bien más personas además de las y los bailarines profesionales o experimentados podían hacer parte, aún no se tenía una perspectiva (y una práctica) que verdaderamente abrazara a todos los cuerpos [*every-body*].

Aquí es interesante notar dos aspectos. Por un lado, que el “todos” es imaginado de diferentes maneras por los distintos sujetos y quizá para algunos en ese espectro de la imaginación no estaban presentes las personas con discapacidad. Pero sí lo estaban para Alito, quien, como vimos, tuvo una experiencia familiar directa con ella. Y, por otro lado, cabe notar la distancia que surge entre teoría (o discurso) y práctica y que marca una diferencia entre “cualquiera” [*any-body*] y “todos” [*every-body*]. No estamos frente a una mera distinción semántica. Estamos frente a una dimensión política que emerge cuando se lleva a la práctica una idea y cuando se pone el foco en distintas corporalidades más que en principios políticos rectores del movimiento. De este modo, si a Steve Paxton se le atribuye la patedura del tablero de la hegemonía de la danza, al introducir en las consignas de movimiento nociones que la sociedad estaba discutiendo entonces, Alito Alessi hizo lo propio cuando confrontó la rigidez de esas nociones sociales para incluir cuerpos no convencionales.

En 1979, Alito junto a varios colegas crearon *Joint Forces*⁵¹, una compañía de *mixed-abilities dance*⁵², es decir, de danza para personas con y sin discapacidad. Alito trabajó años en ese proyecto colectivo y casi una década después, en 1987, coordinó un taller abierto al público que llamó “danza para cualquier cuerpo” [*for any-body*]. Él recuerda que la concurrencia fue impactante, pues unas cien personas se hicieron presentes. En un video documental que da cuenta de esta experiencia, titulado “Un terreno común. Danza y discapacidad” [*Common ground. Dance & disability*], se puede ver a personas mayormente jóvenes y de tez blanca, explorando movimientos en contacto. Una parte de ellos se desplaza en sillas de ruedas, varias de ellas eléctricas. Allí da testimonio un muchacho que dice: “por

⁵¹ No podemos pasar por alto que en el contexto del Cono Sur el significado de *Joint Forces* en español, “fuerzas conjuntas”, refiere a la coordinación de las Fuerzas Armadas y la Policía durante las dictaduras militares.

⁵² *Mixed-abilities* o *mix-abilities* es parte de la terminología angloparlante para referir a la danza entre personas con y sin discapacidad. En español es menos frecuente el uso del término “habilidades mixtas”, siendo “danza integrada” o “danza inclusiva” los que vemos habitualmente.

primera vez las personas discapacitadas como yo tenemos la oportunidad no sólo de explorar nuestros cuerpos y moverlos, sino de hacerlo en igualdad de condiciones con otra persona en lugar de esta sensación de que nos lo están haciendo”⁵³. Y luego aparece un joven Alito que señala: “hay una base común, todos somos seres humanos y podemos compartir una cantidad inmensa de cosas a través de la danza, a través de un arte de movimiento, que no se ha intentado en muchos lugares antes”. Él basa su argumento de que una danza de ese tipo no se había intentado antes porque si bien existían otros proyectos, su perspectiva, dice, era “de ‘personas trabajando con discapacitados’ en lugar de ‘trabajando con todas las personas’”. Ésa era la diferencia entre las dos maneras de aproximarse al trabajo de habilidades mixtas en la danza.

En dicho taller el foco estuvo puesto en encontrar nuevas maneras de aprender a mirar los cuerpos, pero, sobre todo, de dilucidar de qué forma personas con diferentes posibilidades corporales podían bailar juntas. Esta instancia fue un mojón que conmovió a Alito profundamente, pues comenzaba a ver materializadas sus inquietudes en cuanto a una danza “para todos”. Él relata que esa indagación conjunta con personas con y sin discapacidad buscando un lenguaje común se convirtió en su principal interés. Fue a partir de allí desarrolló la idea de un nuevo método que llamó DanceAbility y que como tal registró en 1990.

2.6. DanceAbility

Como vimos, Danza Integradora y DanceAbility fueron creándose en simultáneo, pero en dos lugares distintos en el transcurso de los años noventa, extendiéndose hasta el presente. Pero el mapa que conforman las coordenadas sociales, políticas y artísticas que en cada enclave generaron un marco de posibilidad para la aparición de estos métodos, está incompleto si no añadimos las corpografías de González Gonz y de Alessi, que aún siendo las de dos personas convencionales, reunían un conocimiento y un sentir de la discapacidad basado en la experiencia directa en el seno familiar. Quiero insistir, a propósito de este aspecto, en que las corpografías contienen una dimensión colectiva, es decir, que están moldeadas por el contexto, pero también por las microsituaciones y los vínculos que nos involucran “cuerpo a cuerpo”. Por supuesto, haber tenido vivencias ligadas a la discapacidad

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=zX2DnfSmqQ4>

no determina que reparemos en su existencia, tampoco de tenerlas se debe desprender linealmente una objetivación de sus implicancias. No obstante, no podemos ignorar que el lazo con ella resulta estimulante.

En el caso de Alessi, aunque él sostiene que no tuvo “conscientemente” un mentor que lo inspirara a desarrollar su método, con el tiempo notó que su historia familiar trajo ecos a su trayectoria profesional. Alito, relata que

“hubo algunas cosas inconscientes de las que luego me di cuenta que tenían algo que ver [con la creación de DanceAbility]. Por ejemplo, muchos años antes de que comenzara con el trabajo de habilidades mixtas yo jugaba en una silla de ruedas y era bueno con eso y un amigo me dijo ‘¿por qué eres tan bueno en la silla de ruedas?’ y yo le respondí ‘porque mi madre tiene una’. Fue en ese momento, muchos años después del fallecimiento de mi madre, que me di cuenta que ¡tuve una madre con discapacidad! Para mí ella era simplemente mi madre y tenía una silla de ruedas, yo nunca puse ambas cosas juntas y dije ‘porque usa silla de ruedas tiene una discapacidad’, era simplemente mi madre que no podía caminar y para desplazarse usaba una silla de ruedas. También tuve una hermana que tenía un tipo de discapacidad y el padre de mi hermano tenía una discapacidad intelectual, mental. Así que toda mi vida estuve rodeado de habilidades mixtas, pero nunca reparé en ello y esa es una especie de inspiración de DanceAbility” (Entrevista personal, 18 de mayo de 2021).

Resulta significativo dimensionar este cambio subjetivo que experimentó, la desnaturalización de su vivencia personal a través de la danza con otras personas. Observar esta suerte de revelación que tuvo Alito, como también la situación que se le impuso a Susana a partir del accidente de su hijo, permite pensar en la no linealidad del trayecto biográfico, en cómo la comprensión del mundo se (nos) abre a partir de acontecimientos, en las revisitas que hacemos a nuestra memoria y, una vez más, en el influjo de las sensaciones corporales que propicia el movimiento colectivo. De este modo, lo que parece personal o “individual”, se descubre en su carácter social, pero también en su carácter político, en la medida en que da paso a revisar posicionamientos, modos de vincularse y actuar con otras personas. Tal vez son pequeños cambios subjetivos, pero que producen, al fin y al cabo, dislocaciones de sentido.

Tal como lo da a conocer Alito, DanceAbility constituye un tipo de danza que se basa en la improvisación y se orienta a “todos los cuerpos” y a “todas las personas”. En la página web oficial, se expresa que a través de técnicas de movimiento se promueve que “personas de orígenes muy diversos experimenten el arte de estar juntos”⁵⁴ y que su propósito es “disminuir los prejuicios y las ideas erróneas sobre la diversidad en el campo de la danza y, por extensión, en la sociedad”⁵⁵.

⁵⁴ <https://www.danceability.com/about-us>

⁵⁵ *Ibíd.*

Es interesante ver cómo se teje la impronta política de un método de danza. En la medida que los dos aquí estudiados se fundamentan en un “estar juntos” entre personas con diferentes posibilidades corporales –subrayando que una parte son personas que sufren la marginación y el estigma y el resto se encuentran integradas–, tienen un cometido pedagógico que trasciende la técnica y los énfasis estrictamente artísticos. Ambos buscan enseñar, o más bien, disponer herramientas para que a través del lenguaje corporal, se aprenda a desmontar prejuicios y barreras instaladas y se experimenten las potencialidades creativas de la reunión entre corporalidades diversas.



Imagen 5: “Imagine”. Alito Alessi durante una Charla Ted en la ciudad de Eugene (Óregon, EEUU). Mientras solicita al público que imaginen la circunstancia de personas con distintas condiciones corporales arribando a una clase de danza, muestra un uso no convencional de la silla de ruedas. Está de pie y de frente, con una silla patas para arriba, colocada sobre sus hombros. Sus hombros y cabeza se asoman entre el espacio entre el asiento y el respaldo. Las ruedas de la silla están a la altura de su torso, hacia adelante. A su lado en una pantalla gigante se proyecta una fotografía de él y un bailarín usuario de silla de ruedas, en la que éste se vuelca hacia atrás y Alessi lo sostiene desde los apoya pie de la silla. Fuente: fotografía tomada del audiovisual “Alito Alessi. Charla TED sobre DanceAbility. Traducido al castellano” en Youtube⁵⁶.

Ahora bien, mientras en la Danza Integradora que deviene de la Expresión Corporal aparece con mayor nitidez la referencia a un cuerpo social e individual fragmentado y doliente que busca “sanar”, y en dicha sanación anida la transformación social, en DanceAbility prácticamente no hallamos alusiones que empleen metáforas del lenguaje biomédico o del espectro de saberes terapéuticos. Por el contrario, su construcción discursiva

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=r4VWkmBht78>

busca situarse y mantenerse en las gramáticas de la danza contemporánea que pone énfasis en la técnica y en una experiencia física que pondera la sensación antes que la emoción⁵⁷.

En una charla TED brindada en Eugene en 2014, Alito, que aparece de pie y con una silla de ruedas colgando sobre sus hombros, dice que “es buena idea ver las cosas de una manera diferente a la que se está acostumbrado” (Alessi, 2014) y luego cuenta cómo transcurre una clase de DanceAbility. Comienza mencionando que se le proporciona la misma información a cada participante, pero la presentación de esta información varía en función de la población con la que se esté trabajando en la clase (Ibíd: min. 00:45). En este gesto podemos apreciar tal vez uno de los mayores esfuerzos de este método: su sistematización de los modos de proceder de acuerdo al conjunto de personas con los que se esté danzando. Mediante el estudio y la observación de años, Alessi elaboró una compleja arquitectura de disposiciones que involucran aspectos que van desde el modo de dirigirse a los participantes de un espacio de danza, pasando por el cuidado del espacio físico, hasta los ejercicios que se ponen en práctica. En DanceAbility, todo tiene su procedimiento y en su esquema, la figura del maestro ocupa un lugar central en tanto responsable de lograr que la práctica se desenvuelva de manera exitosa. En esa misma charla, continúa diciendo:

“La gente llega al salón. Mi trabajo como maestro es recibirlos y darme cuenta si ellos comprenden el lenguaje hablado. Mi intención es darme cuenta: ¿acaso ellos hablan o acaso entienden el lenguaje hablado? Y si no entienden el lenguaje hablado y si no entienden el lenguaje verbal, tal vez no entiendan ninguno de los dos, pero tal vez saben orientarse ellos mismos socialmente en el espacio, o tal vez no saben ninguna de esas cosas y yo no sé de qué están conscientes ellos o no o ni siquiera si son realmente conscientes, cuánto perciben de la realidad. Antes de darme cuenta de esa información, llamo a todo el mundo a un círculo y comenzamos” (Ibíd: min. 1:30).

Al introducir esta reflexión, Alessi advierte de la amplitud y complejidad que converge en el paraguas de la discapacidad. A menudo nos figuramos a la danza inclusiva como una donde participan personas en sillas de ruedas, pero ¿cómo se plantea una danza donde se encuentran personas que perciben, elaboran y expresan su forma de estar en el mundo desde diferentes marcos de pensamiento? Para dar respuesta, los ejercicios de DanceAbility se organizan en torno a dos principios: la interpretación y la relatividad. El primero indica que todo movimiento o idea de movimiento puede ser interpretado de infinitas formas y por cualquier persona y el segundo refiere a que no hay estados absolutos

⁵⁷ Sugiero ver la caracterización que ofrece Sabrina Mora (2010) acerca de la Danza Contemporánea y la Danza-Expresión Corporal.

en la estética y técnica que requiere la danza, no hay buena o mala ejecución. En los espacios de práctica de DanceAbility se suele decir que “no hay error”.

Como mencioné, el primer viaje de Alito a Argentina fue en 1996. Lo “trajeron” bailarinas que estaban interesadas en *Contact* y que entonces conocieron DanceAbility y se encargaron de difundirlo. Alito siguió viniendo al sur en los años siguientes. Estuvo en Buenos Aires en varias ocasiones, también en Córdoba, Neuquén y Puerto Madryn y a inicios de los dos mil llegó a Uruguay. El vínculo con este país surge de un modo que los descreídos de las casualidades atribuirían al destino. En Eugene, Alito conoció a Marisa de León, quien fuera la fundadora de la Escuela Franklin Delano Roosevelt en Montevideo, una institución educativa y de rehabilitación para niñas/os con discapacidad creada en 1941. Al momento de conocerse Marisa era una mujer de edad avanzada, que vio en el proyecto de Alessi un insumo valioso y decidió donarle una importante suma de dinero para que formara a docentes en Uruguay y en otros países de América Latina. En Uruguay, la Escuela Roosevelt se convirtió en un espacio de práctica de DanceAbility con los niños que allí concurren. En 2007 se realizaron las primeras instancias de formación en Montevideo, luego, en 2010, 2016, 2019 y 2022 Alito volvió a visitar Uruguay ofreciendo distintos talleres y cursos. Muchos compañeros y compañeras de “El Grupo de los Miércoles” tomaron estos cursos con él o con otros docentes certificados en el método. La certificación también tiene en este esquema un determinado orden, pues hay distintos niveles: hay talleres y dos tipos de formación de profesores (uno intensivo de cinco días y otro más extenso de cuatro semanas).

Apoyos como el brindado por Marisa de León y becas ganadas por Alessi a lo largo de su trayectoria posibilitaron una amplia difusión de DanceAbility en distintas partes del mundo, fundamentalmente en América y Europa. Pero hemos de tener en cuenta la “ventaja geopolítica” con la que corrió en comparación a Danza Integradora y a experiencias generadas en otros países. Como mencionamos, la hegemonía cultural y de mercado de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX proveyó de mayor reconocimiento internacional a sus manifestaciones artísticas y la danza no fue la excepción. Este aspecto en cierto modo ya comenzamos a entreverlo en las experiencias de Fux, Stokoe e incluso de Susana González Gonz. Alito subrayó, cuando conversamos, que siempre fue recibido con calidez y, sobre todo, que los cursos que ofreció tuvieron “un gran éxito” en Argentina y Uruguay. Pero evitó mencionar, o tal vez no recordó, que en alguna ocasión en Montevideo se generó cierta tensión por su “desconocimiento” a quienes venían laboriosamente haciendo un camino sobre “danza e inclusión” en el ámbito local. Este desconocimiento no es

únicamente atribuible a él, también se gestaba –y se gesta– en las propias instituciones y disposiciones del campo cultural local, que otorga un valor categórico a lo que viene “de afuera”, especialmente de lugares pertenecientes al norte global.

A su vez, varias de las y los docentes que entrevisté tanto en Buenos Aires como en Montevideo ven en él a un maestro, que en algunos casos certificó una labor que ya venían desarrollando. La lógica del “papelito” dicen algunas o de “la bendición” del maestro, señalan otros. Lo cierto es que sus cursos posibilitaron, además del acceso a un conjunto de herramientas, obtener cierta autoridad y, sobre todo, auto percibirse legitimados en el ámbito local. Sin ánimo de desmerecer la contribución que este método –u otros– suponen, no podemos pasar por alto que el modo en que se construyen las cartografías locales de la danza y la inclusión están atravesadas por relaciones de poder. Una expresión de estas relaciones la hallamos, por ejemplo, en los procesos de subjetivación y comprensión del cuerpo a través de las técnicas y nociones que proponen. Otra, en las dificultades de reconocimiento institucional y social de las técnicas y métodos de artistas del ámbito local.

Capítulo 3. Nadie se va como llegó. Sobre el bailar para transformarse.

...el conocimiento no es algo que construyamos de a bloques, de fragmentos y pedazos; es algo que crece y en lo que crecemos mientras nos movemos.

Tim Ingold (2012).

Habiendo repuesto la cartografía que posibilitó la creación y desarrollo de Danza Integradora y DanceAbility y su convergencia en el Río de la Plata, busco, en este capítulo y el siguiente, que nos pongamos a bailar. Bailar para comprender qué se siente, en los músculos cuando se ejercitan, en el pecho cuando se desatan emociones, en el contacto cuerpo a cuerpo o mediado con otros danzantes con quienes se comparte el espacio y para ver cómo todo eso se traduce en producción simbólica y social. Bailar para explorar cuál es la experiencia personal e intransferible, pero a la vez colectiva y apreciar qué ecos trae a la vida de mis interlocutores, en especial entre aquellos con discapacidad. Bailar, también, para que podamos incorporar las consignas, para vivenciar las pedagogías de lo inclusivo mediante el movimiento y así conocer los trayectos que habilitan. Bailar para dejarnos atravesar por el poder del movimiento en colectivo. Y bailar, por último, para discutir esta práctica en su sustrato político con relación a la alteridad corporal.

En particular este capítulo está dedicado a ahondar en la experiencia de quienes hacen parte de los espacios de Danza Integradora en relación a la propuesta del método y el siguiente hará lo propio con DanceAbility. Me interesa profundizar en cuatro aspectos: primero, el repertorio de técnicas, discursos y prácticas que allí se comparten, segundo, las narrativas, vivencias, emociones y sensaciones de las y los participantes durante la danza como en el ámbito de esta práctica ampliado (en las instancias previas y posteriores al ingreso al salón, en los intercambios en redes sociales, en eventos), tercero, la gestión del espacio y los acontecimientos por parte del equipo docente y cuarto, la dimensión política del baile.

3.1. Todos podemos bailar

Buenos Aires, sábado 27 de abril de 2019 en la mañana. Está nublado y ha llovido. Voy por primera vez al taller de Danza Integradora “Todos podemos bailar” que dirige Susana González Gonz en la Universidad de las Artes. Camino por Avenida Belgrano y en la cuadra antes de llegar veo una señora de cuerpo menudo que traslada en silla ruedas a una muchacha. Imagino que nos dirigimos hacia el mismo sitio, lo cual finalmente acontece. De espaldas noto que la señora tiene el cabello desteñado y se entrevé el crecimiento de canas desde la raíz. Ese detalle me basta para imaginar sobrecarga de cuidados y quizá recursos económicos acotados, aunque hasta ese momento son supuestos. Ellas cruzan la calle en la esquina utilizando la rampa, yo lo hago a mitad de cuadra y nos encontramos en la entrada de la sede universitaria.

El local del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA luce como una fábrica y tal vez lo fue en el pasado. La entrada principal es un portón grande de chapa que permite el ingreso de vehículos. Todo está cubierto de afiches de eventos y talleres de danza particulares. También hay murales, entre los que aparece el “pañuelo verde” (símbolo de la Campaña Nacional por el derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito)⁵⁸ y situaciones alusivas a la última dictadura militar y a la resistencia popular.



⁵⁸ La Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en Argentina impulsó el debate parlamentario sobre el acceso a la interrupción del embarazo en este país en distintas oportunidades desde 2005 en adelante. Como resultado, en enero de 2021 entró en vigencia la Ley N° 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), obligatoriedad de brindar cobertura integral y gratuita. El “pañuelo verde”, usado para distinguir esta campaña, es un pañuelo triangular color verde que en su centro lleva impreso el logo y el lema en color blanco. El uso de este pañuelo se ha extendido al movimiento feminista de otros países.



Imágenes 6 y 7: “Patio”. Ambas fotografías muestran detalles de murales plasmados en las paredes del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA que dan hacia el patio interior del edificio. Las fotografías están tomadas desde el centro del patio. En la primera se aprecia que el piso de adoquines tiene pinturas de pañuelos en color blanco en alusión a la organización Abuelas de Plaza de Mayo. A la izquierda aparece un fragmento de la calle. De frente y sobre una pared, un mural de al menos tres metros de altura. En él, dos personas se abrazan para protegerse del bombardeo de un avión de las fuerzas armadas. Dice “1955”, aparece la Casa Rosada (sede del Poder Ejecutivo de Argentina) y debajo la palabra “memoria”. Delante del mural hay una silla de plástico gris y a la derecha, un tacho de basura azul y una palmera con hojas marchitas. En la segunda fotografía un mural en forma de L se extiende alrededor de un ventanal. Este tiene la palabra “verdad”, junto a un obrero de casco amarillo que sostiene un papel que dice “CGT”. Aparece también representado un sol con rostro antropomorfizado y un puño de piel color marrón oscuro junto a la palabra “Trelew”, en alusión a “la masacre de Trelew” ocurrida en esta ciudad en agosto de 1972, donde las fuerzas militares del gobierno de facto asesinaron a dieciséis presos políticos. Fuente: fotografías de la autora, 18/05/2019.

El espacio que se usa como estacionamiento es a la vez el patio central del edificio, alrededor del cual se disponen tres pisos de aulas y oficinas. El piso del patio es de piedra estilo adoquines y a mano derecha, contiguo a la pared, hay un tramo de hormigón liso que conecta el ingreso desde la calle con el salón donde es el taller de Danza Integradora. Más adelante sabré que esa “veredita”, que parece insignificante, fue solicitada durante mucho tiempo por el equipo docente de Danza Integradora para el acceso de las personas usuarias de silla de ruedas o con dificultades de desplazamiento, que no podían caminar sobre los adoquines.

La señora y la muchacha me guían hasta la entrada del salón. Aún no ha llegado nadie, faltan unos quince minutos para las diez de la mañana, así que aguardamos. Ellas son madre e hija. Se llaman Esther y Karla respectivamente. Esther tiene unos sesenta años y Karla algo más de treinta. Ambas usan lentes y son de baja estatura, visten ropa deportiva. Esther tiene caderas y piernas gruesas y el torso menudo, sus cabellos están tenidos en una

tonalidad castaño claro, son ondeados y llegan a la altura de sus hombros. Karla tiene el cabello oscuro y lacio y su tez es clara. Tiene una discapacidad física y se desplaza en una silla de ruedas con su impulso propio en las distancias cortas o asistida por su madre en la calle. Su pequeño cuerpo no sobresale en la silla de ruedas que parece aprehenderla. Madre e hija conversan sobre el frío y la joven dice que tiene sueño. Tienen un bolso parecido a una matera, de microfibra, donde Karla saca y guarda algunas cosas como un pañuelo y una botella con agua. En la antesala del salón no hay asientos, con Esther nos sentamos donde podemos, sobre unas estructuras de madera que parecen un pedazo de escenografía en desuso.

Entretanto, en el patio estaciona un taxi, a escasos metros de la entrada donde nos encontramos. Imagino que el taxista arrimó el auto para ayudar a descender a su pasajero, pero pasan algunos minutos y nadie se baja. Llega una señora de unos sesenta años, robusta, de pelo corto, entre rubio y colorado, no parece tener ninguna discapacidad. Se saludan con Karla y Esther y conversan. Yo participo de la conversación apenas con algún gesto puntual. Hablan de que vienen desde lejos, desde provincia, se levantan a las seis de la mañana y se trasladan en colectivo. En “la ciudad de la furia”, la gente que vive en provincia y no tiene vehículo particular se ve obligada a realizar largos trayectos en el transporte público, lo que implica disciplina, esfuerzo y sin duda, cansancio.

Ingresa al edificio algunas jóvenes que saludan con un “buen día” y siguen de largo, van a otras clases. Finalmente, del taxi baja un señor muy delgado y alto, de cabellos canosos y enrulados, con tupida barba y bigotes. Se llama León. Al ingresar saluda a cada una con un beso y en algunos casos con un abrazo. Sin conocerme también me abraza, lo hace con delicadeza, un abrazo sostenido que me sorprende. León camina algo lento, con pasos cortos y su habla también va despacio, algo entrecortada. Siguen llegando otras personas: Tato, un hombre entrado en los cincuenta años, calvo, de lentes y usuario de silla de ruedas que arriba en una camioneta tipo combi, estaciona en el patio y baja solo⁵⁹. Dino, un hombre veterano, a primera vista “convencional”, de más de setenta años que aparentaba bastante menos, con una voz y sonrisa cálida. Alejo, un varón de unos treinta y cinco años, de compostura mediana, de cabellos lacios y oscuros y de amplia sonrisa, usuario de silla de ruedas cuyo

⁵⁹ Algunas de las personas del taller usuarias de silla de ruedas contaban con vehículos particulares y podían, además de manejar, descender y ascender al auto con autonomía. Al llegar, abrían la puerta del conductor y bajaban la silla que tenían plegada en el asiento del acompañante, o si la silla estaba en el baúl, pedían asistencia a algún transeúnte. Luego arrimaban la silla al asiento del auto, bajaban las piernas y agarrándose, desplazaban el torso de un asiento al otro. Finalmente, cerraban el vehículo.

cuerpo la biomedicina nombra con “parálisis cerebral”. A los talleres de danza Alejo concurría con una silla de ruedas manual, que desplazaba él, su asistente o algún compañero, pero en otras actividades de su vida cotidiana usaba una silla eléctrica que conducía él mismo. También llegó Oliver, un joven muy querido por todos, de pelo negro corto y corporalmente robusto que convive con “síndrome de down”. También llegan varias muchachas que a primera vista no parecen tener ninguna discapacidad y mencionan que vienen de “la Cátedra”⁶⁰. Ya son las diez y Susana no ha llegado, pero sí aparecen Gio y Mariel, los otros dos docentes del taller, quienes abren el salón y vamos entrando. En el taller son tres los docentes: Susana es la titular, Mariel, que se formó en Expresión Corporal y trabaja allí mismo en la IUNA y Gio, que también hizo una carrera de danza en la IUNA y participa del taller como colaborador honorario. Tanto Mariel como Gio han integrado el Grupo Alma bajo la dirección de Susana.

Esta antesala del taller de Danza Integradora se daba cada sábado a la mañana. Karla y Esther eran siempre las primeras en arribar debido a que las frecuencias del colectivo eran acotadas, por lo que tomaban uno que las hacía llegar temprano, pues el siguiente implicaba llegar tarde. Ellas nunca faltaban y estaban allí sin importar el frío, la lluvia o el calor. Algunos otros compañeros y compañeras con discapacidad que también venían de lejos disponían de vehículo o tenían posibilidad de pagar un taxi. Pero en general, la mayor parte de las y los concurrentes llegaban usando el transporte público. Durante los minutos en que se aguardaba el inicio del taller ocurrían conversaciones descontracturadas, acontecían reencuentros y con frecuencia llegaba gente por primera vez. A partir del ingreso al salón la actitud cambiaba, crecía el clima de clase. Se continuaba conversando, pero con menor efusividad, mientras se aprontaban y predisponían para lo que vendrá.

II

El salón, de forma rectangular, tiene los implementos necesarios para una clase de danza. Piso flotante, una barra de ballet fija a un lado y un espejo que abarca buena parte de la pared al otro. Aire acondicionado, un equipo de música pequeño pero potente, con bandeja de cd y puerto usb, un amplificador y un piano. Dicen que es el salón más moderno de esta sede universitaria y por tanto uno de los más solicitados, por lo que disponer del espacio los sábados a la mañana para el taller y dos veces a la semana para las clases de la Cátedra, es

⁶⁰ Se refieren a la Cátedra de Danza Integradora que se dicta dos veces por año, una vez en cada cuatrimestre, allí mismo en la UNA. A quienes cursan la Cátedra se les solicita que concurren al menos a tres talleres de los sábados. Esto genera que al taller lleguen nuevos participantes cada semestre. Algunas de estas personas continúan asistiendo con asiduidad o de manera esporádica.

una suerte de batalla ganada, una muestra del lugar que la Danza Integradora fue logrando.



Imagen 8: “En formación”. Práctica durante la Cátedra de Danza Integradora. La fotografía es en blanco y negro, está tomada con la cámara apoyada en el piso. A algunos metros de distancia se ven fragmentos de seis corporalidades femeninas en movimiento. Están acostadas boca arriba, sentadas con piernas flexionadas o estiradas, en cuatro patas y de pie con el torso inclinado hacia abajo. No parecen interactuar entre sí, hay una relación fuerte con el piso. Se aprecian detalles del salón, es luminoso, el piso es de madera, en la pared del fondo hay una puerta de dos hojas y a la derecha un fragmento de la barra. Fuente: fotografía tomada por el equipo docente de la Cátedra de Danza Integradora, año 2019.

Una vez dentro, imito lo que los demás van haciendo: acercarse a un rincón, dejar los bolsos u objetos que puedan caerse de los bolsillos, quitarse el abrigo y si quieres, los zapatos. Continúa llegando gente, entre ellos Dalma, una joven de 17 años, delgada, de suave y larga cabellera, de ojos almendrados que camina con las piernas algo flexionadas, rengueando. Finalmente llega Susana algo apurada, pide que armemos una ronda en el centro del salón. Ella deja sus objetos personales donde se encuentra el piano, al otro lado de donde lo hacen los participantes y no se quita el calzado. Los que ya conocen la dinámica de cada sábado van a buscar sillas que están dispersas por la sala y arman un círculo. Quienes se encuentran en silla de ruedas deben quedar intercalados con quienes no, así lo suelen reiterar los docentes cada sábado. Tomamos asiento y hacemos silencio. Susana pasa lista y uno a uno van diciendo “presente”, luego solicita a quienes no mencionó que digamos nuestros nombres. Los que están en la lista son los habitué, en alguna ocasión Susana comentó que lleva este registro como forma de mostrar y justificar ante las autoridades de la institución que el taller mantiene vigencia.

Varias muchachas van tomando la palabra y explican que son “de la cátedra” y por último hablo yo. Me dirijo a Susana buscando contacto visual y comento que soy quien hace algunos días le envió un email “por un estudio antropológico”. Susana asiente y rápidamente continúa. Como somos varias personas que concurrimos por primera vez, pide que se haga una presentación general. Esto sucede solo cuando hay personas nuevas y se presentan todos quienes se encuentran en la ronda. Como era común que aparecieran nuevos participantes, durante el tiempo que asistí al taller me presenté muchas veces y la misma cantidad escuché la presentación de mis compañeros. Lo vamos haciendo en el orden del círculo y nos cedemos la palabra haciendo un gesto danzado en dirección a la persona siguiente. En verdad lo que se pasa es el movimiento, donde la palabra está incluida: algunos se ponen de pie y hacen un giro o un salto, otros mueven los brazos y la cabeza, otros le dan la mano o un abrazo a quien debe continuar y así sucesivamente. Cada participante dice su nombre y cuenta algo acerca de sí mismo, algunos comentan que vienen al taller hace mucho, otros, que asistir allí les genera bienestar y hay quienes aluden a su estado de ánimo ese día o a cómo se sintieron durante la semana. Las personas con discapacidad no necesariamente dicen algo sobre su condición corporal, como tampoco lo hacen las personas convencionales, pero podía ocurrir que apareciera alguna referencia a un accidente o a una situación que los haya afectado, como ser de discriminación. Eventualmente alguna persona permanecía inmóvil y no decía nada. En esos casos se aguardaba un momento y continuaba el siguiente. La ronda de presentación solía ser un espacio divertido, de risas compartidas, que a veces toma un tono más serio y reflexivo, según lo que comenten los participantes.

Quienes son habitué nos dan la bienvenida a las nuevas (esa vez, éramos todas mujeres) y sugirieron que disfrutemos del espacio. Nos dicen que “es hermoso” lo que allí ocurre y algunos nos comparten experiencias personales para dar cuenta cómo surgió su vínculo con la danza. León, el señor del taxi, relata que hace algunos años tuvo un accidente cerebro vascular. Estando en el Hospital Rocca, conoció un taller de Danza Integradora⁶¹ y tiempo más tarde, encontrándose un poco mejor pero todavía con secuelas, empezó a concurrir los sábados en la UNA. Llegado mi turno intervengo de forma breve, digo que soy antropóloga, uruguaya, que estoy trabajando sobre cuerpo y discapacidad y que esa es la razón que me llevó hasta allí. En ese primer comentario público no hablo de mi experiencia

⁶¹ Es el mismo taller que inició Susana en el año 1996. Posteriormente quedó a cargo de la primera dupla que integró el Grupo Alma –su hijo y una bailarina convencional– y más tarde quedó encargada una docente de danza que se formó también en Danza Integradora. A lo largo de los años, dicho taller se ha impartido en el hospital de forma honoraria.

familiar con la discapacidad y más adelante, ya con una mayor confianza y habiendo compartido este aspecto, me dirán que fui “mostrándome de a poco”. Nadie interviene sobre los demás cuando hablan, ni hacen preguntas luego que finalizaron. Pero ese día, cuando le tocó a Dalma, Susana la mandó a dejar el celular que tenía entre sus manos. Lo hizo en un tono maternal, pero con firmeza, Dalma era la compañera más joven del grupo. Mientras, Oliver, el muchacho con síndrome de down, hablaba por lengua de señas con Mariel.

Se completan las presentaciones y así concluye lo que podríamos llamar el primero de tres tiempos del taller de Danza Integradora. Un momento de encuentro donde el movimiento se manifiesta y toma forma de palabra, con gestos breves y eventualmente también con silencios. Donde comenzamos a reconocernos en nuestras historias, movibilidades y maneras de comunicarnos. La forma circular, el uso de sillas por parte de todos, el escucharnos y/o vernos de frente, la integración espacial entre caminantes y usuarios de silla de ruedas y la circulación de la palabra (o la posibilidad de presentarse de algún modo), simboliza que nos hallamos en igualdad de condiciones. En tanto los movimientos y el contenido de las presentaciones dan cuenta de la diversidad reunida en el mismo espacio.

La ronda inicial posibilita que el equipo docente realice fundamentalmente dos acciones: por una parte, observar las condiciones corporales que se encuentran presente y el estado de ánimo, de manera de adecuar las consignas posteriores y por otra, encargarse de regular la escucha colectiva, el uso de la palabra y del movimiento durante las presentaciones. Es una parte del taller de sumo valor pedagógico en este sentido, donde se aprende que tanto uno como el otro tienen un lugar semejante. A la vez, como mencioné, en este inicio puede haber matices anímicos o estados de mayor o menor ansiedad y si bien lo que se comparte es elección de cada quien, es importante que no se insuma demasiado tiempo. Por eso, se cuida que se mantenga cierta agilidad y que aun en la manifestación de lo propio no haya desbordes emocionales, sobre todo cuando contienen angustia, tristeza o excesiva efusividad porque se entiende que condicionan los momentos posteriores.

Es Susana o el equipo docente quienes intervienen si consideran que es preciso hacerlo, nunca los demás participantes. Estas intervenciones, cabe aclarar, no eran meramente disciplinarias, por el contrario, contenían gestos de cuidado, de acompañamiento y de sostén de las personas cuando expresarse públicamente no resultaba fácil. Por ejemplo, en ocasiones Susana mediaba cuando León, a quien le gustaba conversar, o algún compañero que venía por primera vez y desconocía la dinámica, se explayaban en su relato de vida. O

también, cuando Javier –un compañero que tiene una discapacidad intelectual– se presentaba nombrándose como un conotado bailarín y coreógrafo de ballet argentino, si bien reíamos acompañando su broma, los docentes le pedían que se presentara con su verdadero nombre. De este modo, se intentaba que para iniciar se estableciera un primer acercamiento al estado propio y al de las demás personas y circulara una actitud positiva, una predisposición para el movimiento. Ello no significaba que la angustia, tristeza u otras emociones se negaran como estados impulsores del movimiento, pero sí se consideraba que conducen a una expresividad menos enérgica o activa y, sobre todo, que produce un efecto dominó, es decir que puede incidir en el estado anímico del resto.

Este inicio, organizado y medido, era transicional hacia el segundo tiempo, donde la expresión corporal no verbal, como ahora veremos, pasaba al centro. A menudo, Susana o alguno de los otros docentes si ella no estaba, ofrecían algunas palabras para dar un cierre a la ronda y así pasar a lo siguiente. En reiteradas ocasiones Susana relataba que se encontraba muy feliz y satisfecha con el hecho de que este espacio se hubiera consolidado y logrado sostenerse en el tiempo. Hablaba del gran esfuerzo que este logro había involucrado, de su pasión por la danza, de la importancia de conocerse a sí mismo y a otros y le gustaba contar anécdotas o episodios de su vida personal que la hacían reflexionar sobre su cuerpo y su vínculo con la danza.

III

A continuación, Susana indica que desparramemos las sillas en el salón, en cualquier dirección y que tomemos un lugar. Se inicia ahora la práctica de movimiento mediante un calentamiento. Ella nos va guiando mientras Gio se encarga del reproductor de música, que no sonará de forma inmediata sino luego de algunos minutos. Ella nos dice: permaneciendo en la silla cerramos los ojos y nos estiramos “como les pida el cuerpo”. Cada quien busca y escoge estiramientos del torso, cuello, brazos, piernas o cintura y explora sus sensaciones. Los ojos cerrados ayudan a que se vuelva una búsqueda “hacia adentro” y se instala la pregunta: ¿qué me pide el cuerpo? Es un momento de intimidad, donde la atención se vuelca hacia el cuerpo propio.

Promoviendo la amplitud de esa experiencia “con uno mismo”, Susana añade que “todos los sonidos de cuerpo son válidos”, y así van apareciendo bostezos, gemidos, suspiros. “Digan ¡aaaaah!” dice Susana con énfasis, exhalando, e invitándonos a perder la vergüenza y a expresar desde el interior al exterior corporal con una voz que no es palabra

sino exhalación intensa y una multitud de “aaaaah” de diversas intensidades y extensiones repican en el salón. Se siente placentero. Y continúa: “déjense caer hacia adelante”, “saquen esos bostezos”, “voy buscando dónde me duele, dónde siento incomodidad y trabajo ahí”. Durante algunos minutos nos movemos en silencio, es decir, sin hablar, pero el cuerpo igual suena con los bostezos, con el roce del cuerpo con la silla o de la silla y los pies con el piso y con el tacto sobre la ropa o la piel. Hay una sonoridad muy sutil de los cuerpos en un espacio mínimo, buscando sus sensaciones y deseos.

Luego empieza a sonar una música instrumental con un ritmo lento. Seguimos con ojos cerrados. Me compenetro en la consigna y dejo de estar pendiente de lo que los demás hacen. Susana dice: “del compromiso que tengan con ustedes dependerán los regalos que se hagan”, y así interpela y exige el vínculo entre ética y expresividad personal. De a poco podemos movernos más, saliendo si queremos de la silla, pero permaneciendo cerca de ella. Estamos aún en un espacio personal. Termina la música y comienza otra, similar (¿o es la misma?, estoy tan concentrada en las sensaciones que no me doy cuenta cuándo cambia la música). “Ahora –dice Susana–, lentamente van abriendo los ojos y miran a su alrededor” y al hacerlo veo cuerpos dispersos en el espacio que con calma voltea y se observan unos a otros. Por un momento me asalta la vergüenza, es distinto ahora que la mirada del otro llega hasta mí, ese estar compenetrada tambalea, pero continuo con la consigna. Algunos están en las sillas de ruedas con las piernas sobre los apoyabrazos o inclinados hacia un costado, otros están estirados sobre el piso, otros con los brazos hacia arriba, todas las posiciones son distintas.

Del calentamiento individual y sereno pasamos a consignas que implican danzar con otros. Retiramos las sillas y se plantea circular por el espacio hasta “encontrar pareja”. ¿Cómo se encuentra pareja? Para encontrar hay que buscar (¿hay que buscar?). ¿Qué quiere decir “encontrar”? Puede ser cualquiera, pero no, una pareja no debiera cualquiera, pero a la vez puede serlo, ya que nunca sabemos quien se puede convertir en tal. Entonces ¿quién? Experimento una sensación de atención y de cierta incomodidad. Todos empezamos a desplazarnos por el espacio, con serenidad, algunos de pie, otros en sus sillas de ruedas. No es un mero andar o caminar, el desplazamiento está conformado por gestos danzados, despliegues del cuerpo, pero a la vez atendiendo hacia el resto, buscando. Se desenvuelve un trabajo donde la mirada se vuelve relevante. Así tratamos de llevar a la práctica la consigna.

Me acerco a Oliver procurando contacto visual, pero él no se da cuenta. Continúo e

intento hacer pareja con Dalma, pero ella sigue otro camino. Finalmente “nos encontramos” con Esther, la mamá de Karla. Nos miramos, permanecemos cerca y danzamos en una exploración mutua. El encuentro, pues, está basado en el gesto corporal y el movimiento. Las demás parejas que se conformaron también están bailando, buscando que se acompañen los ritmos, formas y velocidades de cada cuerpo y que se equilibre el cuerpo-pareja. La música suave ayuda a que las duplas se vayan conformando de manera apacible.

Ya están las parejas conformadas. La música cambia y es más movida. Susana indica “ahora uno de los dos se escapa y el otro tiene que seguirlo, pero sin llegar a tocarlo y cuando digo 'cambio', cambian” y vamos a los brincos y giros, moviendo el cuerpo a un lado y otro, siguiéndonos, enredándonos y esquivando a los demás por el salón. Con esta consigna pasamos a una actitud más lúdica respecto la anterior y eso se nota en los participantes, que están sonriendo y que se desplazan a una mayor velocidad de la que teníamos hasta entonces. Por supuesto, hay matices en los movimientos, León no se mueve muy rápido, y abre los brazos y las manos para mantener el equilibrio. Karla y Tato, a pesar de ser ambos usuarios de silla de ruedas, se desplazan de maneras diferentes, él alcanza una velocidad mayor, su silla es más moderna, mientras ella, tal vez porque su silla es más grande con relación al tamaño de su cuerpo que es pequeño, da brazadas más cortas y avanza a una velocidad menor. Cuando realizábamos ejercicios de este tipo y entre los compañeros había personas que no se desplazaban por si mismas, el equipo docente armaba una tríada, de modo que una persona asistía el desplazamiento de quien se encontraba en la silla. Cuando esto ocurría había que tener cuidado de no tomar una velocidad que generara vértigo o mareos a la persona usuaria de silla.

Esther, con quien me encuentro en pareja, da pasos cortos pues es bajita. Algunas de las muchachas que vienen de la Cátedra despliegan su cuerpo de tal manera que denota formación previa en danza e incorporación de técnicas. Lo mismo le pasa a Oliver, quien disfruta mucho hacer saltos y giros de ballet y cuyo síndrome de down está acoplado a una corporalidad sumamente flexible.

Es un momento de diversión, se escuchan risas y a medida que pasan los minutos también se percibe la agitación en las respiraciones. Así como al inicio el cuerpo experimentó calma y concentración, la diversión y la intensidad del ritmo también se tornan sensación física: aumenta la velocidad y se expresa la agilidad, los movimientos son más cortos, se intensifican las pulsaciones y hay adrenalina. Termina la música y de forma espontánea con Esther nos abrazamos, no es un abrazo eufórico sino cuidadoso. Esther me dice “gracias” y

yo le respondo de la misma manera.

Susana continúa: “ahora se ponen espalda con espalda y van a moverse junto con el compañero”. Una vez más, cambia el registro de intensidad y volvemos a un ritmo más lento, pero esta vez se añade el contacto físico con otro. En las parejas donde hay una persona usuaria de silla de ruedas también se ponen de espalda y el contacto es a través de las palmas de las manos. La persona que permanece de pie se ubica próximo al respaldo de la silla o incluso en contacto con él, en el espacio que queda entre las ruedas traseras y entre los mangos de empuje. Como ya apareció cuando describimos cómo se armaba la ronda de inicio, es parte de las disposiciones del método que quienes se encontraban en silla de ruedas no hicieran duplas entre sí, sino que trabajaran con una persona bípeda y lo mismo se extendía a otras corporalidades, como ser personas con reñuera, ceguera o cualquier otra condición. Se trata de una orientación fundamentada en que en la práctica puede resultar más difícil o incluso riesgoso, en algunos casos, que dos personas trabajen juntas. Por ejemplo, algunas personas con dificultades para desplazarse por el espacio o usuarias de sillas de rueda pueden perder el equilibrio fácilmente cuando se tuercen hacia un lado u otro o hacia adelante. No obstante las situaciones de discapacidad, también se busca que las personas convencionales aprendan a desenvolverse entre distintos cuerpos y no solo entre los parecidos a uno. Esto es relevante porque, en los distintos ámbitos de la vida cotidiana, las personas con discapacidad están rodeadas por convencionales y a menudo son intervenidos por estos, pero las personas convencionales no suelen estar tan familiarizadas con cuerpos diferentes a los que habitan la “zona de la normalidad”, por lo que les resulta un desafío esta clase de encuentro. Por tanto, en esta orientación reside además de un aspecto relativo al cuidado, una decisión estética que se ensambla a una función pedagógica. Pensémoslo de manera gráfica: si recorremos el salón y percibimos las parejas que han quedado conformadas, notaremos que la línea divisoria entre “unos” y “otros” se ha rasgado y en su lugar se presentan una variedad de ensambles de corporalidades heterogéneas que al bailar desenvuelven aprendizajes sobre el estar juntos.

Así, de forma tácita se construye una ética del cuerpo-en-movimiento-con-otro y permítaseme subrayar que la noción de “otro” involucra de la “diferencia”. En este caso, danzando con Esther debo moverme contemplándola –no visualmente, pues nos encontramos de espaldas, lo cual es interesante porque disminuye la primacía del acto visual, sino– en su expresión. Contemplar, tal como lo entiendo aquí, no es una actitud pasiva, pero sí demanda un dar lugar para apreciar al otro y generar condiciones para su *hacerse*

*presente*⁶². Debo tomar en cuenta que el cuerpo de Esther es más bajo y más robusto que el mío, notar la energía que desprende –que se manifiesta como calor o transpiración–, percibir si al levantar un pie o al agacharse está firme en su postura (o no) y con esa información resolver cuáles serán mis movimientos. Del mismo modo, ella me contempla a mí. Es un aprendizaje del otro en tiempo real, que es mucho más desde las corporalidades que desde un razonamiento medido. Con Esther nos enraizamos desde nuestras espaldas en contacto –o desde las palmas de las manos, según el caso– y así buscamos *engranar* (Bardet, 2017). El engranar se “produce y es producido por cierta relación de las materialidades en presencia y en movimiento: corporeidades, relaciones con espaciotiempo o lugarmomento” (Ibíd: 72). Esto es, hallar un espacio de movimiento no uniforme sino en común que, para definirse, por el hecho de hallarnos de espaldas y juntas, necesita hurgar en movibilidades distintas a las establecidas en el tiempo ordinario y en la lógica de la vida contemporánea, en especial el andar de manera autónoma –*individual*– y hacia adelante.

Esta ética del cuerpo-en-movimiento-con-otro implica *dis-poner* el cuerpo (ponerlo de otro modo) para que mi pareja potencie su experiencia dancística. Dis-ponerme, entonces, no es situarme como soy sino abierta/o a establecer una relación. De este modo, durante la danza se tejen reciprocidades como también conflictos. Estos últimos pueden darse con uno mismo o con los demás, como cuando no encuentro comodidad con mi cuerpo, cuando percibo que no “conecto” con el movimiento de mi compañero/a, cuando el contacto, la velocidad, el aroma del otro o el mío propio u otros aspectos no me agradan o me interpelan de algún modo.

Con Esther rozamos las espaldas, entrelazamos los brazos, tocamos nuestras manos. Me agacho mientras ella permanece de pie y después ella se agacha, recorremos –y reconocemos– con una fricción suave la parte de atrás del cuerpo de la otra, de acuerdo a lo que la música nos sugiere. La postura de espaldas es de gran exposición pues debes expresarte, dar lugar a la expresión del otro y sincronizar movimientos a través del contacto de una parte del cuerpo que vinculamos a lo desconocido (porque está atrás y no lo vemos) y a lo que puede tomarte por sorpresa. En el imaginario popular la metáfora de la “puñalada

⁶² En otros textos he referido como “políticas de la presencia” a las acciones que descentran al sujeto corpo-hegemónico y dan lugar a distintas corporalidades (Castelli Rodríguez, 2020a, 2020c). Estas se contraponen al despliegue de “políticas de la ausencia” que impiden a los sujetos subalternizados –entre ellos las personas con discapacidad– representarse en sus propios términos. Las políticas de la ausencia reproducen la precarización de la vida y una visión de la diferencia basada en el estigma. Las políticas de la presencia, en cambio, reivindican la diferencia, pero en un terreno donde la representación en sus propios términos es posible y donde se abre un espacio de interlocución entre los distintos sujetos.

por la espalda” se asocia a la traición y a una cobardía que se hace para generar daño, por eso se aconseja “cuidarse las espaldas”, tener “ojos” en ella y anticiparse a las sorpresas. Este ejercicio subvertía estos términos, era una suerte de traición a la traición, al hacer de este territorio extenso, nuestras espaldas, un lugar seguro y de relacionamiento, un puente. Estar danzando desde las espaldas abría así un espacio que reunía, en simultáneo, lo desconocido y lo que estábamos conociendo al movernos como al permanecer quietas, en contacto.

Luego giramos sobre nuestros pies –o ruedas– hasta quedar de frente sosteniéndonos la mirada. Mantener la mirada es un ejercicio elemental en las distintas danzas y ésta no es la excepción. En el encuentro de miradas se configura una forma del contacto (Maurette, 2016), un escenario donde confluye (sin necesidad de armonía) lo común y la diferencia. El encuentro de miradas es un acto propositivo: “si lo político es algo que sucede entre-los-cuerpos (...) cada nueva aparición de un cuerpo, ante mis ojos o mi tacto, detonaría en la multiplicidad de lo político” (Marín, 2020: 67). Así es que la mirada no significa algo *per sé* y no es siempre la misma, porque no estamos hablando del ver o mirar como hecho abstracto. El miedo, la angustia, la alegría, la aprobación, el enojo, la confianza, los nervios, la inseguridad se transfieren a través de ella como de otros gestos, pero en todo caso, nunca pasa desapercibida. La potencialidad de la mirada constituye un ejemplo de cómo valores sociales, sensaciones físicas, emociones personales y órganos corporales se manifiestan ensamblados en el estar siendo del sujeto encarnado.

Ver (con el órgano ocular o desplegando otras potencialidades perceptivo-sensitivas)⁶³ es una cualidad corporal que excede a la especie humana y en esa amplitud nuestro rasgo distintivo es la producción de sentido. Así, con frecuencia, en la calle o en un espacio cualquiera, mirar fijamente a otra persona puede ser señal de interpelación, agresión, solicitud o seducción, según las circunstancias y el contexto. Incluso cuando la mirada del otro nos parece indescifrable, existe un “código socialmente establecido” (Geertz, [1973] 2003: 21) respecto los mensajes que éste u otros gestos corporales transmiten. En cualquier

⁶³ Hago esta puntualización para desanclar la valorización social-occidental de la vista de su pedestal capacitista y para insistir en preguntarnos qué es mirar y cómo miramos desde diferentes cuerpos. En el contexto de la danza y en otros lugares, las personas ciegas o con baja visión también tienen experiencias como ésta de sostener la mirada y de estrechar un vínculo momentáneo pero íntimo con la pareja con la que están danzando. A modo de ejemplo, durante la presentación del libro de Susana González Gonz en mayo de 2019 en la Feria del Libro de Buenos Aires, en la cual se invitó al público a bailar varias consignas de Danza Integradora, Ricardo, compañero del taller, conformó una dupla con una señora ciega. En un momento, se nos pidió que bailáramos sosteniéndonos la mirada. Al finalizar, Ricardo tomó la palabra y contó que con su pareja de baile resolvieron esta consigna llevando la mano del otro sobre el corazón de uno y que “fue hermoso”.

caso, debemos insistir en que el recíproco sostén de la mirada constituye un encuentro especialmente intenso y desafiante, en el que no es fácil permanecer. O también, cuando observamos sin ser vistos y nos descubren, a menudo retiramos la mirada y nos sentimos avergonzados. Entre las personas que sufren estigmatización por sus atributos corporales, como es el caso de mis interlocutores con discapacidad, la mirada exterior es un gesto invasivo y constante, con el que deben lidiar a diario. Resignificar dicho momento, generar horizontalidad e invertir roles entre quienes están habituados a mirar y entre quienes reciben las miradas, es un gesto pedagógico, disruptivo. De este modo, durante la Danza Integradora –y puesto en relación a las coordenadas simbólicas manifiestas en las demás consignas, en los discursos y prácticas de este espacio–, más que un mensaje específico el encuentro de miradas abría una zona de sensaciones-políticas. Y al adaptarse los ejercicios a las posibilidades corporales de cada quien, éste no es un terreno exclusivo para quienes disponen del sentido de la vista.

Abrir esta zona de sensaciones podía también provocar incomodidades y el encuentro visual devenir una zona de conflicto y de asimetrías de poder según qué sujetos habiten dicha situación y en qué condiciones. Es importante, en este sentido, recordar que los sujetos que llevan la marca de la diferencia históricamente han sido cosificados desde la mirada exterior⁶⁴. Por eso, el ejercicio de sostener la mirada es sumamente difícil, pues en el mismo momento en que uno observa el otro está devolviendo el gesto y percibe de qué forma se le observa. En los talleres de Danza Integradora el recurso de la mirada era de uso frecuente: se nos proponía hacer duplas, tríos o cuartetos donde uno se movía y el resto observaba, o incluso hacíamos ejercicios donde la mitad de los participantes danzaban y la otra mitad contemplaba y luego se cambiaban los roles. Pero era sobre todo cuando los ejercicios eran de a dos donde mayor intimidad se sucitaba. En estas instancias, Susana solía decir que cuando el otro bailaba no miráramos las partes del cuerpo que estaban en movimiento, sino hacia los ojos del *partenaire*. Cuando la dupla se conformaba por una persona bípeda y otra usuaria de silla de ruedas, se empleaban dos sillas para estar a una altura pareja y se explicaba, también con gesto pedagógico hacia quienes habitan la normalidad, que las personas usuarias de silla de rueda pasan mucho tiempo mirando hacia arriba y eso exige las cervicales.

En estos ejercicios algunas personas lograban una gran concentración, seriedad y

⁶⁴ Puede en este punto trazarse un paralelismo con la “zona de contacto” y la relación colonial que se desprende de ella, descrita por Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* [1992] (2010).

serenidad, otras se ponían nerviosas y se ruborizaban. A menudo se daban gestos de complicidad, como el esbozo de una sonrisa o incluso de ojos empañados a causa de alguna emoción. Bajar la mirada o dirigirla en otra dirección es un descanso de la exigencia de la mirada externa y de la que le otorgamos a la propia, pero es igualmente incómodo pues al hacerlo se tensa el encuentro, hay algo que momentáneamente se rompe. Ese día, en el taller, al finalizar este ejercicio volvimos a abrazarnos con Esther y nos dejamos, otra vez, “gracias”.

Susana avanza y nos reorganiza formando grupos de cuatro. “Se van a poner ustedes dos con ustedes dos y ustedes con ustedes...”, indica. La consigna es que uno se mueve y los demás lo imitamos y cuando ella dice ‘cambio’ los roles rotan. A Esther y a mí nos toca con Tato, que usa silla de ruedas y con una muchacha de “la Cátedra” que hacía pareja con él. Tato va primero en el rol de dirección y nosotras tres, que permanecemos de pie, lo seguimos. Mueve sus brazos con gestos certeros, definidos, da un giro de 360 grados y con esfuerzo, redistribuyendo el peso corporal, se inclina y toca el piso con las manos. Cambiamos. La muchacha de la Cátedra hace algunos movimientos con continuidad en los que percibo técnicas de danza in-corporadas. Volvemos a cambiar y es mi turno de dirigir. Me siento algo torpe, sin fluidez, tengo la impresión que voy demasiado rápido para que los demás puedan seguirme, lo noto en sus movimientos que quedan cortados. Seguimos turnándonos durante varios minutos y finalmente, para el cierre, hacemos un ejercicio entre todos los grupos que consiste en conformar una ronda tomados de las manos, moviéndonos en distintas direcciones sin soltarnos. Nos enrollamos, entreveramos, anudamos, abrimos, bajamos, subimos y todo termina en un gran abrazo colectivo. Se cuida, en esta consigna, no ir demasiado rápido respetando así el tiempo de los que se mueven más lento que lo “convencional”. Quienes se desplazan en silla por sí mismos no extienden las manos (o extienden una sola) sino que las colocan sobre las ruedas y se toma contacto con ellos en otra parte de su cuerpo, como ser los hombros. Otras personas usuarias de silla de ruedas extienden ambos brazos y un compañero/a le asiste para desplazarse. Se siente la energía corporal en forma de calor, estoy transpirando y otros también. Todas y todos sonríen y algunas personas se abrazan.

La práctica ha culminado. La intensidad y complejidad de las propuestas fue en aumento, desde el calentamiento del inicio, con los ojos cerrados y trabajando de manera individual, pasando por la conformación de duplas y equipos, hasta colectivizar el movimiento entre todos. Aquí, al no haber una exigencia coreográfica donde se debe imitar

una forma o movimiento, el trabajo se caracteriza más que por la distinción de poseer determinadas destrezas, por hurgar en la creatividad y expresividad propia y establecer puentes con las de los demás. Pero junto con esto hay una exigencia hacia los valores personales que se sintetiza en el comentario de Susana al comienzo: “del compromiso que tengan con ustedes dependerán los regalos que se hagan”.

IV

En el tercer y último momento completamos el ciclo armando un nuevo círculo para contar “qué nos pasó”. Es un momento de síntesis de la experiencia compartida. Esta vez cada quien escoge si desea sentarse en una silla o en el piso. Susana pregunta “¿cómo estuvieron hoy?” y uno a uno vamos tomando la palabra, pero no en el orden de la ronda sino de manera espontánea. Tato comienza con un “como siempre digo...” y Susana lo interrumpe diciéndole que “lo de siempre no”, que piense en lo que le sucedió hoy consigo, con su cuerpo. Entonces él reformula y comenta que tuvo momentos de mayor concentración y otros donde le costó seguir la consigna, por ejemplo, cuando estuvimos en grupos de cuatro.

Dos de las muchachas de la Cátedra, a primera vista “convencionales”, sollozan al hablar. Una de ellas comparte que durante la práctica se dio cuenta que un duelo que creía haber terminado todavía estaba presente. La otra, menciona que cuando llegó “afuera estaba nublado y adentro estaba nublado”. Estaba evocando esta frase que Susana dijo al comienzo de la clase: “a veces afuera hay sol y adentro está nublado, o afuera está nublado y adentro hay sol”, siendo el “adentro” el estado anímico y el “afuera”, el entorno. La muchacha contó que cuando debíamos buscar pareja ella no conseguía salir de la silla en la que había hecho el calentamiento –ella no era usuaria de silla de ruedas sino una persona bípeda–, hasta que lo pudo hacer junto a la pareja con la que se “encontró”, que fue León. Frente a sus palabras, otra compañera mencionó que vio el momento en que ella y León “se encontraron” y acotó: “fue hermoso”. De este modo el “encuentro” dejaba de ser una vivencia personal e íntima para convertirse en una construcción de sentido colectiva con una valoración positiva, una posibilidad de apoyo y cambio. El movimiento desplegado suponía una afectación, una resonancia hacia dentro y hacia afuera del cuerpo. Era una condición del taller de Danza Integradora que nadie podía irse igual a como había venido.

Luego tomó la palabra Alejo y dijo que “hizo bailar sus neuronas”. Esta metáfora era habitual en su relato cuando comentaba lo que danzar le provocaba. Él solía explicar,

aprovechando la escucha atenta del resto, que las neuronas no estaban únicamente en el cerebro sino en todos los órganos del cuerpo y que el movimiento hacía que las glándulas segregaran sustancias químicas que las estimulaba favorablemente. En cierto modo, su metáfora era bastante literal. También dijo que se había “conectado consigo mismo”, reflexión usual en el taller de Danza Integradora por parte de los participantes. Y de manera complementaria, a veces las docentes señalaban que alguien tuvo “un momento verdadero”, aunque no necesariamente coincidían. Estas expresiones parecían explicarse por sí mismas, ya que no se abundaba en su significado. Se constataban en la práctica y observando a otros.

Después de vivir la experiencia de la danza durante meses y aprender de mis compañeros, puedo decir que las nociones nativas de “conexión con uno mismo” y de “momento verdadero” aludían a la convicción, basada en la sensación y el sentir de sí mismo o respecto lo que se percibía en otros, de haber establecido un vínculo profundo con la danza en un momento determinado. Una suerte de ensimismamiento sensible y expresivo, que también daba lugar al disfrute estético de quienes lo presenciaban. En especial la noción de “momento verdadero” refería a pasajes –no se extendía más que unos minutos– donde la persona danzante se abstraía del entorno, se concentraba en su movimiento y producía gestos que materializaban un sentir en apariencia no condicionado por la mirada externa, por creencias o por técnicas incorporadas. Digo “en apariencia”, pues es imposible establecer que no hay elementos del afuera incidiendo, pero ello no quita su efecto de realidad en la vivencia de los danzantes: una sensación de libertad.

A continuación, Karla dice que “se cargó energía para toda la semana”. Generalmente, al inicio, ella también empleaba la frase “vengo a inflar las ruedas para andar más liviana”, ofreciéndonos una aproximación visual del vínculo e implicancia entre ella y su silla de ruedas. A menudo los comentarios de Karla ponían en escena a la silla de ruedas y su sentir *desde* ella. Y a diferencia de otros *rodantes*⁶⁵, que escogían otros aspectos para ponderar, los de ella nos permitían conocer, a los bípedos, que ese artefacto ocupaba un lugar central en su vida y que el sentir y el sentido no estaban dados, sino que fluctuaban.

En la rueda de cierre no es obligatorio hablar, podías hacerlo si lo deseabas, sin embargo, lógicamente, se generaba expectativa con escuchar el relato de los nuevos participantes. Llegado mi turno comento que me sentí bien y que fue una experiencia nueva y diferente. Por lo escueto, supongo que esa primera vez mi comentario habrá sabido a poco

⁶⁵ Categoría nativa empleada para referir a personas usuarias de silla de ruedas.

a quienes estaban prestando su oído, con el tiempo me fui animando a explayarme más en el relato de mis sensaciones y emociones. Las instancias de toma de la palabra frente al colectivo para contar “qué me pasó”, mostraban la capilaridad de las emociones, en particular de las que se expresaban con congoja y sollozos, a la hora de hablar de la experiencia personal. Se puede considerar que la vivencia en el contexto de un grupo propiciaba esta suerte de desborde y exteriorización de los sentires íntimos de un modo distinto a como se expresan en privado. Vale la pena, a propósito de este punto, traer a colación el argumento de Marcel Mauss, para quien

“una considerable cantidad de expresiones orales de sentimientos y emociones, presentes en gran cantidad de poblaciones esparcidas por todo el continente, son puramente colectivas. Digamos, luego, que ese carácter colectivo no afecta en nada a la intensidad de los sentimientos, sino muy al contrario” (Mauss, [1921] 2021: 79)

En este tercer momento se aprecia un trabajo de sutura y de síntesis a partir de la palabra. Este es colectivo, porque todas y todos aportan sobre su experiencia y es contenido por el equipo docente. Dicha contención hace que se abone un campo significativo y subjetivante específico. Este campo tiene como elementos centrales el reconocimiento de un cambio (positivo) en cada participante mediante la práctica de danza (o la reafirmación de un proceso de cambio dado por el sostenimiento de la práctica en el tiempo), la reflexión sobre las emociones y sensaciones de “uno mismo” más que sobre la fisicalidad corporal y la elaboración de un ethos vinculado a la valorización y aceptación de la diferencia corporal y el encuentro entre cuerpos diferentes entre sí.

Luego que hablamos todos los que quisimos hacerlo, Susana hace un cierre. Comenta que se siente emocionada y agradecida por lo que en ese espacio acontece y nos anima a concurrir al siguiente sábado. Entretanto, casi sin que lo notáramos, ingresaron al salón dos funcionarias de la universidad a quienes deberemos abonar la cuota por haber concurrido al taller. Ellas siempre llegaban unos cinco minutos antes del cierre y con discreción se colocaban en un rincón, al lado del piano. A quienes venían por la Cátedra no se les cobraba los tres talleres que se les exigía tomar, pero si continuaban concurriendo, sí. El resto podía abonar cada vez u obtener una cuponera mensual, que era un poco más barata. La ronda se desarma, algunos se quedan arreglando las sillas, otros van al rincón donde están los abrigos, calzados y bolsos. La despedida es distendida. Las y los integrantes del Grupo Alma que participan del taller –Emma, Tato, Rita, Gio y Luciano– se quedan en el lugar para almorzar, esperar al resto del elenco y ensayar la obra que tienen entre manos.

Salgo del salón y percibo mi cuerpo entre energizado y relajado, con los músculos

cansados y con algo de hambre. Varios de los compañeros se van retirando luego de pasar por el baño. Algunos lo hacen en sus vehículos, otros en taxi o Uber y otros se dirigen hacia el colectivo o el subte. La calidez del sol y la sensación de satisfacción anticipan una tarde amena.

3.2. Karla: emocionar, performar, transformar

En esta sección abundaré en el trabajo que la Danza Integradora hilvana sobre las emociones y performatividades de los danzantes. ¿Por qué este tópico merece atención? Como comenzamos a apreciar al recorrer los distintos momentos del taller de Danza Integradora, la propuesta del método busca desencadenar dos efectos conexos, a los cuales se les otorga un lugar de relevancia: la expresión de las emociones y la “transformación” de las subjetividades, en particular en lo que hace a la valoración de la movilidad y las posibilidades del cuerpo propio y de los demás. Es importante subrayar que –a diferencia de como se presenta en DanceAbility–, uno de los cometidos de las prácticas de Danza Integradora es que los participantes se perciban “distintos” a como se encontraban al inicio de cada encuentro.

Pero tan importante como el hecho de que estos efectos acontezcan, era que las personas que los experimentaban los exteriorizaran y performaran ante el resto. En cierta forma, el consejo –que me fue entregado como un don por parte de uno de los docentes– de no ser tan contenida en mis movimientos y el comentario que me hicieron en más de una oportunidad de que tardé en hacer público que soy hermana de una mujer con discapacidad, pone de manifiesto este requerimiento de “sacar” fuera del cuerpo y “mostrar”. Una suerte de exhumación de las emociones.

Lo que se busca que los danzantes compartan es algo “auténtico”, “profundo” o “verdadero”, en el sentido que lo comentamos en la sección anterior. En qué momento y cómo esto sucederá, a menudo es un descubrimiento, ya que las personas no saben de antemano las consignas y los estados emocionales que se precipitan cuando bailen. Incluso existiendo situaciones relevantes en la biografía de cada uno que emergen en la pista o que deliberadamente se llevan a dicho espacio, estas pueden representarse de diferentes maneras. Un ejemplo de cómo se orientaba a los danzantes en tal dirección es que los docentes solían pedir a los bailarines experimentados que “olvidaran” los pasos y técnicas aprendidas y que

intentaran moverse “como se los pedía el cuerpo”, apelando a un gesto propio, originario, anterior al aprendido. Ese gesto provenía del cuerpo –su manifestación era de adentro hacia afuera–, mientras el primero era in-corporado –de afuera hacia adentro–.

Asimismo, durante los talleres se promovía modificar autopercepciones negativas apostando a una “aceptación” de sí mismo. Esta transformación le era reconocida por los docentes a los alumnos del taller al notar cambios en la expresión del movimiento, por ejemplo, el logro de una mayor confianza, entrega y apertura para las consignas individuales y para el trabajo en parejas o equipos. Eventualmente se aludía a cambios físicos, sobre todo de las personas con discapacidad. Por ejemplo, cuando mediante la práctica sostenida en el tiempo lograban posturas o movimientos que al principio no, si bien esto nos sucedió en mayor o menor medida a todas y todos quienes participamos por la reiteración de la práctica.

Lo “verdadero” o “auténtico” de los gestos y las emociones danzadas ocuparía el lugar opuesto al de una actuación o *performance*, si entendemos a ésta como una ficción. Pero es imposible ignorar que las ideas de “mostrar” y “compartir” contienen una faceta performativa, sin importar la naturaleza de lo que se expone, es decir si es un movimiento técnico o un gesto que puede ser del orden de lo cotidiano. Es interesante notar que en la invitación a “soltarse”, “dejarse llevar” y “animarse a ser uno mismo”, parecen convivir las dos dimensiones en que se desdobra lo performático: el “es” y el “como”, en términos de Richard Schechner, se trata de la diferencia entre el *is performance* y el *as performance* (2017: 30). Encontramos aquí un punto de ensamblaje entre la expresión de emociones y sentimientos y lo performativo. Digo de ensamblaje, pues la oposición entre lo propio y lo in-corporado, entre lo que se afuera y adentra, no termina de configurarse de forma rígida, pues se apela a una esencia –lo “verdadero”, “auténtico”–, pero a la vez se otorga valor a la transformación y se reconoce el carácter performativo de la danza. Podemos preguntarnos, entonces, dónde radica –si es que existe–, el punto de encuentro, que es también el punto de diferenciación, entre estas dos dimensiones. En otras palabras ¿puede existir algo como “lo verdadero”? ¿O acaso todas las formas de la expresión corporal pertenecen al dominio de las performatividades? Esto parece preguntarse también Silvia Federici cuando dice:

“Hay algo que hemos perdido en nuestra insistencia en el cuerpo como algo socialmente construido y performativo. La visión del cuerpo como una producción social (discursiva) ha escondido el hecho que nuestro cuerpo es un receptáculo de poderes, capacidades y resistencias, que han sido desarrolladas en un largo proceso de co-evolución con nuestro

ambiente natural, así como también las prácticas inter-generacionales que lo han convertido en un límite natural a la explotación” (Federici, 2016: s/p).⁶⁶

Dentro de las formas de la expresión corporal, las emociones conforman un ámbito de estudio antropológico de larga data. Éste cobró mayor visibilidad en las últimas décadas como resultado de la ampliación de perspectivas en el estudio de las corporalidades y de otros fenómenos sociales. Podemos considerar que la postura de que las emociones pertenecen únicamente al dominio de la naturaleza fue superada. Al menos desde los aportes de Marcel Mauss [1921] (2021) en adelante –como vimos con la cita algunos párrafos más arriba, donde el autor sostiene que existen emociones “puramente colectivas”–, su carácter social está instalado y como tal es objeto de análisis. No obstante, al igual que ocurre con otros fenómenos donde la disyuntiva entre naturaleza y cultura toma lugar, continúa provocando a quienes investigamos cómo es que lo individual y lo colectivo, lo personal y lo social, la naturaleza y la cultura se entrelazan. O si tales binomios son una clasificación obsoleta, cómo es que podemos nombrar, interpretar y dar sentido al medio que nos rodea⁶⁷.

Llevado al taller de danza, se podría decir que algunas emociones eran performadas de una forma peculiar en ese lugar, es decir, las personas se permitían mostrarse de un modo que difiere de cómo se presentan en otros ámbitos. De este modo, la danza en un espacio colectivo expresaba su carácter productivo, creativo. A propósito de la situación de interacción y del mostrarse en público, Goffman [1959] (1997) sostiene que, en la representación dramática, para que la actividad de uno sea significativa para otros quien actúa debe asegurarse de expresar *durante la interacción* lo que desea transmitir (p. 42, itálicas del autor). Pero en el contexto del taller de Danza Integradora, el relato que se construía ponía énfasis en que lo expresado era producto de la conexión con las consignas y el espacio, en oposición a la idea de una puesta en escena deliberada. Los danzantes abonaban este relato señalando, a menudo, desconocer las causas de emociones (sobre todo de angustia o llanto) y estados corporales que se habían revelado durante la danza. Puedo dar fé de ello, pues lo experimenté, pero permítanme compartir la experiencia de Ana, otra participante del taller:

⁶⁶ También es el tema que inquieta a Marie Bardet, al analizar la incorporación de gestos cotidianos –como el caminar– en la danza. Ella expresa: “Queda por ver cómo esta cotidianidad y su análisis tienden a veces a hacer interpretar estos procedimientos como una lucha contra la artificialidad de la escena, alimentando el imaginario de una realidad más auténtica, más natural puesta sobre escena o en otros espacios” (2016: 70).

⁶⁷ El debate naturaleza-cultura reverbera en cada objeto de estudio antropológico y nos confronta con los callejones sin salida y los puntos incómodos de nuestras líneas argumentales. Como ha indicado Roy Wagner [1975] (2016), tanto una como otra son ficciones: inventamos la naturaleza “a través de actos de objetivación” (p. 295) y una parte sustancial de este procedimiento radica en enmascarar que dicho acto –y, por consiguiente, la Cultura– es “una cosa artificial”. Explorar este tema en sus múltiples derivaciones, como nota el autor, requiere reconocer el autoanálisis como “parte necesaria del análisis de otros, y viceversa” (p. 313).

“voy a contar una pequeña cosa que me sucedió con Mariel en una de las últimas prácticas de la cátedra. Estábamos en ronda con un grupo reducido de cuatro o cinco personas y el resto de los compañeros tenía que percibir en el cuerpo de la persona que estaba en el centro dónde le dolía. Entonces ahí los compañeros trabajaban con sus manos, con su cuerpo... Me tocó ir al centro, voy al centro, yo tenía ese día un dolor fuerte en la espalda, entonces, bueno, como que trabajaban sobre esa zona y en un momento, Mariel vino, me tocó el pecho, me hizo como una cosa así [con los dedos de la mano formando un puñado hace el gesto de un toque delicado en el medio del pecho] y yo me largué a llorar como nunca en mi vida... fue como un llanto de esto de lo ancestral que decías [se refiere a una compañera que está presente] que no me lo propuse, yo no estaba triste ese día, nada que ver y sin embargo en mí ahí hubo un quiebre de algo que, digamos, salió... a través de... del contacto que tuvo Mariel en esa zona. Yo no me lo puedo explicar de qué otra manera, no sé, pero algo sucedió y algo sanó” (Ana, en entrevista grupal, 12 de junio de 2020).

Como vemos, puesto que el cuerpo y las emociones parecieran cobrar una manifestación que no depende de la voluntad del sujeto, se instala como desafío la pregunta de hasta dónde los sujetos pueden controlar cómo se presentan ante otros.

No pretendo trazar una falsa oposición entre técnicas de danza tradicionales y hegemónicas y técnicas de danza que involucran de manera deliberada el trabajo sobre las emociones y percepciones personales. Tampoco intento dar a entender que lo que en el taller de danza ocurría estaba por fuera de las reglas del trabajo corporal del campo dancístico. Creo que el dispositivo discursivo y práctico de la Danza Integradora busca conformar un saber técnico preciso que enlaza una “tecnología del yo” Foucault, [1981] (2008) con la expresividad danzada. Lo que sí me interesa reafirmar es la especificidad de este método, dada, por un lado, por su posición en los márgenes de las danzas *mainstream* y de las nociones de cuerpo “capaz” que estas reproducen, y por otro, por su aproximación al campo de las técnicas y saberes terapéuticos alternativos. El lazo con lo terapéutico tiene lugar a partir del énfasis en la búsqueda de una transformación del sujeto y del encuadre que se construye en los propios talleres vinculando la danza con (una mejora en) la salud. Esto se sintetiza, como lo planteó una docente, en una articulación profunda entre tres componentes: lo terapéutico, lo artístico y lo pedagógico. Retomaré los entrelazamientos de esta tríada en el apartado siguiente.

Entendemos, entonces, al imperativo de transformación como un proceso de larga duración, que se va gestando a través de un tiempo colectivo, pero que se corporiza en cada sujeto con tiempos y eventos particulares. A su vez, en tanto proceso basado en una práctica, cada encuentro de los sábados configuraba un escenario para que se manifestaran y actualizaran aspectos de dicha transformación. En el ritual semanal, la expresión de las emociones en los círculos de uso de la palabra o durante la danza, eran acontecimientos significativos en el trayecto de cada participante.

Al hablar de emociones convocamos a un repertorio heterogéneo de posibilidades, que van desde la alegría y el jolgorio que surgía habitualmente en los ejercicios colectivos que involucraban el juego, pasando por la satisfacción, la concentración o la disconformidad durante consignas individuales o en duplas, hasta la frustración, el enojo o la tristeza manifiesta evocando dificultades, vivencias traumáticas o de sufrimiento e incluso duelos durante los momentos en que se proponían pautas de introspección. Con frecuencia, distintas emociones emergían acompañadas de llanto y congoja, dando lugar a una conmoción personal. Durante el tiempo en que participé en los talleres de Danza Integradora, fui testigo de múltiples acontecimientos de este tipo y mis interlocutores también fueron testigos de los míos. Quiero entonces detenerme en esta relación entre el imperativo de transformación que sitúa a este método en el terreno de lo terapéutico y las emociones y conmociones que en la danza “tomaban cuerpo”.

I

Sábado 15 de junio de 2019 en la mañana, llueve a cántaros. Concurro al taller, llego primera y aguardo en uno banco bajo techo, en el patio. A los pocos minutos aparecen Karla y Esther, ambas con un piloto que las cubría hasta los pies. Atino a decirles “¡qué audaces!” y Karla me responde “se largó justo cuando salíamos”. El traje impermeable para lluvia de Karla la cubre por completo a ella y a la silla, apenas si se le veían los ojos. Le digo a Esther, mientras los escurre y los dobla, que “están bárbaros” y me responde que al de Karla lo hizo ella. Pensaba que ellas no iban a venir hoy, por la distancia que les supone recorrer y porque la silla adiciona complejidad para transitar con lluvia, o al revés, la lluvia añade complejidad para transitar con y desde la silla de ruedas. Esther se mira el calzado diciendo que metió el pie en un charco y Karla agrega que al ir con la silla delante, es más difícil para su madre ver dónde pisa. Llegan algunos pocos compañeros, no somos más de diez personas. El escenario de la lluvia intensa da al encuentro de hoy una sensación intimista. Somos pocos y tenemos todo el salón a disposición, pero a la vez buscamos juntarnos, estar cerca. Aunque no reparamos demasiado en ello, sin duda las condiciones del entorno, en particular del clima, inciden en nuestro porte ante el mundo.

Hoy la silla será un tema a lo largo del taller y la de Karla es la única, pues no concurre nadie más usuario de silla de ruedas. Susana insiste con que será una clase especial, más técnica que lo habitual, donde trabajaremos los “apoyos”. El apoyo es una noción y dimensión básica en la danza, tanto al bailar de forma individual como con otros. Tener apoyos es elemental para moverse en diferentes direcciones, desplazarse por el espacio y,

sobre todo, sentirse seguro para hacerlo. Siempre tenemos uno o más apoyos que permiten sostener o contener nuestro cuerpo y efectuar fuerzas para movernos. Entre los apoyos materiales, el suelo es aquel que acompaña los desplazamientos de forma permanente y tal vez en el que menos reparamos. Sin embargo, “el piso ofrece a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en curso” (Bardet, 2016: 47). Pero es importante concebir los apoyos también en su aspecto simbólico. La noción de apoyo tiene particulares implicancias para las personas con discapacidad que requieren asistencia técnica o de otras personas, en ocasiones un gesto, una palabra, puede convertirse en apoyo. Pero las personas convencionales también empleamos apoyos de forma constante, aunque no elaboremos una conciencia precisa acerca de ellos. La seguridad que proporciona el o los apoyos resulta en condición de un movimiento con confianza, por lo que cabe preguntarnos cómo se construye confianza cuando los apoyos no son los convencionales o cuando no se presentan seguros. Como veremos, hay aquí involucrada una cuestión socioeconómica y de clase: no accedemos a los apoyos que queremos, sino a los que podemos, según qué posición ocupemos.

Luego de varios ejercicios me toca bailar con Karla (a quien presenté más arriba en este mismo capítulo) y al llegar a su encuentro aparece Susana y dice “está triste porque no le sale”. La miro y veo que está llorando, no me había percatado. Susana se pone de pie a su lado, coloca una mano en su cabeza y otra en el pecho y le dice que respire. Karla lo hace, mirando el piso. Yo permanezco frente a ellas. La cabeza de Karla está a la altura del vientre de Susana, quien la abraza y aprieta suavemente su cuerpo en el suyo. Pasados algunos minutos Karla se recompone y continuamos juntas. El ejercicio indicado consistía en girar 360°, apoyar las palmas de las manos de una en las de la otra, hacer presión e impulsarnos con la fuerza generada hacia atrás. Pero Karla decía que por la silla no podía hacer eso, que una de las ruedas pequeñas de adelante tenía un problema y no hacía bien apoyo. Las sillas de ruedas, tanto las más modernas y ergonómicas como las menos, tienen cuatro ruedas, dos grandes –traseras– y dos pequeñas –adelante, junto con los apoyapiés–, ubicadas en paralelo. Funcionando correctamente, da soporte al cuerpo y al desplazamiento. Justamente por ser la plataforma móvil que contiene y sostiene al cuerpo y que posibilita una mayor autonomía a diario, el mínimo desperfecto técnico puede provocar miedo, inseguridad y también, por qué no, enojo.

Cuando logramos entender la relevancia que determinados objetos y prácticas tienen, en este caso para las personas con discapacidad, desarmamos las prenociones acerca del

enojo. Uno de los estereotipos que pesa sobre este colectivo, como sobre otros que sufren estigmatización, es considerarles “amargados”, “resentidos”, sujetos que no pueden apreciar lo bello de la vida. Pero cuando nos situamos en sus zapatos, podemos apreciar cuán difícil es lanzarse a vivir en un mundo diseñado para otros, que estructuralmente les violenta.

Volvemos a probar y lo que Karla decía era cierto, al juntar nuestras manos ella no podía apoyarse con firmeza para propulsarse hacia atrás, y a su vez, tampoco podía hacerlo yo. Desde el desconocimiento (y en una idealización poco feliz de la variabilidad de las técnicas corporales descritas por Mauss), pensaba que la presión que debíamos realizar no era fundamental y que podíamos resolver la consigna de un modo alternativo, pero desde ese supuesto lo único que hacía era desacreditar la vivencia de Karla y la relación de poder que tiene con ese artefacto. Después de todo, nadie mejor que ella conoce el funcionamiento y las posibilidades que le ofrece su silla de ruedas, que la acompaña desde su intimidad hasta el espacio público, así como las barreras que surgen cuando se avería.

Más tarde, en la ronda de cierre, Karla habló de este episodio y contó que una de las ruedas delanteras se había roto, que la llevaron a arreglar y la soldaron mal: la colocaron más arriba de la ubicación correcta y como resultado no se apoyaba en el piso como corresponde. Y si la silla no se apoyaba con firmeza, tampoco podía hacerlo Karla. Esto nos recuerda el planteo de Bateson [1991] (2006) respecto la necesidad de elaborar una perspectiva sistémica y relacional del ser humano y el entorno, en vez de considerarles escindidos. Tener conocimiento de estas peripecias también desancla nuestra imaginación de los objetos como materialidades invariantes, siempre disponibles y para todos por igual. La silla, como cualquier otro vehículo, requiere mantenimiento y los sujetos se sienten en ellas de distintas maneras.

“Ustedes piensan que la silla está bien, pero está hecha mierda” nos espeta Karla. Una compañera de mayor edad interviene y le dice “yo te vi que te enojaste y dije ‘qué fantástico esta piba cómo expresa la ira’, estabas como prendida fuego, pero también te prendés fuego con la sonrisa que tenés”, añade al final, mimándola. Este evento –junto a otros que se describen en los párrafos siguientes– donde Karla es protagonista, hace pertinente traer a colación la llamada de Paulo Freire a una “existencia indignada”, un dispositivo disruptivo de un orden desigual naturalizado. Freire hizo esta propuesta durante una conferencia de prensa organizadas a propósito de su visita a la ciudad de Montevideo en junio de 1989. Allí expresó:

“Es la propia realidad la que, en muchos momentos, puede llevarnos a una situación de desesperación, de apatía, en la cual perdemos la visión de un mañana en el que ya no creemos. Es exactamente esta realidad la que me lleva a plantear la necesidad de la indignación. Es decir, en lugar de una posición fatalista frente a un mundo de dominación, en lugar de volverme fatalista –y por lo tanto cínico– yo planteo la necesidad de una pedagogía indignada. Yo planteo una existencia indignada. Para que sea eficaz esta indignación, tiene que ser planteada, también en forma eficaz” (Freire, 1989 en Rebellato, 2009: 125).

La vivencia de Karla nos acerca a notar que no hay algo como un “movimiento corporal libre” *in totum*, ni emociones en estado puro. Pero tampoco hay, quisiera defender, reponiendo nuevamente el pensamiento de Federici –citado algunas páginas atrás–, acerca del cuerpo como “receptáculo de poderes, capacidades y resistencias”, una determinación absoluta del cuerpo y las emociones. En su lugar podemos pensar en términos de movimientos y emociones constituidas por, y constituyentes de, múltiples mediaciones. Una de estas mediaciones es la tecnológica y artefactual, sintetizada en este caso en la silla de ruedas, y otra –conexa a ésta–, la mediación que realiza la biografía corporal, es decir el conocimiento y el modo de vincularse con el mundo que cada sujeto tiene incorporado y trae al presente de la interacción social.

A propósito de las mediaciones y del papel de lo técnico, Bruno Latour ha insistido en la existencia de una relación de implicancia entre tecnología y moralidad. En su perspectiva, “una parte sustancial de nuestra moral cotidiana descansa en los aparatos tecnológicos” (Latour, 2002: 253), es decir, en todas las materialidades que nos rodean. En otras palabras, la silla no es un mero objeto inerte, del mismo modo que el cuerpo tampoco es una entidad viviente inafectable. Desde el momento en que la silla es diseñada y fabricada hasta que es puesta en circulación, usada y eventualmente desechada, media en la significación moral del mundo de sus usuarios. De ahí que la elección de una u otra silla de ruedas no responde tan solo a una cuestión de comodidad o necesidad, también involucra la dimensión política que suponen la disponibilidad económica y el acceso a una mayor autonomía y posibilidades de desplazamiento. Pero a la vez, el cuerpo, el de Karla en este momento, en su carácter inescindible de las emociones, “es el locus de la conflictividad y el orden” (Scribano, 2009: 142) y como tal desenvuelve una agencia propia para lidiar con la violencia que imponen los artefactos.

Lo que generó en Karla la consigna sobre los apoyos no puede entenderse sino con relación a su trayecto vital-corporal (su corpografía) y al lugar que en él tiene la silla de ruedas, su figura materna y el modo como ha gestionado su autonomía. De esto me contaron en una de esas charlas que teníamos los sábados a la mañana, cuando aguardábamos el arribo de los compañeros y docentes del taller. Mientras convidaba con mate a Esther –que

experimentaba con el sabor de la yerba que consumimos en Uruguay–, ellas reconstruían juntas el tiempo que llevan participando de ese espacio. En verdad es a Karla a quien le interesa la danza, pero Esther, que la acompaña cada sábado, se incorporó para no tener que esperar dos horas afuera (no estaba permitido ingresar únicamente como espectador/a) y de a poco se involucró.

Dice Esther: “nosotras estamos desde los comienzos de Susana [se refiere al taller], las clases eran cada quince días, de 9 a 12 horas, eso fue por el 2003 más o menos, pero después [Karla] dejó y ahora hace como un año que retomamos”. Hago cuentas, eso fue hace unos quince años. Por entonces, me cuentan, Karla todavía iba a la escuela primaria, la cual tuvo que dejar durante un año y medio debido a una situación de salud y al retomar y además empezar danza, fue mucho, “porque era el colegio y el colegio especial (ella fue simultáneamente a ambas instituciones), la terapia, las consultas médicas y además danza”, dice Karla, haciéndome dimensionar en un instante el nivel de intervención que vivió por aquellos años. “Y después te operaron”, sigue Esther, “después me operaron la columna” agrega Karla (una cirugía para mejorar su calidad de vida conviviendo con lo que la biomedicina llama “escoliosis”). Y dirigiéndose a mí Esther continúa: “y ahí estuvo como seis meses en cama, que además no se podía poner en ninguna posición, era solo de costado”, “solo de costado –repite Karla– y para colmo, cuando me recuperé me quebré el fémur”, “porque había quedado con los huesos muy débiles y tomando muchos antibióticos, durante seis meses tuvo que tomar antibióticos” acota Esther, “y no es solo lo físico, es también lo psicológico”, concluye Karla.

La conversación se ve interrumpida por la llegada de una muchacha joven que viene por primera vez al taller y de Alejo, que concurre con su asistente, Gabriel. Pero tras algunos instantes continúan: “Luego vino el secundario, que pasamos mucho tiempo pidiendo que construyeran un baño adaptado”, dice Karla. Me cuentan que el edificio donde funcionaba el secundario había sido hecho por una empresa que robó parte del dinero de la obra y los cimientos no quedaron firmes. Por eso, no se sabía si el baño podía construirse, pero el arquitecto lo aprobó igual. Poco tiempo después el piso se hundió y tuvieron que clausurar el lugar. El colegio se mudó a unas diez cuadras y allí hubo otro problema, porque al grupo de Karla le asignaron un salón en planta alta y había escaleras, pero no accesibilidad. “¿Cómo hacían? ¿Te subían entre varias personas?”, pregunto. “No –me responde–, yo iba y me quedaba afuera. Iba todos los días y me quedaba en la puerta del colegio”. “¿Y tus compañeros te apoyaban?”, le insisto con desconcierto, pero ella me pone cara de que no. Al

final les asignaron un aula en planta baja, “porque si das el brazo a torcer y se acostumbran a que te suben entre varios, no lo cambiás más”.

Karla tenía mucha razón en lo que decía, las instituciones tienen mecanismos capacitistas arraigados y cambiar las reglas cuesta, aun cuando éstas vulneran los derechos de las personas. Su acto performático-subversivo frente a la institución educativa –el concurrir a diario sin (poder) entrar a clase–, nos revela que los discursos de inclusión no hallan correlato en apoyos prácticos. En lugar de proporcionarle los medios adecuados, la institución castigaba a Karla por no (poder) subir las escaleras y de este modo depositaba en su cuerpo una responsabilidad ajena. Esta concatenación de punitivismo, cuerpos deslegitimados y capacitismo se reitera en espacios e instituciones públicas (Pérez y Gil, 2020), ocurre con el beneplácito del resto de las personas “convencionales” y redundante en violencia y espectacularización de la exclusión social.

Conociendo estas circunstancias ¿cómo no comprender el enfado de Karla con el artefacto que, se supone, debe proveerle un lugar cómodo, seguro y de al menos cierta autonomía? Karla –como otras personas usuarias de silla de ruedas– tiene una larga historia con su silla, en la cual apoyo y dependencia se enlazan de diferentes maneras. Sin la silla, Karla no podría concurrir a los talleres de danza o a otros lugares, y sin su madre llevándola, tampoco. Era necesario ensamblar artefactos y cuerpos –además de energías y recursos– para generar los apoyos necesarios. Las instituciones educativas, los compañeros de cursada del colegio y el saber médico también representan esta dualidad entre apoyo y dependencia que tanto enojo le genera a Karla.

En los talleres de Danza Integradora se planteaban con frecuencia consignas para trabajar el vínculo con los artefactos que ocupan un lugar en nuestras vidas, indistintamente si somos personas convencionales o con discapacidad. Ello conducía sino a desarmar, al menos a cuestionar la distinción naturalizada entre supuestos cuerpos “capaces” e “incapaces”. Susana decía que había que “amigarse” y “querer” a ese objeto, apelando de este modo a una transformación subjetiva y práctica. Es una transformación que ella misma tuvo que realizar muchos años atrás, cuando su hijo, hoy un hombre adulto, requirió el apoyo de una silla de ruedas.

II

Es 7 de diciembre de 2019, día en que se celebra el último taller de Danza Integradora del año. Por esta razón es una jornada abierta, con presentación ante público. Para preparar

la puesta en escena, algunos sábados anteriores a esta fecha comenzaron los ensayos en un horario posterior al taller y quienes son habitué podían optar por quedarse. Por distintas razones yo no había conseguido hacerlo, de modo que concurrí como espectadora.

La convocatoria invitaba al medio día. Al llegar, a quien primero me encuentro es a Javier, un compañero de unos treinta años que, como mencioné en el Capítulo 3, convive con lo que la biomedicina llama “discapacidad intelectual”. Javier es respetuoso y cariñoso, ama bailar y pintar. Habla poco, pero expresa mucho. En los talleres de los sábados Susana solía referir a él como un gran *partenaire*. Se me acerca y me da dos besos, uno en cada mejilla, como acostumbra, y enseguida me presenta a su hermana, una muchacha joven, médica de profesión. Era la primera vez que veía a una familiar suya, ya que se desenvuelve con total autonomía.

Voy saludando a los conocidos. Hay familiares, estudiantes de la Cátedra y docentes de Danza Integradora que imparten clases en otros espacios. Sobre 12:15 horas dan sala y entramos al salón de siempre, que hoy está dividido en dos, como si fuese un escenario con una platea: en una mitad están los bailarines y enfrente las sillas de plástico ordenadas en filas y dispuestas hacia ellos. Los compañeros del taller están dispuestos en círculo, en sillas de plástico o de ruedas en el caso de los usuarios. Todos, incluidas las docentes, visten buzo blanco y pantalón también blanco o negro.

Luego de varios minutos de murmullo se extiende un silencio expectante. Susana presenta el taller y su trayectoria, habla de la importancia de ser libres, del universo y nos pide que nos imaginemos “como buzos, sacando un poquito de luz desde el fondo, desde nuestro interior”.

Tras las palabras de la maestra y de un cálido aplauso inicia la intervención dancística del grupo. Reproduciendo el ritual de cada sábado, dicen sus nombres y cómo se sienten: “mi nombre es Tato, me siento agradecido”, “yo soy Rita y me siento muy feliz”, “yo soy Gio y estoy con hambre”, dice en tono jocoso rompiendo levemente el clima de solemnidad y generando algunas risas. Julia le dice a Gio su nombre bajito y él lo repite en voz alta al público y siguen: “yo soy Alejo y me siento muy contento de integrar este grupo de pertenencia”, “yo me llamo Luciano y estoy donde quiero estar”... Era interesante ver como si fuera una representación teatral, este momento infaltable al inicio de cada taller donde no parecíamos estar performando. Culmina el círculo y suena la música, los bailarines

comienzan a expandirse⁶⁸ generando espacio con sus cuerpos, todavía en las sillas se mueven de forma suave, se desperezan, llevan el torso hacia adelante, hacia abajo, luego los brazos hacia arriba y de a poco retiran las sillas y desarman el círculo colocándose en diferentes posiciones, algunos extendidos en el piso, otros de pie, otros en posturas intermedias.

Danzan varias canciones con consignas previamente acordadas, entretanto, Susana introduce puntuales indicaciones. Una de las canciones habla de “ser semillas”, otra de la “diversidad”. La música fue escogida cuidadosamente y la sonoridad, junto con las letras, colaboran con el mensaje que en los talleres se transmite. Un mensaje que abona la idea de que la danza, cuando es “sentida”, es “auténtica” y da lugar a transformaciones positivas en la forma en que los danzantes se perciben y se sitúan corporalmente en el mundo. Es un discurso con potencia emotiva que apela a lo espiritual e individual (la “luz interior”), que llevado a la gramática del discurso político bien podría interpretarse como una construcción de sentido crítico sobre una realidad oprimiente y a la agencia política de cada sujeto para actuar sobre ella.

Veo a mis compañeros gozando, disfrutando. Están concentrados en las consignas, pero a la vez sonríen, estrechan el contacto visual, acercan sus cuerpos y se tocan con delicadeza, se dan abrazos y cada tanto aparecen algunas miradas cómplices con familiares y amistades que estamos observando. La puesta en escena fue organizada de modo tal que todos tuvieran un momento de destaque, por ejemplo, haciendo números en duplas o en grupos. Desde el público acompañamos con aplausos y la sensación de emoción colectiva irá en aumento.

El hecho de ser una presentación con público hace crecer los nervios y los esmeros. Alejo canta la letra de una de las canciones mientras baila, cosa que no lo había visto hacer antes y se luce más de lo habitual junto a Gabriel, uno de sus asistentes personales que siempre lo acompaña en el taller de danza y además es bailarín profesional e integra el Grupo Alma.

⁶⁸ La referencia a la acción de expandirse no es casual. En el campo de la danza, en particular en métodos y técnicas que tienen a su base o integran la educación somática, que el cuerpo se “expande” no es un supuesto o una mera metáfora sino una premisa con efectos prácticos en la corporalidad de los danzantes. En Danza Integradora las docentes solían notar la diferencia de un cuerpo-persona que llegaba ensimismado, plegado o encorvado –en general como sinónimo de estar dolido, sentir vergüenza o no permitirse expresar– y que luego de un tiempo sostenido de práctica recomponía su eje, abría el pecho, lograba respirar más profundo.



Imagen 9: “Aguardando su entrada”. León, Javier, Alejo y Gabriel durante la muestra de cierre de año del taller Todos Podemos Bailar en 2019. Se encuentran en fila, a la altura del piso, alineados y juntos. León tiene la mano derecha apoyada en el piso y la izquierda estirada, su mano está tomada con la de Javier. Javier tiene una rodilla apoyada en el piso y la otra pierna flexionada, su torso está erguido. A su lado está Alejo en su silla de ruedas, sus brazos están alzados hacia adelante, en movimiento. Junto a él se encuentra Gabriel, que tiene la misma postura que Javier, pero está agazapado. Los cuatro miran hacia un punto de atención que no aparece en la foto, posiblemente otros compañeros danzando. Ellos parecen estar aguardando su momento para ingresar a la zona de baile, pero a la vez parecen estar moviéndose. León, Javier y Alejo lucen remeras blancas y pantalones negros. Gabriel viste de blanco. Fuente: fotografía tomada por el equipo docente del taller Todos Podemos Bailar, año 2019.

Gabriel imita el movimiento de las manos de Alejo, que por efecto de la espasticidad de su “parálisis”, provoca que las muñecas se arqueen hacia adentro y los dedos permanezcan doblados con tensión. Karla también se luce, recordando las palabras de otra compañera estaba “prendida fuego”: se movía con gestos más amplios que lo usual en los talleres de los sábados y la sonrisa no se borraba de su rostro, hacía desplazamientos veloces en su silla de ruedas, pero a la vez delicados. Luego de años concurriendo a las clases de Danza Integradora, ella era de hecho una bailarina experimentada. Su pareja es Dino, se miraban sosteniéndose y se abrazaban. Esther danza con Lola, León con Javier, Luciano con Rita. La elección de las parejas no era azarosa. No se trata de que las personas bípedas y las personas usuarias de silla de ruedas –o las personas con discapacidad y sin discapacidad–, se combinen cual opuestos complementarios. Si bien algo de esta noción está presente en la composición estética, el criterio respondía a las empatías establecidas en las instancias del

taller y a la construcción de una expresividad corporal colaborativa. Yani y Gio presentan un número que tienen preparado desde años atrás y que comparten en ocasiones especiales. Gio, recordemos, es uno de los docentes que trabaja de forma honoraria en el taller y la cátedra de Danza Integradora y Yani es una de las participantes, una mujer de unos cincuenta años que no tiene manos ni pies. Con una música lenta y sensual se acerca lentamente, mirándose, él de pie caminando, ella en su silla rodando, hasta que llegaban al contacto. Él la alza y giran juntos por el espacio, luego la posa en el piso y ella baila desde allí hasta retornar a la silla. Había mucha ternura y a la vez seducción entre ellos, Gio acariciaba y observaba de cerca los muñones de Yani, como reconociendo lo deseable en esa parte de su cuerpo marcada por la amputación.



Imagen 10: “Expandidos”. Angie y Alejandro durante una performance en el taller Todos Podemos Bailar. Ambos están con rodillas apoyadas en el piso y el cuerpo erguido. Angie está delante de Alejandro, con los brazos hacia atrás y con el torso curvado hacia adelante. Alejandro, que tiene tomada a Angie de sus muñones, se curva hacia atrás, haciendo contrapeso. Miran hacia arriba. Angie luce pantalón y remera color blanco, Alejandro viste remera blanca y pantalón negro con líneas blancas a los costados. Fuente: fotografía tomada por el equipo docente del taller Todos Podemos Bailar, año 2019.

Luego de la parte en parejas se colocan de frente al público y danzan como si se quitaran y pusieran una prenda de vestir. A Gabriel le toca guiar esta parte, él propone pasos y el resto lo sigue. Moviéndome en la silla en la que me encuentro entre el público, acoplándome a mis compañeros, observo la fuerza simbólico-política de esta puesta en escena, pues en ese desvestirse y vestirse había algo más que un simple cambio de atuendo.

Se trata de una metáfora de “lo malo” que recubre y se adentra en nuestro cuerpo, de lo cual queremos despojarnos (prejuicios, miedos, enojos) y “lo bueno” que podemos alcanzar, aprender y que nos abriga (aceptación, apoyos, compañías). Una representación de la transformación que con constancia se trabaja en el taller se manifestaba con intensidad, con gesto decidido, develando un momento casi que íntimo y profundo. Vestirse con una nueva piel era un cambio en su postura desde y ante un mundo que les expulsa al lugar de “otro”.

Mientras transcurre la presentación, varios espectadores –yo incluida–, alternamos un estado de llanto, risas y aplausos. Imaginaba que iba a ser emotivo, pero una vez más, me vi sorprendida por una conmoción que por momentos me parecía exagerada, pero que no podía frenar. En el último tramo los bailarines convidan al público a participar de la danza y muchos nos sumamos, ya sin protocolo, aquello era un entrevero gozoso. Luego de algunos minutos, Susana pide armar una rueda, tomarnos de las manos y levantar los brazos. Pide paz para Argentina, Latinoamérica y el mundo. Varios acompañan la consigna cerrando los ojos. Culmina la presentación con un aplauso cerrado, amplias sonrisas, llantos, fotos y abrazos apretados en una jornada calurosa.

Horas más tarde, León publica unas fotos del evento en Facebook y con astucia enlaza lo vivido a un poema de Eduardo Galeano que versa: “Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio, no expropián las cuevas de Alí Babá. Pero quizá desencadenen la alegría de hacer y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable”⁶⁹.

El acontecimiento de cierre del 2019 condensa todos los elementos que se compartían en los distintos espacios de Danza Integradora –el taller de los sábados, la Cátedra, el seminario intensivo que se imparte cada agosto y otros eventos–: la ritualidad pautada en tres tiempos (círculo inicial, danza y círculo final), el uso de la palabra acompañada de escucha grupal, la sonoridad como aliciente del movimiento y el trabajo *in crescendo*, desde una danza personal hacia el colectivo. La única diferencia radicaba en que en esta ocasión había una puesta performática preparada para un público, que sin embargo terminó saliendo del lugar de espectador y fundiéndose con los danzantes, otro gesto potente que imprime una tónica festiva y sobre todo desarma el límite entre cuerpos quietos y danzantes.

⁶⁹ Poema “Son cosas chiquitas”.

Por ser una ocasión especial cada componente había sido estudiado con detenimiento. Pero lejos de aplacar la eficacia ritual, sucedió que la expresión colectiva de emociones que estaban a flor de piel, acompañado de un guion de fuerte eficacia simbólica, provocó un estado de conmoción que alcanzó tanto protagonistas como público. Si bien algunas personas acompañaban el evento contenidos y en un estado de relativa calma, había familiares y amigos de los bailarines que lloraban sin consuelo junto a otros que expresaban efusividad y alegría.

La conmoción puede definirse como una agitación o perturbación intensa de los “cuerpos-emociones” (Scribano, 2012)⁷⁰. Para alcanzar este estado no es condición comulgar plenamente con la narrativa que se construye en la Danza Integradora, algunos de cuyos componentes fueron expresados durante el evento (la idea de que la danza nos hace más “libres”, que nos permite “conectarnos con el universo”, que modifica el vínculo con nuestro cuerpo y con el de otras personas). El puntapié que desencadena la conmoción, me animo a decir, es la vivencia colectiva de un acontecimiento que nos confronta a sujetos señalados como Otro, desde nuestras sensibilidades atravesadas por la “ideología de la normalidad” (Rosato et al, 2009). Refiero a la ideología de la normalidad en los términos de Rosato et al, para quienes la normalidad social debe concebirse como una ideología cuyo principal efecto es la producción de (la) discapacidad. Esta ideología, sostienen,

“a la vez que elabora discursivamente la noción de normalidad, esconde su carácter social e histórico (...) instalándose como natural y, por lo tanto, evidente [y] produciendo la ilusión de transparencia que deja frente a nosotros la discapacidad –en tanto sinónimo de déficit– como dato objetivo de la naturaleza” (Ibíd: 98).

Y digo confrontación en el sentido de situar(nos) frente a un Otro y tener la oportunidad de “sostener la mirada” (Marín, 2020), explorando en ese “entre tiempo” el sentir. En este caso, de cara al público había un conjunto de personas danzando, pero recordemos que no es habitual que personas con discapacidad, estigmatizadas, tomen la escena y se muestren gozosos.

Quiero plantear, en diálogo con la propuesta de Marín (2020), que esta escena puede convertirse en una circunstancia particularmente potente en aras de tejer una ética de la mirada. Puede ser, en un primer momento, que movilizados por la ideología de la normalidad

⁷⁰ La antropología social registra desde los años setenta en adelante un interés sostenido por el estudio de cuerpos y emociones, sea para problematizar la experiencia de quien investiga, para ponderar aspectos del espacio público y la vida social como de la vida privada e íntima (Zenobi, 2014). La disciplina ha colaborado de forma sustantiva en la comprensión de las múltiples relaciones entre emociones y política, así como para sostener el argumento de la inescindibilidad entre cuerpos y emociones (Scribano, 2012).

apreciemos al Otro y nos sintamos como habitualmente las personas se sienten frente a personas con discapacidad: con lástima. Justamente por ser esta ideología un elemento constitutivo de nuestros modos de pensar y sentir, en circunstancias de fuerte carga emotiva, como fue en este caso el cierre anual del taller, al aparecer frente a nosotros un Otro, se nos plantea un dilema moral que nos abruma y desborda emocionalmente. De este modo, el estado de conmoción reproduce el orden establecido.

Pero puede emerger un segundo momento, donde nos desplazemos de dicho orden. Que nos con-movamos, como sugiere Bardet (2016), en otra dirección, pues durante el tiempo que permanecemos observando si bien confluyen las fuerzas de la normalización, no debemos olvidar el trabajo micropolítico, subterráneo y siempre latente de las fuerzas de lo disruptivo. Así, al ver al Otro, se puede alterar la relación de otredad objetivando nuestra propia puesta en escena –la de los espectadores–, frente a ellos.

3.3. Alejo, en otra posición

El mundo de lo humano-convencional es territorio de los bípedos. Erguirse de pie y desplazarse por sí mismo, son las habilidades que se esperan para considerar autónomo y legítimo a un individuo. Por supuesto que con esto no alcanza para cumplir con las exigencias del modelo basado en las capacidades, pero digamos que son requisitos mínimos.

En su análisis sobre las representaciones de la naturaleza humana, Ingold expresa que el proceso por el cual el ser humano alcanza la postura bípeda y libera las manos, ha sido acotado a un relato intencionado –o moral, podemos añadir–, según el cual “el hombre marcha con confianza hacia el futuro, con la cabeza alta y el cuerpo erguido, mientras los simios encorvados se arrastran obedientemente por detrás” (Ingold, 2011: 33-34). Acorde a esta síntesis, el andar de pie constituiría la modificación clave que condujo al ser humano al “siguiente nivel”, por encima del resto de los animales. Pero además del sesgo valorativo, dicho relato cuenta solo una parte de la historia. Los hallazgos científicos revelan que el humano se distinguió de los simios una vez que se acumularon tres acontecimientos: la ampliación del cerebro, la remodelación de la mano y un conjunto de cambios anatómicos que sustentan “nuestra capacidad de mantenernos erguidos y de caminar sobre dos pies” (Ibíd: 33). Ingold elabora una lectura de Charles Darwin, para quien la liberación de las manos desencadenó dicho proceso evolutivo debido a que posibilitó la creación de

herramientas y ello “estableció las condiciones para el aumento del cerebro”. “El argumento –dice Ingold sobre Darwin–, era que los individuos ‘más sagaces’, con cerebros más grandes y mejores, podían diseñar las herramientas más ingeniosas y utilizarlas con mayor efecto. Esto, a su vez, conferiría un beneficio reproductivo”, provocando lo que Darwin llamó “división fisiológica del trabajo” (Ibíd: 34).

Aun así, para Darwin, esta supuesta superioridad “no era de tipo, sino solo de grado” (Ibíd: 35). Por lo tanto, dice Ingold –y este es el punto al que quiero llegar–, el ser humano se presenta como una figura dual, conformada por dos mitades. La de abajo (simbolizada por el contacto de los pies con la tierra) pertenece al dominio de la naturaleza, mientras que la de arriba (simbolizada por las manos en conexión con el cerebro interviniendo y transformando el mundo) le ubicaría moralmente por encima de la primera, pues “en este potencial de transformación, inherente a la unión de manos y cerebro, se encuentran las condiciones para el dominio y el control del hombre sobre su entorno material” (Ibíd: 35). Reponiendo este polémico punto de la teoría darwiniana de la evolución de las especies, Ingold invita a repensar la díada naturaleza-cultura en relación al modo como se valoran las partes y habilidades del cuerpo.

Siguiendo esta línea de razonamiento, donde la parte de arriba del cuerpo representa la dimensión racional del ser humano –la cultura– y la de abajo los instintos –la naturaleza–, las personas usuarias de silla de ruedas que pueden manejar su torso como aquellos que poseen un cuerpo convencional (rotar, mover brazos, plegarse hacia adelante dominando la fuerza y el peso), no poseerían un rasgo que les diferencie en sustancia de los bípedos. Sin embargo, esta percepción de equidad no se constata en los hechos. La relación entre cuerpos convencionales y con discapacidad, en este caso en particular con respecto a usuarios de silla de ruedas, funciona a imagen y semejanza de aquel antiguo relato que jerarquiza la postura de pie y el desplazamiento como la piedra angular de la evolución humana.

Cuando de intervenir en el espacio se trata, en el imaginario y en la praxis social prima lo bípedo sobre cualquier otra postura. Los no bípedos, por tanto, comparten una posición subalterna, pero hemos de considerar la heterogeneidad de este universo. Hay gradaciones en la valoración de los cuerpos de acuerdo a su estética⁷¹, a sus habilidades y a su aproximación al plano vertical u horizontal. La valoración moral de los sujetos decrece

⁷¹ Una interlocutora a quien entrevisté durante el trabajo de campo exploratorio que realicé para esta investigación, me explicó que la sociedad elabora una valoración diferencial de una mujer en silla de ruedas según esta sea más o menos “bonita”. Las “feas” reciben un rechazo mayor que las “bellas” (Castelli Rodríguez, 2020).

conforme más se aproxime su postura al plano horizontal (pues este plano se asocia al reposo, a la imposibilidad de moverse, incluso a la muerte), mientras que dicha valoración aumentará cuanto más se acerque su postura al plano vertical. Retomando la crítica de Ingold en su reinterpretación de la teoría darwiniana, es necesario poner de manifiesto el componente moral de considerar que mientras más horizontal nos ubiquemos, más nos sumergiremos en el dominio de la naturaleza y mientras más nos despeguemos del plano horizontal y nos coloquemos en el vertical, estaremos más impregnados de racionalidad y de capacidad de transformar el entorno.

En Danza Integradora, el *imperativo bípedo* era desmenuzado por los ejercicios que nos animaban a romper con el mantenerse de pie y a explorar otras cualidades de movimientos y sensaciones con posturas no habituales. “Recuerden que tienen distintos niveles”, nos decían los docentes, o también nos preguntaban “¿de qué distintas formas puedo relacionarme con el espacio y con los objetos presentes en él?”. Es interesante notar la crítica que desde el campo de la danza se puede realizar al orden moral-corporal del mundo bípedo y el emergente de un movimiento democratizante, basado en la desjerarquización de las partes del cuerpo, de las formas de la percepción y de las estéticas danzantes (Bardet, 2016: 80 y ss.). En este contexto, con asiduidad las personas bípedas cambiábamos de posición y también se nos enseñaba a entender la corporalidad de quienes usaban silla. Se nos invitaba a tener presente que a ellos se les exigen mucho las cervicales, puesto que de manera permanente deben dirigir la cabeza y la mirada hacia arriba al interactuar con otros; a recordar que al mover el torso hacia adelante algunos pierden el equilibrio y pueden caerse; que el estar mucho tiempo en la silla genera cansancio adicional en la columna y también puede acarrear irritación o laceraciones de diverso grado; y por último, pero fundamental, que la silla no es la persona, aunque puede ser un objeto de suma importancia práctica y afectiva.

El vínculo afectivo con los objetos de uso cotidiano, como vimos anteriormente con Karla, no es lineal u homogéneo. No siempre se entabla una identificación positiva y en respuesta a ello algunas consignas de Danza Integradora convocaban a “amigarse” o a “querer” a la silla, a trocar la asociación de dependencia por la de sostén. Susana insistía con que se trataba de un proceso de sanación, que requería maduración, pero que era de suma importancia para desarrollarse en la danza como en la vida.

Muchas veces trabajábamos con el “elemento silla”. De forma individual o en duplas nos planteaban consignas que implicaban permanecer sentado o explorar el elemento

recurriendo a variaciones en la proximidad, el peso entregado al objeto, o el peso del objeto entregado al cuerpo, la extensión de superficie del cuerpo en contacto, la posición, etc. Las consignas, al no distinguir entre unos y otros, aplicaban para todos los participantes y así todos hacíamos lo que podíamos dentro de nuestras posibilidades.

I

Un día de agosto de 2019 trabajamos durante un buen rato con la silla. Estando todos sentados –algunos en sus sillas de ruedas, otros en sillas de plástico–, debíamos mirar ese objeto de un lado y de otro, como interrogándolo y luego hacer micro movimientos situados desde la silla y con relación al espacio. Pasamos un buen rato explorando la consigna, dándole gesto a los “micro movimientos” que iban desde un desplazamiento de la mano sobre la pata de la silla, un recorrido por el respaldo o el asiento con los huesitos de la columna o la cadera respectivamente, un atravesamiento de los brazos por los huecos del respaldo y de las patas o una rotación de ruedas, entre otros. Más tarde, en el círculo final, Tato dice que en el transcurso del taller pasó por distintos estados:

“En la parte en que teníamos que mirar la silla me sentí triste, dije ‘uff...esta silla...’, yo no le presto mucha atención... Luego, cuando hubo que hacer pequeños movimientos para ir descubriendo el espacio, me concentré en mover la rueda pequeña de la silla y decía ‘bueno, tenés que danzar entre estas dos tablitas’ [el piso era de madera flotante] y me concentré en eso y salí de la tristeza. Luego, cuando hubo que hacer parejas y me tocó con Mica, como ella iba para un lado y otro y jugábamos, ahí me sentí feliz”.

Con todo, no era frecuente que las personas usuarias de silla de ruedas se despegaran de este objeto que los contiene, sostiene y permite su desplazamiento, aunque sí en el discurso “salir de la silla” era un objetivo deseado. Por eso, cuando se daba, era un acontecimiento comparable a una salida del clóset, en tanto expone a quien lo hace a la mirada del resto y lo lanza a una experiencia desconocida en la pista de baile.

“Salir de la silla” no era habitual por distintas razones, para prevenir golpes o lesiones, porque amerita una confianza que necesita un tiempo de elaboración y porque –nos decía el equipo de docentes–, conllevaba que una o más personas estuviesen a disposición y haciendo un mayor esfuerzo físico para asistir y danzar con quien emprendía ese cambio de posición. Pero ese mismo día que Tato se “peleó” y se “amigó” con su silla, fuimos partícipes de la salida de la silla de Alejo y no fue sino hasta ese momento que reparé en que casi no se daban esas oportunidades.

Había visto a Yani y Gio hacerlo una o dos veces al mostrar su duo -como describí en la sección anterior-, pero esto era otra cosa. Era una circunstancia experimental, no

ensayada y se daba entre dos varones. No es menor el hecho que Alejo y Gabriel ya se conocían y tenían una confianza en común, además de una relación laboral, ya que Gabriel es su asistente personal.

Alejo vive solo en un apartamento de un moderno y enorme complejo de viviendas en Buenos Aires. En verdad, es más adecuado decir que vive de forma independiente, en lugar de solo, pues sus dos asistentes varones se turnan y conviven con él doce horas por día. Su familia se encuentra en una localidad de la provincia de Buenos Aires. Por fortuna, él y su familia disponen de los medios económicos para ese arreglo, además, el apartamento donde reside está adaptado a sus necesidades. El día que lo visité en su casa Alejo me fue a buscar a la entrada del complejo en una silla eléctrica que él conducía con el *joystick* que se ubicaba en el apoyabrazos. Nunca lo había visto en esa silla y él me contó que para ir a los talleres de danza escogía su silla manual, en la cual podía en parte desplazarse por sus propios medios, además de ser propulsado por otros. Ese día también me contó que dentro de su casa a veces usaba un andador para desplazarse de pie, pero con el tiempo su movilidad se había reducido y le implicaba mayor esfuerzo.

Me sorprendieron sus comentarios y el enterarme que la silla que usaba habitualmente en el taller no era su único apoyo, pero era razonable, yo ya sabía que muchas personas usuarias de silla también caminan con asistencia de otras, o empleando más de un artefacto. Varias personas me habían mostrado sillas que “bipedestan”, es decir, sillas eléctricas que desplazan el cuerpo desde el asiento a la posición de pie. Sin embargo, había dado por sentado que Alejo únicamente se desplazaba en silla y que ésta era siempre la misma, pero también es cierto que en los talleres de danza jamás lo había visto explorando otras posiciones o usando otros objetos. Una vez más me espejaba en el supuesto reduccionista sobre cómo se desenvuelve la vida de las personas con discapacidad, y el reflejo me devolvía una amplitud mucho mayor a la imaginada.

Estábamos entonces en el taller de Danza Integradora un sábado de agosto de 2019 a la mañana. Luego de un calentamiento individual pasamos a los ejercicios en duplas, estimulados por la música. En un momento en que cada pareja estaba en lo suyo, Gabriel y Alejo acordaron la “salida”. Colocaron freno a las ruedas, Gabriel tomó a Alejo de las manos para que se deslizara hacia adelante y apoyara los pies en el piso. Una vez allí, se puso de pie y luego ambos se agacharon hasta llegar primero a sentarse y luego a extenderse horizontales sobre el piso.

Trabajaron cuerpo a cuerpo, es decir en contacto, rodaban hacia un lado y otro. Gabriel dispuso su cuerpo como soporte para Alejo, posibilitando que pasara por variadas posiciones y desde ellas expresara su danza. En verdad la danza era de los dos, pero en esta circunstancia, donde Alejo dependía de su *partenaire* para estar seguro, Gabriel supo entender que su protagonismo aquí, pasaba por el acompañar y lo hizo muy bien.

Gabriel se tendía en el piso y Alejo se apoyaba sobre su torso, levantaba los brazos y hacía formas en el aire con ellos, o lo sostenía por la espalda con una mano o con su propio torso y juntos se balanceaban. La movilidad de Alejo está ensamblada a la espasticidad muscular y a los gestos involuntarios propios de la parálisis cerebral. Para desenvolverse requiere más tiempo del habitual, por eso, en algunos pasajes me pareció que Gabriel –que posee la fuerza de un varón joven, cisgénero, convencional y bailarín–, desde sus propios términos de la fluidez, iba demasiado rápido. Por momentos noté que Alejo cerraba los ojos, apretaba los párpados y fruncía el ceño, como si algo le doliera o le tirara, o quizás era un reflejo. Sea como fuere, ése era él abriéndose al espacio fuera de la silla de ruedas, percibiendo los matices en la velocidad de una u otra parte del cuerpo respecto a cómo ocurre cuando está sentado.

Transcurridos algunos minutos, Gabriel se ubicó detrás de Alejo, lo tomó por las axilas y lo ayudó a ponerse de pie. Alejo se impulsó hacia arriba con sus pies en el piso. Desde esa postura, con Gabriel sosteniendo a Alejo por detrás, continuaron danzando, haciendo giros. Gabriel giraba y Alejo levantaba los pies para volar. Se notaba que Gabriel estaba empleando mucha fuerza, pero también, que ambos estaban disfrutando, como si fuese una travesura, una transgresión. Cuando Alejo volvió a la silla observé que Gabriel transpiraba y sus músculos temblaban por la fatiga. El esfuerzo había sido grande, pero ambos estaban sonrientes. Los demás nos habíamos distraído de nuestra propia danza para observarles.

En la ronda de cierre el acontecimiento fue retomado. Por lo poco habitual quizá, queríamos que los compañeros compartieran su parecer y su sentir, cómo había sido, para ellos, ese “salir de la silla”. Alejo habló primero y nos puso en contexto. Contó que hace ya un tiempo que Gabriel y él trabajan juntos en el taller de danza y en otros espacios de su vida cotidiana, pero nunca habían hecho lo que hicieron hoy. Gabriel, a su vez, agregó que hay cosas que hacen en la casa, pero no las llevan al espacio de danza. Esa jornada la vivimos todos con gran emoción. Alejo y Gabriel por haberse animado y el resto por participarnos.

Como puede notarse, las variaciones en las posturas no son una mera cuestión estética, tampoco se reducen a la función y habilidad corporal. Si en el imaginario social el ubicarse erguido y con la cabeza en alto convierte al ser humano en un sujeto que no mira hacia atrás (que no está preso de su pasado) y está dispuesto a conquistar el tiempo futuro, la salida de la silla de ruedas y de la posición bípeda aventura alteraciones radicales en nuestro entendimiento de las dimensiones constitutivas de la vida en común. Extendidos o rodando sobre el piso, flotando en el agua, o alternando entre posiciones que combinan el eje horizontal y el vertical y sus gradientes, es otro el mundo que percibimos y, en algún sentido entonces, es otro el mundo que habitamos.

El acto de salir de la silla puede considerarse especialmente subversivo, pues a las personas que requieren de este artefacto no las imaginamos en otra posición, entrelazando variantes en las relaciones con objetos, espacios y cuerpos. La silla se convierte en imperativo. Es un apoyo, sí, puede ser una aliada también, pero es un objeto que inquieta tanto como da tranquilidad: “allí están seguros”. Recuerdo haber visto a Bianca concurrir a eventos con sus “palitos” [así le llama ella a los bastones canadienses] en vez de en su silla de ruedas y ello generaba tensión entre los presentes.

Me interesa que podamos pensar las implicancias de este acontecimiento en el orden de las temporalidades. Poner en valor posiciones corporales que rompen un orden bípedo que superó el pasado, que se afirma en el presente y se orienta hacia el futuro para “conquistarlo”, es desarmar la supuesta linealidad temporal y la superioridad moral del evolucionismo y abrir una ventana a los matices. Es tejer un horizonte de la convivencia entre cuerpos diversos. Si lo bípedo se ancla en el presente y en “una lógica devastadora del mundo del aquí y ahora” (Muñoz, [2009] 2020: 46), dejarnos ir a otras posiciones no bípedas ni verticales –animarnos, como lo hizo Alejo–, es extender la presencia de los cuerpos irreverentes, ilegítimos, olvidados a las temporalidades del pasado y del futuro y propiciar que las trayectorias corpográficas de estos sujetos se vuelvan parte de las memorias sociales y de los imaginarios colectivos del porvenir.

Cuando la planta de los pies deja de ser la base que recibe como una flecha todo el peso del cuerpo y en su lugar exploramos otros puntos de apoyo, distribuciones del peso y sus combinaciones; cuando los sonidos, las imágenes, texturas y el aire (tanto el que contenemos en los pulmones como el del exterior) son recibidos por nuestro sistema sensorial con variaciones, otorgándonos un nuevo repertorio de registros; cuando se resquebraja la partición adelante/atrás, arriba/abajo, adentro/afuera; y cuando, al transitar y

permanecer en distintas posturas el enfoque visual se desplaza de la centralidad del vínculo con otros humanos bípedos, para permitirnos reconocer una multiplicidad de relaciones con un amplio espectro de seres vivos, objetos y entorno; entonces cabría volver algunas certezas. Volver sobre las nociones de tiempo y espacio que damos por sentadas, sobre cómo se entrelazan las temporalidades pasadas, presentes y futuras en nuestra existencia, sobre los vínculos que estamos dispuestos a entablar y sobre el lugar le otorgamos a la experiencia corporal en dicho proceso.

3.4. Entre el campo biomédico y de la danza inclusiva

En las páginas introductorias expuse mi intención de tomar al saber médico con un espíritu crítico con atención, sobre todo, a los lugares donde se presenta y el modo como influye en los trayectos de vida de las personas con discapacidad. Es importante recordar que este saber –devenido modelo de intervención–, ocupa una posición medular en la configuración de la cultura occidental moderna y se desenvuelve a través del dominio que en ésta tiene el saber científico⁷². Tal como lo coloca Preciado (2008: 26), nos hallamos inscritos en un tercer tipo de capitalismo –surgido del escenario global en ruinas posterior a la Segunda Guerra Mundial y antecedido por los regímenes esclavista e industrial–, que es legitimado por el discurso científico y que orienta sus fuerzas hacia la gestión política y técnica del cuerpo:

En el terreno de la discapacidad, la ciencia podría haberse dedicado a amplificar (o, al menos, a sostener respetuosamente) las formas no normativas de ser y estar en el mundo, podría habernos ofrecido herramientas para emprender ese viaje hacia “otra parte” que reclama Donna Haraway (1999). Pero, en cambio, le ha dado un lugar privilegiado al imperativo normal y su énfasis rehabilitador.

Además de la biomedicina⁷³, en tanto en el imaginario social se extiende la idea que los cuerpos de las personas con discapacidad “están mal” y se les presupone como sujetos

⁷² En términos de Preciado (2008: 31-33): “Si la ciencia ha alcanzado el lugar hegemónico que ocupa como discurso y como práctica en nuestra cultura, es precisamente gracias a (...) su ‘autoridad material’, es decir, su capacidad para inventar y producir artefactos vivos. Por eso la ciencia es la nueva religión de la modernidad. Porque tiene la capacidad de crear, y no simplemente de describir, la realidad”.

⁷³ La biomedicina o modelo biomédico constituye una forma propia de la cultura occidental moderna para explicar los procesos de salud y enfermedad que prioriza los saberes biológicos. Aunque coexiste con otros modelos (medicinas alternativas, saberes populares, etc.), goza de una consolidada legitimidad y se presenta

sufrientes, a menudo otros corpus terapéuticos, como las llamadas “terapias alternativas” cobran presencia en sus trayectos corpográficos. En adelante, referiré a ellas como “discurso terapéutico”. A diferencia del discurso biomédico, que persigue el cometido de rehabilitar – de volver funcional al cuerpo–, los discursos terapéuticos procuran “sanación”, “transformación”, “aceptación” –esto es, reconfigurar la relación entre el sujeto y su cuerpo–. Estos discursos se sostienen en prácticas que van desde la alimentación, pasando por el cuidado y entrenamiento del cuerpo, hasta elaboración de creencias y desarrollo de la espiritualidad. Es decir, se procura no solo un cambio de sentido, sino también un cambio del orden de lo concreto.

Aunque la biomedicina y las terapias alternativas conforman campos de saber diferenciados y mantienen una pugna de sentido, no es extraño que convivan y eventualmente se complementen en instituciones de salud y en las elecciones que los sujetos realizan para tratar sus padecimientos. Así fue documentado para el caso brasilero por Rodrigo Toniol (2015) y, como veremos ahora, yo misma lo observé en esta investigación. Otro aspecto que comparten estos discursos es la individualización de las causas de los problemas o circunstancias que afectan a los sujetos –lo que en los estudios en discapacidad se conoce como “teoría de la tragedia personal”– desconociendo –o, al menos, rehúsanse a ponderar– la dimensión social y estructural de la opresión social (Oliver, 2008: 20) y de la salud.

Así, pues, a mi alerta inicial sobre el modelo médico se sumó otra sobre el “discurso terapéutico”. Entendámonos, no se trata de negar la existencia de los dominios del padecimiento y la enfermedad –que son distintos al de la discapacidad–, ni la importancia de actuar sobre ellos para disminuirlos. Tampoco se trata de renunciar a estos saberes y las prácticas que implican. Se trata, a mi parecer, de apropiarnos de ellos y no al revés. Uno de sus principales problemas está en la moralidad que reproducen y el lugar subordinado en el que colocan a los sujetos. Por eso creo que debemos preguntarnos por qué, toda vez que tocamos el tema discapacidad, tenemos como punto de partida que algo “está mal”, es “insano” o bien se supone la necesidad de una “transformación” para sentirse bien.

Definir estas coordenada teóricas, políticas y epistemológicas fue un recaudo en las instancias previas e iniciales del trabajo de campo. Supuse que, aun focalizando en las danzas, debido a la acción tentacular y expansiva del biopoder y al lugar arraigado de Otro

como un conocimiento universal, rasgos, ambos que derivan del estrecho vínculo de sus bases teórico-prácticas con el conocimiento científico (Bonet, 1999: 125).

en el que se coloca a las personas con discapacidad, de alguna manera u otra se manifestarían tanto el modelo médico como el discurso terapéutico. Me pareció que era un supuesto razonable, tomando en cuenta que desde hace décadas el activismo crítico de la discapacidad en el mundo se opone al protagonismo que el modelo médico alcanzó en leyes, instituciones y en las subjetividades acerca de la diferencia corporal.

Mi supuesto no estaba tan alejado de los hechos, pero una vez en el campo no podía simplemente negar o desatender aquello que explotaba frente a mis ojos. A pesar que esperaba que los espacios de danza estuvieran permeados por nociones del modelo médico y del discurso terapéutico, encontré que el propio método de Danza Integradora se sostiene en una cuidada articulación entre tres pilares: lo artístico, lo pedagógico y lo terapéutico. A su vez, eso hacía sentido para buena parte de mis interlocutores, quienes en sus narrativas elaboraban de diferentes formas relaciones de continuidad y yuxtaposición entre vivencias en instituciones de salud, prácticas terapéuticas alternativas y la danza. De hecho, la llegada al taller de varios de ellos se había dado luego de su pasaje por instituciones hospitalarias y períodos de fuerte intervención biomédica y esas experiencias tenían ecos en la escena de danza.

Mariel, una de las docentes, me explicó que la dimensión terapéutica era una consecuencia en el esquema de la Danza Integradora, más que un objetivo en sí mismo:

“es terapéutico porque hace bien, porque genera hábitos corporales, porque permite dentro de las posibilidades de movimiento que tenés, buscar nuevas posibilidades y no quedarte con las limitaciones, porque en todo lo que tiene que ver con discapacidad intelectual el lenguaje no verbal abre un montón de posibilidades desde el juego, desde el estar, desde el hacer. Pero puntualmente en Danza Integradora se termina subrayando lo artístico, es desde ahí, es desde una ética del cuerpo que lleva a una estética desde el cuidado, desde el estar en uno, desde el buscar la singularidad de cada cuerpo y de cada persona para ver qué puede” (Entrevista personal, 14 de marzo de 2020).

Es importante observar esta concatenación que nos sugiere Mariel, según la cual lo terapéutico es consecuencia de una ética del cuerpo que contiene y echa a andar una ética desde el cuidado. Es decir, un tipo de danza donde lo que desencadena el movimiento es el cuidado de sí y del otro. “Cuidado” aquí no es sinónimo de ser aprehensivo, más bien refiere a un proceso de autoconocimiento mediante el cual se revisan prejuicios, valoraciones negativas sobre el propio cuerpo y del resto y se reconoce qué puedo y qué no. Este enfoque, a su vez, nos acerca a entender el énfasis de la Danza Integradora en la noción de “transformación”. La idea de un cambio valorativo a través de la danza era expresada por Susana de forma constante en los talleres y por quienes se sentían identificados con el

espacio y el método, entre ellos, su propio hijo, con quien ella dio sus primeros pasos en la danza inclusiva. Para él,

“la Danza Integradora favorece procesos de subjetivación, a través de cuatro factores para mí fundamentales, que hacen a la vida de una persona: *congruencia en el sentir, pensar y hacer; abrir un canal expresivo; desarrollar vínculos sanos con uno mismo y en el medio enriqueciendo el mundo espiritual*, y, por ende, *una mejor inserción social y laboral*” (Frontera, 2018: 199, el énfasis es del autor).

Nótese cómo, puesta en estos términos, la danza no es una mera práctica recreativa o artística, alejada del resto de las actividades cotidianas o situada en el limbo de las artes. Por el contrario, es una práctica que desenvuelve un efecto transversal a los demás momentos de la vida del sujeto.

Frente a estos emergentes –me refiero a la presencia, con sus respectivos matices, del discurso biomédico y del discurso terapéutico en los talleres de danza– supe que, sin renunciar a mis principios, debía revisar cómo la danza se articula con estos discursos, en vez de entenderles como dominios ajenos. Debía apreciar, además, cómo esto era asumido y practicado por las y los participantes del taller. La estrategia que seguí fue la de “cortar las malezas” del bosque en el cual me estaba adentrando. Cortar las malezas, aunque parezca contraintuitivo, quiere decir abrir la trama, pero no para distinguir unidades o posiciones fijas, sin para observar las relaciones y entrelazamientos que los prejuicios y a veces las posturas políticas, ocultan. Retomando a Deleuze y Guattari, hemos de recordar que

“siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación. [Y que a] lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple)” (Deleuze y Guattari, 2002: 12, énfasis de los autores).

Al desmalezar he procurado tomar distancia de los puntos de vista cerrados y las falsas oposiciones para mostrar, en su lugar, que: en la práctica se producen entramados rizomáticos que no se dirigen en una dirección específica, sino que se propagan hacia más de un lugar e incluso pueden crear nuevos lugares; entre la Danza Integradora, el modelo médico y el discurso terapéutico pueden coexistir relaciones de complementariedad y de oposición; y que, el involucramiento de estos saberes y discursos que ponderan al individuo, no necesariamente excluyen en el espacio de danza consideraciones acerca de la discapacidad en tanto fenómeno social.

En lo que sigue, entonces, bucearemos por algunos entrecruzamientos entre danza, discapacidad, modelo médico y discurso terapéutico. En particular me detendré en describir

y analizar, por un lado, la conformación de “un arco” de saberes, trayectorias y experiencias donde se entrelaza el campo biomédico y la danza inclusiva y por otro, el modo como se agencian estos entramados en la vida de los sujetos.

I

Son dos las instancias de formación teórico-práctica y especialización en Danza Integradora que cada año se reeditan en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Una de ellas es la Cátedra, un curso de extensión universitaria que se dicta en ambos semestres y la otra es el Seminario Intensivo de Danza Integradora con Orientación Pedagógica que se realiza en agosto, durante el receso universitario, tiene una carga de ocho horas diarias y dura cuatro días. A veces, quienes comenzaron a concurrir al taller de los sábados se inscriben en la Cátedra, en el Seminario o en ambos y a veces es al revés, quienes conocieron el método a través de esta formación intensiva se suman al espacio más distendido de los sábados. El Seminario, por tener una duración acotada, convoca a gente que vive fuera de Buenos Aires, incluso de otros países de la región donde el método es conocido.

En 2019 tuve la oportunidad de cursar el Seminario y la Cátedra y allí, además de profundizar el conocimiento en el método y transitar el proceso personal y colectivo que se propone, pude observar al menos tres aspectos que me parece importante reponer. Primero, que en los espacios de formación participaban sobre todo personas convencionales antes que personas con discapacidad, en especial mujeres jóvenes y de mediana edad. Cómo lograr la participación de integrantes del colectivo es un tema presente en distintos ámbitos y merecería un análisis puntual. Segundo, que en su mayoría ya tenían un vínculo o experiencia cercana con la discapacidad, tenía algún familiar o amistad en esta situación. Y tercero, que o bien trabajaban o se estaban formando en disciplinas y profesiones vinculadas a métodos y terapias alternativas o pertenecientes al campo biomédico. Con respecto a esto último hay que decir que nunca eran médicos –los “brazos gordos de la biomedicina”– quienes se interesaban por la danza, eran fonoaudiólogos, kinesiólogos, psicólogos, terapeutas holísticos, entre otros.

En el Seminario de 2019 hubo gente que venía desde Catamarca, San Luis, Salta, La Pampa, Río Negro, además de varias localidades de la provincia de Buenos Aires. Hacían un esfuerzo económico nada despreciable para tomar esta formación, por los gastos que implicaba el traslado y alojamiento. También se debía abonar una cuota de unos dos mil

pesos argentino en ese momento. Susana nos había pedido a cuatro participantes asiduos del taller de los sábados –Dino, Federica, Ana y yo–, que fuésemos sus asistentes durante esos días, lo cual, sin duda, nos hizo sentir halagados y nos involucró en distintas tareas. Debíamos recibir a quienes se habían inscrito, chequear la asistencia, entregarles los materiales, disponer las sillas u ordenar el espacio del salón y estar pendientes de que no faltara agua y café. Mariel –la otra docente del taller de los sábados y de la Cátedra– acompañaba a Susana en la organización del Seminario y tenía a su cargo una parte de las clases. Ella es profesora de expresión corporal, docente en un “centro terapéutico para niños y niñas con psicosis, autismo y/o fallas en su subjetividad” y cuenta con experiencia de años en espacios de práctica de Danza Integradora. Pero también había otras invitadas, conocidas de Susana que están vinculadas con el tema del seminario desde distintos encuadres. Ese año las invitadas fueron una licenciada en composición coreográfica que tiene a su cargo el taller de Danza Integradora en el Hospital de Rehabilitación Manuel Rocca y es docente en espacios de neurotango⁷⁴, danzaterapia y en una “escuela especial”; una “especialista en didáctica” e investigadora en temas de “pedagogía y arte”; una kinesióloga, osteópata y profesora de expresión corporal y una asistente comunicacional y “profesora en enseñanza diferenciada” especializada en sordos e hipoacúsicos⁷⁵.

Al presentarse, se les pidió a los participantes que comentaran por qué se habían inscrito y allí se abrió un nuevo mapa de experiencias, profesiones e intereses. Una compañera expresó que trabajaba en un geriátrico con personas con patologías seniles y que se había formado en la pedagogía Waldorf⁷⁶, otra, que había hecho cursos de teatro y una carrera en “estimulación temprana”⁷⁷, otra, que estaba realizando una Tecnicatura en Arteterapia⁷⁸, otra dijo que trabajaba como cuenta cuentos, tenía formación en Danza

⁷⁴ Método de danza para personas “con neurodiversidad”. “Neurodiversidad” o “neurodivergencia” es un término acuñado a fines de los años noventa por activistas de la comunidad del autismo y agrupa a personas que la biomedicina clasifica con patologías vinculadas a lo intelectual y a las “dificultades de aprendizaje”. El término implica el enfoque de que las diferencias no deben ser vistas como desventajas o como atributos a “arreglar”. Se considera, en cambio que la diversidad es normal.

⁷⁵ La referencia a la formación de las invitadas las tomé del material entregado en el Seminario.

⁷⁶ Por pedagogía o método Waldorf se entiende un tipo de enseñanza creada Rudolf Steiner a inicios del siglo XX en Alemania. Focaliza en la educación de las infancias procurando un desarrollo adecuado para cada edad, que fortalezca las aptitudes emocionales y cognitivas de cada sujeto. En dicho método el aprendizaje a través de las artes tiene un rol central.

⁷⁷ La “estimulación temprana” es un conjunto de técnicas orientadas a la primera infancia para favorecer el desarrollo de las facultades cognitivas y emocionales. Es un término habitual en instituciones educativas para personas con discapacidad que, por su asociación al modelo médico de la discapacidad, ha comenzado a suplantarse por el de “estimulación oportuna”, cuyo enfoque es afin al modelo social. La diferencia entre ambas estaría en que la primera atiende al individuo mientras la segunda comprende a también a su entorno familiar y social.

⁷⁸ Disciplina basada en las aplicaciones terapéuticas del proceso artístico.

Movimiento Terapia (ver nota al pie 42) y en otras terapias alternativas como reiki y yoga, otra, que era bailarina de folklore y que tenía intención de crear un espacio de danza para personas con discapacidad en su localidad, otra, que era maestra y trabajaba en una institución de “educación especial”⁷⁹, otra, que también se desempeñaba en “educación especial” y que integraba un taller de danza llamado “bailar en la diversidad”. Un compañero, bailarín profesional, contó que se había alejado de los escenarios y que había iniciado un taller en una fundación para personas con discapacidad donde sentía que había “encontrado su misión”.

Aunque los perfiles son diversos, notemos algunos lugares comunes, entre ellos, el vínculo con terapias alternativas más o menos conexas a disciplinas de movimiento, docencia en danza y en instituciones “para discapacitados”. Había un interés compartido por ampliar su repertorio de herramientas técnicas y aprender a trabajar desde la danza con personas con discapacidad. Es interesante notar, también, que se continúa focalizando en esta población en vez de en la relación entre personas diferentes entre sí y que siguen siendo de uso algunas nociones vinculadas al modelo médico de la discapacidad, como ser las de “estimulación temprana” y “educación especial”.

El Seminario era teórico-práctico, por lo que hubo instancias de danza y de exposiciones por parte de las docentes. Durante estas últimas, entre los tópicos abordados estuvo la relación salud-enfermedad y el papel complementario de la Danza Integradora en situaciones de rehabilitación; la clasificación de las discapacidades, las formas de nominar, las categorías identitarias y los diagnósticos de salud psiquiátrica según el DSM4 y DSM5⁸⁰; la relación entre el movimiento los sistemas corporales (circulatorio, nervioso, endócrino, inmunológico, facial, respiratorio, digestivo, reproductor, locomotor) y el funcionamiento de la percepción, la sensación, el aprendizaje y la plasticidad del sistema neuronal, entre otros temas.

De este modo, junto con los ejercicios prácticos donde se nos propuso situaciones a resolver asociadas a nociones clave (como las de diferencia, Otro, encuentro, integración, convivencia), abordamos al sujeto-cuerpo a partir de un conjunto de conocimientos y

⁷⁹ Eufemismo basado en la idea de que las personas con discapacidad deben recibir una educación diferenciada y en espacios institucionales separados de aquellos donde concurren niños y jóvenes sin discapacidad. Si bien en Argentina y Uruguay se avanza hacia espacios educativos integrados, que no distinguen entre personas con y sin discapacidad, la educación especial es un modelo todavía vigente.

⁸⁰ El DSM, por su sigla en inglés, es un Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales, elaborado por la Asociación Americana de Psiquiatría.

contextos provenientes de la teoría social, la biomedicina, el campo de la danza y las terapias alternativas. La cartografía compuesta de las razones que habían conducido a las y los participantes a inscribirse al Seminario, las profesiones de las docentes, los conocimientos impartidos y las prácticas de danza, a cada paso continuaba expandiéndose. Sin embargo, nada ni nadie parecía desentonar. Todo y todos calzábamos como una pieza de puzle. Resultaba notable, a juzgar por la recepción que hubo entre las participantes, la integración que se lograba entre la multiplicidad de conocimientos puestos en juego.

Esta situación, que revelaba un entrelazamiento de discursos, enfoques y prácticas pertenecientes a distintas matrices teórico-políticas, me llevó a pensar acerca de las maneras en que estos alcanzan una articulación en las perspectivas y experiencias de docentes y participantes. Quiero proponer que, a diferencia de como suele plantearse desde la teoría o el discurso, donde cabe la posibilidad de trazar límites definidos, en la vivencia de los sujetos y en su puesta en común, se conforma una trama más laxa. A este proceso lo visualizo como un amplio arco de saberes y prácticas que lograba conectar nociones de sujeto y de cuerpo disímiles: el sujeto-objeto de la biomedicina, el sujeto-cuerpo de la danza y el sujeto-trascendental de las terapias alternativas. Este arco se abría a través de las redes de actores, experiencias y ámbitos por los que bucea la Danza Integradora.

Así pues, lo que previo al campo imaginaba como dominios antagónicos (la biomedicina por un lado, los discursos terapéuticos y la danza por otro), con el tiempo se fue revelando como una suerte de organismo que se producía a sí mismo tomando elementos de aquí y allá. De esta acción articuladora no debe presuponerse confusión entre conocimientos provenientes de campos tan disímiles. Más bien, ha de entenderse como una síntesis práctica y colectiva. Así se nutría el espacio de danza y se enfatizaba a la Danza Integradora como un instrumento de transformación.

3.5. León, el de energía amarilla

I

Una persona con la que aprendí a desarmar y volver a armar la trama entre movimiento, discapacidad, modelo médico y discurso terapéutico, es León. Bailar con él innumerables veces, escuchar lo que decía en el taller de danza y cómo narraba su corpografía me permitió ver, por un lado, que nuestras convicciones políticas no suelen

ayudarnos a comprender a los sujetos, y por otro, que lo que desde afuera puede verse como un discurso estereotipado, es, sin embargo, lo que las personas piensan y sienten sobre sí mismas y lo que pueden ofrecer a otros en determinadas circunstancias.

León es un varón cisgénero, trabaja como taxista, tiene 62 años, es oriundo de Buenos Aires. En los talleres, cuando nos presentábamos (cuando concurrían nuevos participantes, lo cual sucedía con frecuencia), con algunas variaciones solía decir:

“Yo me llamo León, vengo desde el 2015 cuando tuve un ACV⁸¹ y antes tenía ya una discapacidad digestiva y otra respiratoria. Hice el Seminario y también soy asistente en el taller [de Danza Integradora] del Hospital Rocca, donde yo mismo hice la rehabilitación. Desde chico tuve contacto con médicos y hospitales y siempre me sentí un objeto, hasta que en el taller me empezaron a llamar por mi nombre, León”.

León, entonces, es una persona con discapacidad, aunque a primera vista no se note. No por sintética su presentación deja de revelar una serie de referencias temporales, espaciales, corporales, incluso identitarias que zurcen su corpografía y hacen que ella se despliegue como un mapa. Es sugerente, por lo poco habitual, su alusión a que tiene más de una discapacidad y cómo las localiza en distintas partes de su cuerpo: en los órganos respiratorios, en los órganos digestivos y más recientemente la discapacidad motriz provocada por el ACV que incidió en su andar, equilibrio, movimientos y habla.

Disfrutaba de verlo bailar. Observaba su gesto como suplicante, con la boca y los ojos bien abiertos. Su compostura física también sumaba a esa expresividad: tiene el cabello enrulado y prácticamente blanco, una barba tupida y blanca y una piel rojiza en algunas partes y muy clara en otras. Es muy delgado y alto. Siempre fue delgado, eso lo supe por fotos de su juventud que me mostró. Su cabellera y compostura física me recordaban al “flaco” Spinetta. Es de hablar despacio y su voz es algo áspera, pero a la vez delicada y de volumen bajo.

En los círculos finales de los talleres de danza y al igual que lo hacía con otros participantes, a veces Susana señalaba los “avances” de León. Un día dijo: “antes hablaba tartamudeando y con mucha dificultad y ahora habla mucho mejor y se anima a decir más cosas”. Compartir la “historia de uno mismo” era algo valorado en el espacio de Danza Integradora y ese relato fungía como elemento de referencia para evidenciar un proceso personal, de “transformación”, propiciado por la danza. A diferencia de DanceAbility (en lo que ahondaremos luego), donde se solicita una referencia mucho más acotada al estado físico actual de cada persona para bailar, en Danza Integradora era deseable que las y los

⁸¹ En términos de la biomedicina, accidente cerebrovascular.

participantes compartieran con el resto “su historia”. La idea de una historia personal es interesante en este contexto por varias razones. Por un lado, porque supone que todos tenemos al menos algunos elementos hilvanados acerca de nuestro pasado y en relación al presente de enunciación, que podemos hacer públicos. Por otro, porque configura un dispositivo discursivo en el cual el sujeto se espeja toda vez que vuelve a presentarse –con lo cual reafirma o interroga su percepción de sí–, haciendo partícipes al resto. Al “tener la palabra” cada quien ensayaba una presentación, algunos lo hacían de forma más escueta, otros con mayor detalle y de a poco, con los fragmentos enunciados en los sucesivos talleres, componíamos un mapa de la historia de cada uno.

Otro día, Susana le dijo a León: “hoy hiciste maravillas”. A pesar de lo halagador de sus palabras, él no parecía convencido. Comentó que debido a su altura le costaba hacer algunos ejercicios sin quedar “muy torcido” y que se sentía “torpe”. La torpeza, o de manera más amplia las formas de desplazamiento expulsadas del cuerpo estándar, no integran el repertorio de habilidades con que debe contar un bailarín, más bien, es un atributo indeseable. Por supuesto, esta es una idea normativa, pues ¿por qué la torpeza no puede ser parte de la danza? Pero más allá del argumento político orientado a interpelar la norma, lo cierto es que a León no le gustaba ser o sentirse torpe.

Más tarde, mientras nos calzábamos, seguimos hablando. Allí él me confesó: “yo veo que voy progresando, pero hay cosas que no logro que me salgan, como el ritmo, no puedo seguir el ritmo de la música”. En respuesta, traté de remarcar que quizás esa es su forma propia de danzar y afirmándose, finalmente me dijo: “sí, tengo mi propia música en la cabeza”.

II

Habíamos acordado realizar una entrevista. Nos encontramos en un café sobre Avenida Rivadavia, en el barrio Almagro, era una tarde lluviosa de setiembre de 2019. Ingresamos, pedimos algo caliente para tomar y unas medialunas. Le propongo que conversemos libremente sobre “su historia” y como punto de partida hablamos de la infancia. León me cuenta que tres de sus cuatro abuelos fueron oriundos de España y el cuarto nació en Argentina, hijo de inmigrantes. Sus abuelos, recuerda, “vinieron escapando de la primera guerra mundial”. Su padre “era del año catorce” y su madre “del año dieciocho”. Tuvieron tres hijos (dos varones y una mujer), de los cuales él es el más chico. Su hermana, la del medio, falleció en 2004. León dice que siempre le gustaron los trabajos manuales, de

construcción: “los ladrillos, pintar...”. Atendiendo sus inquietudes, su padre lo inscribió en un colegio “dedicado a lo técnico”, pero no salvó la prueba de ingreso. Debido a eso, cambió de rumbo y estudió para ser maestro de escuela. Sin embargo, no llegó a ejercer.

A pesar de su autopercepción como “torpe”, León también se reconoce como una persona “muy inteligente”, sobre todo se recuerda así cuando niño. Se casó joven con la mujer que él llama “el amor de su vida” y tuvieron tres hijos, dos en sus tempranos veinte y el tercero vino “de grandes”. Estuvieron muchos años juntos, hasta que se separaron. Estamos hablando de estas circunstancias cuando de pronto, me dice: “bueno, vamos a lo más reciente” y comienza a narrar un episodio ocurrido en 2012. Antes de eso había comentado otro acontecimiento marcante de su trayecto vital, un accidente automovilístico a la edad de diez años en el cual casi pierde la vida y donde algunas partes de su cuerpo se vieron seriamente afectadas, en particular su rostro. Al referirse a ese accidente, dice que por algunos instantes “se elevó” y se vió a sí mismo en el auto. Noto que León está interesado en ahondar en estos episodios más que en otros aspectos de su vida. Había algo de esos momentos que él quería o necesitaba contar para dar sentido a su historia.

Me detendré en este evento más reciente con la intención de mostrar cómo él distinguió y a la vez relacionó la recuperación en el ámbito biomédico y la sanación en el ámbito de danza:

“En agosto de 2012 me agarró dolor de estómago, nunca tuve dolor de barriga, pero era un dolor enorme y fui al hospital a las seis de la tarde y recién a las once de la noche me atendieron, no te imaginás el dolor que tenía yo, cuando me atendieron me hicieron un análisis de sangre y me mandaron al quirófano (...) Me salvé no sé cómo. Estaba recuperándome en el hospital y cuando me están por dar el alta agarro un pico de presión, yo en ese momento no sentí nada, sentía como que tenía hipo y perdí el conocimiento. Cuando volví en mí estaba todo entubado y ahí tuve el ACV (...) Salí desahuciado, imagínate, no había habitación en terapia intensiva, era en una cama donde están los que tienen problemas cardíacos y bueno, todos los días se moría uno, éramos siete en esa habitación, todos los días se moría uno (...) Estuve veinte días internado, tuve un paro respiratorio, yo no respiraba, entonces me hacían respiración asistida, es como si me bombearan aire, entubado ¿no? Me alimentaban por una sonda (...) tampoco podía hablar (...) Cuando salí del hospital, me dieron el alta para que me muera en casa, para tener mi cumpleaños en casa porque nadie daba dos pesos por mí, pensaban que ya estaba...es más, me pasó lo mismo ¿te acordás que te conté que en el accidente me elevé? Esta vez la puedo contar mejor (...) Yo me elevé y veía a los médicos que trataban de [estabilizarme] y en ese momento me ahogaba, me ahogaba, me ahogaba y me empecé a elevar y pasé por un lugar que sentía campanas y viene una luz, una luz amarilla con forma humana que me dice ‘las campanas te están llamando pero no las escuches’, veía la sala de espera que es donde estaba mi familia y yo seguía yendo para las campanas. Al tiempo después supe que el lugar que yo vi era la capilla del hospital, pero nunca había estado ahí, pero era el lugar del que me llamaban las campanas. Y bueno, volví, éramos siete en la habitación ésa, uno a uno se fueron muriendo, quedaron tres y había una mujer paraguaya que le tenían que hacer trasplante de corazón y no aparecía donante, para colmo estaba embarazada, esa mujer siempre llamaba cuando yo me ahogaba, llamaba

a los enfermeros, fue la que me salvó la vida varias veces, eso es lo que recuerdo” (Entrevista personal, 2 de setiembre de 2019).

León ya era un hombre entrado en la adultez cuando tuvo esta experiencia que intervino de manera drástica su cuerpo y su forma de estar en el mundo. Pero su cuerpo-archivo guardaba marcas semejantes desde su infancia que él conectó con ese presente. En su experiencia y en su recuerdo, el León niño y el adulto se reencontraban atravesando una situación traumática que ya no parecía tan nueva, porque en ella se entrecruzaban distintas temporalidades de su trayecto de vida.

Algunos meses después de este episodio León asistió por primera vez a una práctica de Danza Integradora. Fue en el taller que se imparte en el Hospital de Rehabilitación Manuel Rocca, donde concurría para realizar rehabilitación. De ese momento recuerda que

“ya estaba bien, pero sin embargo había algo que le faltaba a mi vida... entonces la conocí a Marissa que estaba dando Danza Integradora y la mirada de ella me abrió otra dimensión (...) y entré en esa dimensión y ella más adelante me invitó [a los talleres en la UNA], esto fue más o menos en julio, agosto de 2014” (Entrevista personal, 2 de setiembre de 2019).

Entonces le pregunté a León qué había en esa otra dimensión que Marissa, con la herramienta de la Danza Integradora, había abierto para él, y me respondió:

“Había luces, energías, no sé cómo explicar. Yo cuando te veo a vos no veo tu forma física, veo tu energía, el color de tu energía (...) Mi energía es amarilla, por eso yo siempre...tengo una remera amarilla que solamente en días especiales uso, cuando me siento muy bien (...) todos piensan que lo uso porque soy de Boca⁸², pero es la luz amarilla que me tocó en la vida (...) Y bueno, en algo hay que creer, hay que ser flexibles, la flexibilidad me llevó a mantenerme con vida (...) La danza me abrió un camino, un rumbo, me siento bien, me hace bien, me hace más comunicativo, si hay algo de mi vida anterior, me refiero antes que me pase el ACV, yo era una persona media reacia, siempre fui un poco reacio, de poco hablar, pero...el contacto, lo corporal que yo siento al abrazar (...) la danza me anima a seguir viviendo, por la danza yo tengo el contacto humano con personas que no lo tengo en casa, que no lo tengo en el trabajo y también es conectarse con otras energías complementarias y sanadoras, porque lo complementario te sana, te da un balance, un equilibrio” (Entrevista personal 2 de setiembre de 2019).

La danza, el movimiento, el contacto corporal, todo eso que León incluye en esa “otra dimensión”, son marcas en su corpografía más cercanas en el tiempo mediante las que revisita y resignifica las del pasado, ora afianzando su carácter traumático, ora suavizándolo. Muy probablemente, como me ha contado en distintas ocasiones, de no haber tenido el ACV no hubiera comenzado a bailar. Una danza de este tipo no estaba entre sus aficiones, entre sus sentidos de masculinidad desde su posición de varón adulto de sectores populares urbanos.

⁸² Club de fútbol de Argentina.



Imagen 11: “En abrazo”. Javier y León danzando durante la muestra de cierre de año del taller Todos Podemos Bailar en 2019. Javier está de frente y León se encuentra detrás suyo, la imagen encuadra sus torsos. León abraza a Javier con un brazo por encima del hombro izquierdo y el otro por debajo de su axila derecha. Sus manos se toman de forma cruzada. Javier tiene los ojos cerrados y un gesto dulce en el rostro, como disfrutando. Su cabeza está inclinada hacia un lado, mientras la de León, de costado, se aproxima desde atrás. Ambos lucen remeras color blanco. Fuente: fotografía tomada por el equipo docente del taller Todos Podemos Bailar, año 2019.

A León la intervención biomédica le salvó la vida en más de una ocasión. Como él mismo dice, luego del conjunto de sucesos que sintetiza en la imagen del ACV se había repuesto y “estaba bien”. Sin embargo, estar vivo no alcanzaba para *hacer sentido* de la vida. Algo faltaba. Si el sentido (entendido como elaboración significativa y como sensación corporal) se fabrica en una acción casi que artesanal, necesita de un tiempo y espacio para desenvolverse. El involucramiento con la danza vino a componer esa pieza faltante, sin saber, en principio, que así sería. Si la biomedicina sostuvo mecánicamente su vida, la danza, en cambio, lo animó “a seguir viviendo”, le permitió encontrarse con “energías complementarias y sanadoras”.

El sentir que León deposita en la danza no es un caso aislado. Otras personas que conocí en el taller, con y sin discapacidad, lo compartían. Ahora bien, ¿cómo se interpreta este vínculo? ¿De qué manera es que podemos decir que esta danza actúa en los sujetos con propiedades terapéuticas y sanadoras?

Estas interrogantes nos introducen en una discusión espinosa en el campo de la discapacidad. Por un lado, hay quienes entienden que las prácticas artísticas pueden officiar como mediadoras en procesos terapéuticos. En su versión más conservadora, esta postura conecta con el discurso que señala que entre las personas con discapacidad y el arte no podría haber otro vínculo más que el terapéutico o recreativo, debido a que nunca serán verdaderos artistas. Por otro, hay quienes, al sostener posturas radicales contra el modelo médico y abarcando también el espectro de discursos y prácticas terapéuticas, entienden que, en tanto en los cuerpos *rengos* no hay nada que curar, tampoco hay razón para convocar la noción de sanación y el discurso terapéutico al campo del arte. La contraposición entre estas posturas políticas transita en el plano ideológico y si bien abona de argumentos un pertinente debate, con efectos de realidad tangibles, por momentos pierde de vista el sentido práctico, ése que producen los sujetos en su hacer.

¿Cómo negarle a León y a otros compañeros que la experiencia de la danza provoca una sensación de sanación? ¿Acaso podemos arribar a otras respuestas, que sin doblegar el sentido crítico y anti misericordioso que el activismo *disca* le reclama al arte, admita los sentires personales acerca de sanación?

Creo que la mirada de Suely Rolnik nos ofrece un intersticio por el cual desplazarnos. En su análisis de los afectos, micropolíticas y procesos de subjetivación en lo que ella denomina “régimen colonial-capitalístico”⁸³, sostiene que el arte contiene una “potencia clínico-política”. En la cartografía que traza la autora, esta potencia tuvo su germen en las vanguardias de comienzos del siglo XX y alcanzó plena expresión en el movimiento social planetario de los años 60 y 70, pero con posterioridad se vio debilitada por la fagocitación del arte a manos del régimen colonial-capitalístico. Este momento de apertura del campo artístico estuvo “signado por la reapropiación de la pulsión creadora en prácticas colectivas en la vida cotidiana, mucho más allá del campo restringido del arte” (Rolnik, 2019: 35). Es decir, las prácticas artísticas traspasaron sus propias fronteras y se ensamblaron con manifestaciones políticas que procuraban el sostén de lo común. Es ésa potencia la que la autora busca reintroducir al debate, entendiendo que las prácticas artísticas tienen mucho para enseñarnos acerca de cómo resistir desde la micropolítica en un escenario global en el

⁸³ Al igual que Preciado, Rolnik suscribe la caracterización ofrecida por Toni Negri y Michael Hardt del tiempo contemporáneo en términos de “capitalismo cognitivo” (Negri y Hardt en Rolnik, 2019: 28). Con esta base teórica, la autora sostiene que el régimen colonial-capitalístico *cafishea* (prostituye, en el Río de la Plaza se asocia a la figura del proxeneta, cafisho o fiolo) la vida de los sujetos, es decir, se moviliza con el objetivo de expropiar su fuerza vital, su derecho a la vida (Ibíd: 20).

cual la propia fuerza vital de creación y transformación ha pasado a ser el eje del régimen económico global.

A criterio de Preciado, que dialoga con ella, antes que “como un gesto de expansión de los territorios clínicos”, este movimiento debe ser tomado como “el lugar en el que la transformación micropolítica del inconsciente está teniendo lugar” (Preciado, 2019: 15). Y desde allí subraya que la intención de Rolnik es disolver “la oposición clásica entre teoría y práctica, poética y política, representación y acción” (Ibíd). De modo que la práctica artística, en este caso la danza, deja de ser una expresión desprovista de sentido y pasa a constituir una micro acción política que, aun cuando se halla lejos de derribar el régimen capitalístico, tiene la capacidad de producir cambios en los estados de subjetivación de los sujetos.

El sentir –en tanto, otra vez, el ensamblaje entre sensación y producción de sentido– se torna fundamental pues expresa la síntesis encarnada de la teoría y la práctica, la poética y la política y la representación y la acción. De este modo, las sensaciones y sentidos de “sanación” que León y otros compañeros fabrican al danzar en el “espacio de pertenencia” del taller –como lo llama Alejo–, desenvuelven, en los términos de Rolnik, una micropolítica.

La “potencia clínico-política” del arte no tiene que ver con el dominio de la clínica. De igual modo, la dimensión terapéutica de la Danza Integradora y el sentir de los sujetos de que danzando “sanan”, tampoco responden a las reglas de la biomedicina, incluso cuando, cada tanto, a los participantes se les haga notar “avances” en su estado físico. Así se explica lo que más arriba mencionó Mariel: que la dimensión terapéutica de la Danza Integradora era, para ella, una “consecuencia”. Es otro el orden que comenzamos a apreciar entre estas categorías. La cura, dice Rolnik, la sanación, dice León, no hace referencia a la “salud psíquica”, sino al acto de devolver el sentido expropiado a la vida (Rolnik, 2006: 10). Y así, la potencia clínico-política del arte “tendría como objetivo la desobstrucción de la dimensión estética de la subjetividad [y] ello la haría indisociable de la crítica en tanto reactivación de la fuerza que problematiza y transforma la realidad” (Ibíd).

El diálogo entre las ideas-acciones de León y Rolnik nos muestra que las oposiciones políticas pueden conducirnos por senderos sin salida, aunque ello no signifique un vale todo. En su lugar, nos animan a reflexionar acerca de la reterritorialización significativa de los campos de conocimiento e intervención hegemónicos, en especial el de la biomedicina, pero también de un creciente “discurso terapéutico”.

Capítulo 4. Con atención en la sensación. Sobre el bailar para situarse.

La belleza de integrar una comunidad sin capacidad es que formas parte de lo que nadie quiere formar parte y eso te libera de presiones absurdas.

Zoe, «Linda libertad de ser», s/f

En el capítulo anterior profundizamos en la propuesta de la Danza Integradora, en éste haremos lo propio con DanceAbility. Recordemos que el trabajo de campo referido a este método tuvo lugar en Montevideo entre 2020 y 2021, durante el período más álgido de la crisis sanitaria por COVID-19 en el país y la región. En este contexto, al igual que se trastocaron todas las dimensiones de la vida, también lo hizo este espacio de práctica, con lo cual parte de los hechos que conoceremos transcurrieron en (o junto con) plataformas virtuales. Luego, durante los últimos meses de 2020 y en la segunda mitad de 2021⁸⁴ se recobraron los encuentros presenciales con nuevos protocolos para la interacción humana, pero no sin incertidumbre, por ser los primeros luego de períodos de confinamiento. También a estos momentos de reencuentro estaré refiriendo. A los efectos de esta tesis nada de lo sucedido fue menor: estábamos reaprendiendo a movernos, relacionarnos, a conocernos en quietud.

En este capítulo propongo el siguiente recorrido: primero nos sumergiremos en los encuentros de El Grupo de los Miércoles y a través suyo nos aproximaremos a la estructuración y contenidos de la práctica de DanceAbility. Mencioné más arriba que los talleres de DanceAbility constan de tres momentos, una secuencia muy semejante a la de Danza Integradora, con un círculo al inicio y al final y un espacio de danza propiamente dicho entre ellos. Veremos, entonces, cómo esta secuencia toma aquí su impronta. Segundo, analizaré de qué manera las bases conceptuales y técnicas de este método expresan una concepción de cuerpo, sujeto y movimiento. Así, veremos que en los espacios de práctica se tensionan componentes que promueven la agencia de los sujetos con otros que la constriñen.

⁸⁴ En Uruguay, las llamadas “olas” que tuvo la pandemia por COVID-19 tuvieron tiempos algo distintos a otros países. En 2020, el aislamiento de la población, en conjunción con otros factores sociodemográficos, propició que los contagios fuesen relativamente pocos, por lo que hacia fines de este año se retomaron algunas actividades al aire libre. La primera mitad de 2021 fue la más dura, los contagios y muertes ascendieron estrepitosamente. Esto recién comenzó a revertirse con la vacunación masiva de la población a partir de julio de ese año. Paulatinamente, en los últimos meses de 2021 y en 2022 se recobraron instancias presenciales.

Tercero, conoceremos cómo la práctica de DanceAbility ha sido incorporada en la vida de los danzantes. Pensando el trayecto corpográfico de las personas como un devenir rizomático antes que como un proyecto con desarrollo lineal, racional y planificado –como suele darse por sentado al evocar un “proyecto de vida”–, hurgaremos en el lugar que mis interlocutores dan a la danza en sus vidas y tramas significantes.

Como fue dicho, Danza Integradora y DanceAbility tienen similitudes en su enfoque y práctica, pero presentan rasgos distintivos relacionados a sus trillos históricos y a la intención de ofrecer una propuesta “nueva”, que se diferencie de lo preexistente. Cabe remarcar, a este respecto, que los dos han sido actualizados por sus creadores a medida que sumaban experiencia con seminarios, *workshops*, talleres y toda clase de instancias donde eran dispuestos a la interacción. En este proceso que ya supera las tres décadas, el contexto permea sus ramificaciones y abona las posturas que están a la base de estos métodos. La evolución de los lenguajes de la danza es un elemento de incidencia, como también los cambios acontecidos en el modo de concebir, tratar y nombrar a las personas con discapacidad. Esto último guarda vínculo con la militancia del colectivo, su demanda por derechos y reconocimiento y con el afianzamiento del modelo social de la discapacidad en el mundo.

A diferencia de la Danza Integradora que sostiene una tensión productiva con el discurso terapéutico, con saberes heteróclitos dentro de la danza contemporánea e incluso con el discurso biomédico, DanceAbility produce su especificidad cerrándose sobre *habitus* y circuitos del campo de la danza contemporánea *mainstream*. Esto se observa, por ejemplo, en su participación en festivales internacionales de danza y sus altos niveles de exigencia en los cursos para formar docentes, entre otros aspectos. DanceAbility se constituyó como marca registrada –lo que le define como producto y establece restricciones respecto quién y cómo puede hacer uso de él– y tomó distancia del universo de lo biomédico que resulta indisoluble de nociones de salud y enfermedad. No obstante, hemos de recordar que en sus inicios el creador del método abrevó en técnicas terapéuticas. Como vimos, antes de ser bailarín profesional y coreógrafo, Alito Alessi se formó como educador somático y masajista terapéutico, pero decidió “renunciar” a esta profesión para dedicarse de lleno a la danza. La idea de renunciar es interesante, pues, aunque se modifique el ámbito laboral o de desempeño cabe preguntarnos cómo aparecen –o cómo se evitan– en el nuevo escenario, los conocimientos incorporados antes.

Su distancia con lo biomédico y con el discurso terapéutico, junto a su inscripción en el campo artístico hegemónico, parece dar al método un cáliz político autoevidente. Sin embargo, al igual que la Danza Integradora, éste tampoco recurre a dicho discurso (el de “lo político”) ni se vincula a la militancia de forma directa, por lo que su configuración es, antes que nada, una pregunta etnográfica.

DanceAbility promueve una experiencia estética y de movimiento sustentada en dos ejes conceptuales que se aplican al movimiento y por extensión a las corporalidades: relatividad e interpretación. A partir de ellos se construye la idea de que toda persona, indistintamente de si tiene o no discapacidad, puede participar. En este sentido DanceAbility no es un tipo de danza “para discapacitados”, es una danza, como vimos, en teoría accesible para todos [*every-body*] y para cualquiera [*any-body*]. Aunque su nombre surge de un juego de palabras entre “danza” [*dance*] y “discapacidad” [*disability*], su punto de partida es generar las posibilidades para que toda persona pueda desenvolverse y reconocerse como danzante.

Dante, uno de los fundadores de El Grupo de los Miércoles, dice a menudo que “si no hay diversidad, el aprendizaje es mucho menor [y que] a mayor diversidad, mayor aprendizaje”. Es una cuestión práctica que se basa en una ética de lo plural. A este mismo interlocutor también le oí decir muchas veces que DanceAbility es “una buena semilla”, pues crece allí donde se la esparza. Emilia, una de las docentes de un taller que tomé durante noviembre de 2021, explicaba la propuesta del método como “la búsqueda de un mínimo común denominador entre las personas presentes para bailar”. Con ello quería decir que las técnicas se adecúan para que exista igualdad de condiciones para participar. A menudo se comentaba que, en cada clase, taller o encuentro, los docentes a cargo observaban a quienes concurren y rápidamente hacían ajustes en los ejercicios planificados para que nadie fuese excluido. Lo mismo se decía en Danza Integradora.

Ahora bien, esta premisa político-teórica (que nadie quedara afuera) en la práctica debía lidiar con otros aspectos, en especial con las condiciones sociales y materiales de los sujetos, los entornos institucionales donde se llevan a cabo las clases y en términos más amplios con las barreras del entorno social. Esto no es menor, pues constituyen factores de exclusión previos a la llegada al espacio de danza. Así, la apertura a un “todos” en cuanto a los cuerpos se ve constreñida por los recursos disponibles, por normas y prácticas institucionales y sociales y por la elaboración subjetiva de los sujetos en cuanto a reconocerse como danzantes.

Pero aun cuando se busca pensar más allá de las etiquetas en pos de una comunidad corporalmente diversa, la noción de “discapacidad” ronda al método, al igual que ocurre en Danza Integradora. La idea de que son danzas “para discapacitados” es insistente en el imaginario colectivo más que en sus premisas prácticas. Por ejemplo, se ponía en evidencia cuando algunos participantes expresaban que habían ido para “aprender a trabajar con personas con discapacidad”, o cuando el grupo era convocado a una muestra o entrevista y el tema que se enfatizaba era la discapacidad, en vez de la convivencia, la normalidad o el encuentro. Esto, a mi entender, no tiene tanto que ver con el hecho de que ambos métodos están marcados en sus orígenes por experiencias muy íntimas de sus creadores con personas que habían adquirido una discapacidad, lo cual puede considerarse incluso un dato anecdótico o un desencadenante. Tal como lo veo, este límite de sentido responde a un histórico y arraigado separatismo entre cuerpos-sujetos “capaces” e “incapaces”, una manifestación de la frontera entre lo normal y lo anormal basado en un pensamiento binario que ignora lo común. A este separatismo lo podemos identificar en toda clase de prácticas institucionales y sociales dirigidas a las personas con discapacidad: las “escuelas especiales”, la declaración jurídica de “incapaz”, la exclusión por la vía de los hechos de ámbitos de participación, el abandono o rechazo de la familia por “vergüenza”, el considerarles “angelitos” o “castigos de Dios” en vez de sujetos a la par, entre otros ejemplos.

Resulta indispensable preguntarnos de qué forma estos imaginarios cobran entidad en el campo artístico, en este caso en particular en el de las danzas y poner en perspectiva la percepción de autonomía que en él se abona. Veamos de qué forma estas ideas toman cuerpo, adentrémonos en la práctica de DanceAbility.

4.1. El Grupo de los Miércoles

I

Están por ser las quince horas del miércoles 6 de mayo de 2020. Me apronto para concurrir a la práctica de El Grupo de los Miércoles. Estoy en mi casa, en Montevideo, un apartamento de pequeñas dimensiones. En pocos días se cumplen dos meses desde la detección de los primeros casos de COVID-19 en Uruguay. De casa salgo poco y nada, apenas lo necesario para comprar alimentos. La sensación corporal es de extrañeza y eso genera ansiedad y cansancio por igual. El espacio físico ha cobrado una relevancia inusitada.

Nunca como hasta ahora había reparado en lo oprimente y vital que puede resultar el encierro bajo determinadas circunstancias. Parece contradictorio y lo es. Estamos viviendo un tiempo de contrariedad y eso también se hace carne. En este momento llevo algo más de un mes participando de El Grupo de los Miércoles, luego de haber sido presentada por Julia e integrada al grupo de Whatsapp, como conté en el capítulo 2. Nos encontramos en la virtualidad para bailar, pero lejos de la actitud festiva que en buena medida suponen los encuentros bailables, esto se asemeja más a una búsqueda de sentido, a un estar reconociendo(nos) en esa nueva sintonía.

La sensación de alerta es constante, estamos todos un poco obsesionados con el lavado de manos y nos dejamos instruir por la información que circula en los medios sobre la forma correcta de hacerlo: hay que mojarse, esparcir el jabón y hacer mucha espuma, frotarse una mano con la otra en sucesivos movimientos envolventes, entrelazar los dedos para lavar también entre ellos y rodear los pulgares con toda la palma y los dedos de la mano opuesta. El lavado debe llegar incluso a las muñecas.

Nunca había reparado en la técnica y cantidad de movimientos implicados en el lavado de manos, es una auténtica danza, podríamos decir, entre dedos, falanges, huesitos, piel, agua y jabón. A veces me distraigo pensándolo de este modo, busco divertimento en lo más nimio para aflojar el agobio del encierro y también el miedo. Tampoco había pensado cómo vivenciaron este fervor del lavado de manos algunos de mis compañeros y compañeras de Buenos Aires y Montevideo, como Dante, que dice que además de las piernas tiene “rengas las manos” y que “parecen un manojito de frankfurters”, Zoe, que tiene una mano y “una manito”, Alejo, que tiende a cerrar las manos por la tensión muscular o incluso Yani, cuyas manos y pies le fueron amputados.



Imágenes 12 y 13: “El sol en las manos”. Dante comparte en El Grupo de los Miércoles fotos de la sombra de sus manos durante el eclipse solar del 14 de diciembre de 2020. En la primera se ve la sombra de su torso sobre el piso y una de sus manos sobre un papel blanco que está en el piso. Su antebrazo está plegado hacia arriba, quedando la mano a la altura del rostro. Los dedos están flexionados formando un ángulo recto con el dorso, ésa es la posición de sus manos “manejo de frankfurters. La segunda es un primer plano de sus manos, con los dedos de una extiende los dedos de la otra. El eclipse hace que la sombra tenga pequeños agujeritos. Fotografías tomadas por Dante.

Una de las cosas que parece haber traído la pandemia es una atención –o más bien una tensión– constante y nerviosa sobre el cuerpo y las técnicas corporales: lo que es correcto e incorrecto de hacer en cada momento. Tendemos hacia un control riguroso, nos vigilamos y vigilamos a los demás. Espejados en la convulsión planetaria las micropolíticas de la vida cotidiana se ven alteradas. La pandemia afectó “nuestras interacciones más elementales con otras personas y objetos que nos rodean, incluidos nuestros propios cuerpos” (Žižek, 2020: 25). Este nuevo horizonte socio-bio-político estableció, además, una serie de distinciones y fronteras corporales. Para empezar –con seguridad lo recuerden–, las personas de origen asiático fueron tenazmente discriminadas y luego otras comunidades fueron vulneradas en sus derechos al acceso a la salud. En esta trama, a las personas con discapacidad les tocó fundamentalmente el olvido. Mientras todo esto transcurre, con El Grupo de los Miércoles intentábamos bailar.

Se hacen las quince horas e ingreso a la sala de Zoom. Veo a Dante que le está contando a una mujer que ingresó por primera vez de qué se trata el espacio. Ella fue invitada por Samantha, una participante del grupo que vive actualmente en Israel. Dante resume diciendo que se trata de bailar y de componer juntos, entretanto van arribando otros

compañeros, Helena, Candelaria, Alelina, Samantha, Enzo, Bianca... En el contexto de la virtualidad el círculo inicial se ha desdibujado, algunas veces lo performamos –con un poco de acción y otro tanto de imaginación– y otras veces no.

Este momento de apertura del taller consiste en ubicarnos en círculo y pasar la palabra hablada o el modo de expresión de cada persona, diciendo su nombre y “cómo me encuentro hoy para bailar”. Ese “cómo me encuentro” alude al estado físico del cuerpo más que al estado emocional y su función es que cada uno comunique al resto qué cosas deben saber sobre su cuerpo para danzar juntos. Por ejemplo, si me duele o tengo rígida la espalda puedo mencionarlo para que mis compañeros sepan que posiblemente me costará o no podré realizar determinados movimientos con el torso. Lo mismo si un lado de mi cuerpo no se mueve con la misma fluidez que el otro, si me desplazo lento y por lo tanto no puedo alcanzar velocidad, si tengo baja visión, si soy usuario de silla de ruedas y pierdo el equilibrio al llevar el torso hacia adelante. Del mismo modo los participantes comentan “me encuentro bien”, “con ganas” o cosas por el estilo, indistintamente si son personas con discapacidad o convencionales. El emparejamiento de los relatos contribuye a la idea de que todas las personas que están allí pueden compartir la danza.

El círculo es una práctica de autocuidado. A la vez, familiariza a los participantes con estados corporales de las demás personas que pueden o no haber percibido o que conocieron o no alguna vez en su vida. Esta sencilla disposición, como vimos también presente en Danza Integradora, hace a la construcción de una pedagogía que no es únicamente “de la diferencia” sino que es, en simultáneo, “de la igualdad”, pues se generan las condiciones comunes para que todos puedan manifestar lo propio. Quizá sea más adecuado nombrarla “pedagogía de la singularidad”, en la medida que enseña a los participantes del círculo de estados corporales propios y ajenos que son vividos y sentidos de maneras particulares. Singularidad es distinto que individualización, tal como lo argumentan Guattari y Rolnik. La individuación en sus distintos niveles (los autores mencionan el ser individuos biológicos, la división sexual y las relaciones socioeconómicas) contiene aspectos de normalización, modelización y promueve la ficción de una unidad evidente de la persona (Guattari y Rolnik, 2006: 52-53). La idea de singularidad, en cambio, no tiene que ver con la producción de individuos autónomos y movidos por la razón, sino con la incorporación de comportamientos y sistemas de valores (Ibíd). En el espacio-tiempo del círculo, el compartir los estados corporales personales afecta las prácticas de los danzantes, sus “lecturas” de los cuerpos y se organizan así relaciones de co-implicancia.

Durante el período en que nos encontramos a través de la pantalla y en ausencia del contacto físico, este paso se vio relativizado. No obstante, sí era necesario pensar juntas pautas de accesibilidad virtual para que todos pudieran integrarse a las consignas. El Grupo de los Miércoles fungió como un laboratorio de accesibilidad virtual a la danza. Así, por ejemplo, en alguna ocasión que participó Julia, que es ciega, adecuamos las consignas que recurrían al contacto incorporando sonido. Aprendimos que había ejercicios que no podíamos realizar porque no todas las personas “concurrían” a través de una computadora. Al usar algunas de ellas un dispositivo celular, en la pantalla solo podían ver a otras dos o tres personas –mientras que quienes usaban computadoras llegaban a ver muchas más “ventanitas”– y eso significaba una barrera para determinadas consignas. También aprendimos que el campo visual se acotaba a lo que las cámaras llegaban a captar y que una manera de realizar secuencias de movimientos sin vernos entre todos era involucrando la voz y dejando el micrófono abierto.

Pasados uno minutos comenzamos a deliberar acerca de quién daba el calentamiento, porque no hay roles definidos, si bien quienes tienen mayor formación y experiencia suelen officiar de docentes. En cualquier tipo de práctica corporal, desde los deportes a las artes escénicas, el calentamiento es una parte clave al inicio, que apronta al cuerpo para una actividad que puede exigir los músculos y las posturas. Pero en DanceAbility –como también en Danza Integradora–, no significa únicamente “entrar en calor” en su sentido más literal relacionado a los músculos, aquí es un ejercicio de improvisación que sintetiza el concepto del método. Dada su relevancia, encuentro apropiado profundizar en él.

En DanceAbility el calentamiento se compone de un paso a paso específico basado en cuatro dimensiones que se articulan con los dos pilares conceptuales ya mencionados (la relatividad y la interpretación). Estas dimensiones, están presentes en los ejercicios y se enuncian de forma progresiva añadiendo así complejidad. Ellas son: sensación, relación, tiempo y diseño. La sensación refiere a la percepción del cuerpo, a una suerte de “mirada hacia adentro”. El llamado a la sensación, como veremos, es lo primero que se enuncia y busca que el calentamiento inicie registrando el estado corporal propio. La relación, que se suma en segundo lugar, anima al danzante a establecer vínculos con el entorno inmediato y con los demás participantes. El tiempo viene tercero, e invita a explorar ritmos, combinaciones de movimientos y la quietud. Y el diseño, por último, sugiere componer en el espacio de forma colectiva.

Dante, que es muy ávido para las asociaciones, llama al calentamiento “el padre nuestro”, debido a que “cada parte tiene un porqué”. Se lo realiza en todas y cada una de las prácticas y en él se transita desde un trabajo introspectivo de cada uno, hasta llegar a una danza compartida con los demás. En general, quienes tienen formación en DanceAbility guían el calentamiento y los ejercicios posteriores, pero a medida que íbamos conociendo los procedimientos, otros podíamos animarnos a hacerlo. Ésta es una característica distintiva de El Grupo de los Miércoles, pues se conformó como un grupo de investigación en danza, donde todos pueden proponer, sugerir y opinar, siempre que esté dentro del método⁸⁵. Durante unos cuantos meses me abstengo de ofrecerme para guiar el calentamiento, pero luego de ver que algunas compañeras llegadas al grupo después que yo se animaron, también lo hice. Tomar el calentamiento era relajante y estimulante, como enseguida veremos, pero ofrecerlo a otros era una experiencia singular, donde te convertías en narrador por algunos minutos, notando cómo tu voz se entrelazaba a los movimientos de los demás.

II

Hoy quien toma el lugar de guía en el calentamiento es Helena, una compañera bailarina, que ha dirigido obras de danza contemporánea inclusiva. Ella es pocos años mayor que yo y a primera vista corporalmente “convencional”. Su manera de expresarse es cálida, atenta a los detalles y acorde a su personalidad tiene un movimiento fluido y a la vez tranquilo. Nos disponemos a comenzar, entonces tomo distancia de la computadora, me desconecto del campo visual, pero puedo escuchar los sonidos de mis compañeros. Helena avanza, va diciendo el calentamiento de forma pausada, dando lugar a que interpretemos y llevemos a cabo las indicaciones.

“Buscamos una posición cómoda...”, transcurren segundos, los sonidos se hacen intermitentes hasta que llegamos a un silencio compartido, “y... llamamos a nuestra atención”. Helena observa la pantalla mientras terminamos de acomodarnos algunos tendidos sobre el piso, otros en la cama o permaneciendo en la silla, y otra vez se escuchan algunos ruidos, pero ninguna voz]. “Vamos a llevar nuestra atención a las sensaciones del cuerpo ahora –dice–, atención a la sensación del cuerpo pesando...”. Transcurren segundos, tal vez minutos, en estado de silencio, “y atención a las sensaciones del cuerpo respirando”. Además de mi cuerpo, siento que la respiración pesa, escucho el sonido del aire ingresando por la

⁸⁵ El grupo de investigación, en sus inicios, reunió a algunas de las personas que tomaron el primer taller de DanceAbility que Alito Alessi impartió en Montevideo. Consistía en reunirse, recordar los ejercicios aprendidos y llevarlos a la práctica. Paulatimamente se fueron sumando otros participantes.

nariz y el pecho que se expande. Estoy con los ojos cerrados y visualizo mis pulmones, son entre grises y blancos, membranosos. Respirar genera una sensación peculiar, casi imperceptible, no duele, no tira, no da placer excepto con una bocanada profunda.

Helena prosigue dando espacio entre cada frase: “el peso hacia la tierra... la respiración al aire... .. permítanle al cuerpo respirar”. Otra vez el silencio es prolongado, Helena suelta las palabras de su boca con cadencia y cuidado, “la piel envuelve a los músculos... los músculos sostienen a los huesos... .. los huesos de la caja torácica envuelven a los pulmones... .. los pulmones masajean al corazón al respirar... .. el corazón bombea sangre y oxígeno a cada parte del cuerpo... .. los pies respiran... la espalda respira... las manos respiran... todo el cuerpo respira...”. Oigo pequeños sonidos, estoy relajada, bostezo profundamente, mis ojos se humedecen. Recorro mi cuerpo con la imaginación y elaboro un mapa efímero de sus texturas y lugares. La alusión que Helena hace de la respiración tiene un preciso efecto de realidad: me siento más liviana. Y continúa: “Si la atención se va, lo noto y vuelvo a traerla al cuerpo respirando y pesando...”.

Ahora avanza: “con la atención a la sensación del movimiento voy a elegir una parte del cuerpo para mover con gentileza”. Entonces abro los ojos despacio y me pregunto qué es una parte del cuerpo y cómo hago para mover solo una. Miro la pantalla, algunos ya mueven las manos, la cabeza o los pies, aunque la indicación fue solo “elegir una parte”. “Elijo la parte –dice Helena–, la muevo sintiendo el movimiento... .. y vuelvo a la quietud, como sea la quietud para cada uno... Ahora voy a elegir otra parte del cuerpo para mover, con atención a la sensación... y vuelvo a la quietud, como sea la quietud para cada uno...”. Esta forma de entender la quietud me genera bienestar, siento que desplaza los límites, provoca que me mueva y aun sienta que estoy quieta.

Helena continúa: “Ahora voy a elegir dos partes del cuerpo para mover con atención a la sensación y a la relación entre esas partes del cuerpo”. Cuando da esta pauta y los cuerpos en la pantalla se mueven, no puedo evitar preguntarme qué es una relación entre una parte del cuerpo en movimiento y otra y me respondo probando, explorando combinaciones de posturas y velocidades. Y sigue: “y vuelvo a la quietud... como sea la quietud para cada uno... Ahora, con atención a la sensación, vamos a cambiar la posición del cuerpo...”. Transcurren segundos en silencio y otra vez se escuchan algunos ruidos, me pongo de pie y coloco a un lado la silla en la que estaba reposando, me distancio de la computadora y entonces la cámara capta buena parte de mi cuerpo, desde las rodillas hacia arriba. “Cada uno a su tiempo, cuando termino espero en la quietud...”, nos indica. Ahora, de a poco,

Helena comienza a acelerar su voz, animando así nuestros movimientos: “y con atención a la sensación vamos a volver a cambiar la forma del cuerpo con un sentido diferente del tiempo en el que me muevo, buscando una sensación del tiempo distinta, lento, rápido, más largo, más corto... hasta volver a la quietud, como sea para cada uno”.

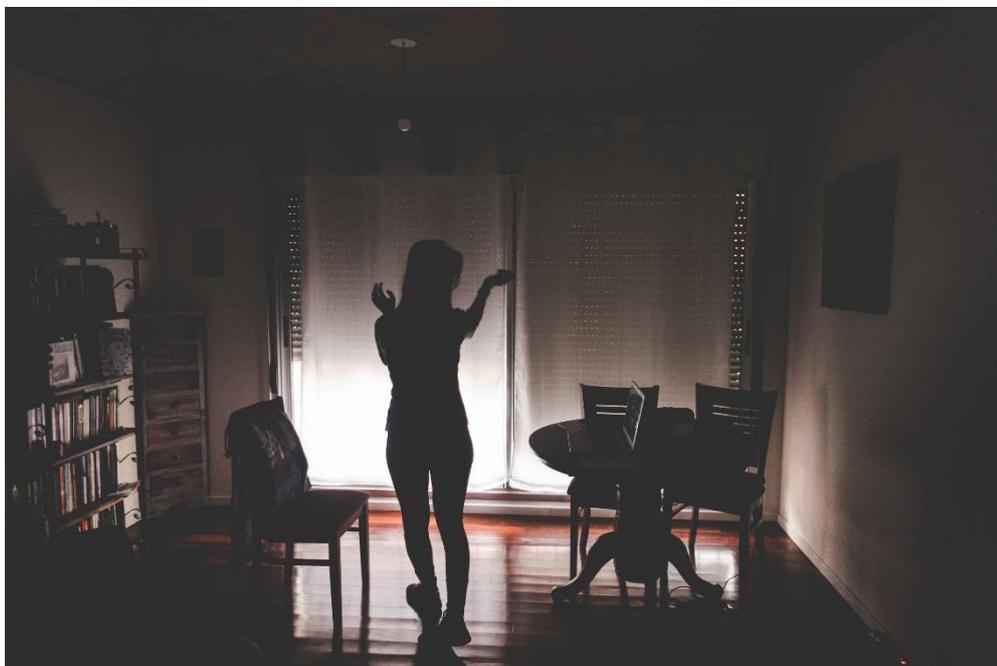


Imagen 14: “En la ventanita II”. Sesión del taller de El Grupo de los Miércoles. En la fotografía me encuentro de pie y de espaldas, bailando desde el living de casa. La sala está con escasa luz. Un pie está delante del otro, los brazos hacia adelante y las manos girando. A la izquierda una silla y una biblioteca, a la derecha una mesa de madera redonda y la computadora portátil. Delante, un ventanal con cortinas blancas y persiana baja hasta la mitad. Fuente: fotografía de Carlos Martínez, 20/05/2020.

Helena continúa: “Y a partir de ahora voy a seguir moviendo el cuerpo y sus partes atendiendo a la sensación del movimiento”. Estoy de pie balanceando los brazos en semicírculo, como si fueran arcos, uno hacia adelante y el otro hacia atrás y así también mantengo el equilibrio. Luego, doblo el torso hacia adelante, quedando sostenida por las piernas en un ángulo de noventa grados. Sigo moviendo los brazos y noto que su peso aumentó y que luego de mover los brazos con intensidad, si no paro bruscamente, continúan moviéndose por sí solos. La línea entre un cuerpo que se mueve por “orden cerebral” o de forma involuntaria, se torna difusa. “Cada uno haciendo sus propios movimientos –dice Helena– si la atención se va de la sensación, simplemente lo noto y trato de volver al peso, a la respiración y al movimiento...”.

“Cuando siento que ya estoy en una danza fluida con mi propia sensación, puedo empezar a percibir mi entorno inmediato, las cosas que me rodean y llaman mi atención”.

Me incorporo y observo a mi alrededor, dirijo la mirada al espacio inmediato. Giro, me muevo en círculos reconociendo la dimensión de la sala, me parece pequeña y amplia a la vez. “Y puedo probar empezar a relacionarme con esas cosas, con la superficie que me da apoyo, con otras superficies que tengo cerca, con las texturas que tengo cerca, con el espacio con el que cuento para bailar...”. Entonces estiro la pierna y con el pie llego a la silla que había hecho a un lado, luego me acerco a la biblioteca que tengo a mi espalda y subo y bajo poniendo la cabeza a la altura de cada estante. Vuelvo a rotar y me enfrento a la ventana, la luz traspasando la cortina blanca, sedosa, me produce cierto placer.

La voz de Helena nos sostiene: “Y puedo empezar a notar a los otros a través de la pantalla, tratando de siempre seguir conectados con el propio movimiento, puede ser difícil hacer todo a la vez, pero puedo viajar entre mi movimiento, lo que veo, lo que me invita a hacer lo que veo”. Me río brevemente y el sonido de mi propia voz me da cosquillas. Escucho a Helena que prosigue: “puedo relacionarme también con el espacio del cuadradito que me toca”, dice, refiriéndose al recuadro de cada uno en la pantalla.



Imagen 15: “Componiendo cuerpos”. Instancia lúdica durante un taller de El Grupo de los Miércoles. Seis participantes, que aparecen cada uno en una “ventanita” de la sala virtual, componen coporalidades ensamblando partes de unos y otros. Fuente: fotografía de la autora.

Luego de varios segundos o minutos, Dante pone una música estilo *chill out* y eso provoca otra cadencia en los movimientos. Suena un piano y otro sonido que marca el ritmo, entonces Dante anuncia que quedan ocho minutos en la sesión y que luego nos volvemos a conectar con el mismo *link*. Con esta información, Helena retoma la conducción]. “Vamos a ir juntos llegando a una pausa, la buscamos un poquito para que tenga relación con algo [observo que todos estamos más o menos orientados o mirando hacia la pantalla, buscando esa relación]. “Vamos llegando a una pausa... y hacemos un movimiento hacia una persona que nos llame la atención... y descansamos”.

“Descansamos” es la clave que indica que el calentamiento concluyó. Todos volvemos a las posturas iniciales frente a la computadora, para intercambiar sobre lo vivido. Pasaron unos veinte minutos. Los compañeros expresan bienestar con sonrisas y suspiros, alguien dice “muy lindo”, otra persona agrega “muy bueno”. La propuesta conceptual del calentamiento es densa. Los cuatro pilares se van presentando en el orden mencionado – sensación, relación, tiempo y diseño– y se van adicionando unos a otros. Esta secuencia provoca preguntarse, probar y descubrir qué significa cada una y mediante qué movimientos (y quietudes) pueden dotarse de contenido.

En el contexto de la práctica de danza, las coordenadas que ofrece el calentamiento invitan a la exploración, pero llevado más allá también posibilita indagar cómo los cuerpos-persona se hacen presente unas entre otras. Buceando en la pandemia, las reflexiones sobre la alteridad, la distancia, los modos de afectarnos y de estar juntos, entre otras cuestiones con las que nos conecta el calentamiento, se vuelven insistentes, casi que incómodas. Por esto mismo, dicho orden conceptual puede leerse como una perspectiva que sitúa la corporalidad del sujeto y la corporalidad construida en colectivo, en el centro.

Uno de estos días, luego del taller, Bianca compartió en el grupo de Whatsapp algo que había escrito. Dice:

“Cuarentena día vinti5teinti14 [sic]: “Tu amor y el mío solos y juntos como dos árboles más... Hoy fue un día feliz, no típicamente feliz porque todo es atípico en esta ‘naturalización de la pantalla’. Hoy experimentamos, desde otro lado: la sensación de mí misma está exacerbada, me quedo en silencio fluyendo... Me consta hoy más que nunca que ‘todo el cuerpo respira’, la relación con los demás cambió forzosamente (en la danza y en la vida ¿no?). Pero se nos fue al carajo un pilar fundamental, al carajo mismo. Ahora, podemos jugar a: ‘si estuvieras acá...’ (casi como quien tiene un novio en la India, en México, en Europa, qué se yo) ... Pero el hecho es que no estamos junt@s, la falta del tacto y del (con)tacto, da lugar a ‘cercas, cerquitas y lejos extra lejos y archi re lejos que da miedo... El baile del cuadrado nunca fue tan verosímil, ahora hay esquinas y esquinitas, hay juegos de luces y sombras, hay movimiento quietud... Estamos más junt@s cada un@ en su país, nos trae otras formas de decir, otras frutas, otros niñ@s, hoy somos un mejor grupo... Nos falta tocarnos, pero no dejamos de bailar...”

Hallo provocadora la conexión que Bianca establece entre el contacto, la danza y el amor, como elementos indisociables pero que en las coordenadas pandémicas necesitamos resignificar para no sentir que nos hemos quedado sin ellas. La danza, que requiere un transcurrir en contacto (con el piso, con el aire, con objetos, con otros cuerpos) no es ajena a las circunstancias que nos toca vivir. El amor, tampoco. Hoy, es decir, durante los días más

duros del confinamiento, para danzar como para amar estamos “solos y juntos como dos árboles más”.

No son ajenas entre sí las condiciones materiales desde y con las cuales bailamos y amamos, tampoco el modo como nos movemos y las sensaciones, emociones y razonamientos que éste desencadena. El calentamiento funge como una política en sí misma, donde se reproducen una serie de micropolíticas, nuevamente en los términos de Guattari y Rolnik (2006: 98) que las entienden como la creación y multiplicación de agenciamientos contrarios a la reificación de sentidos. Allí, con el movimiento se tensan, disuaden e interrogan las disposiciones espacio-temporales ordinarias y las nociones de las fronteras entre las “partes” del cuerpo, entre su exterior e interior, y en la relación con otros sujetos.

III

Concluido el calentamiento estamos preparados para continuar con otros ejercicios. Entonces deliberamos acerca de qué tenemos ganas de hacer y nos ponemos de acuerdo para llevarlo a cabo. Las prácticas son de este modo muy variables e influyen las posibilidades e intereses de las personas concurrentes.

El miércoles 20 de mayo de 2020, Helena nos propone un ejercicio llamado *replay*, nos explica que “es como volver a jugar algo” y nos cuenta que en El Grupo de los Miércoles en una época lo usaron bastante. Luego nos lo explica: “alguien se propone para hacer un solo, lo miramos y después los que quieran hacen un *replay*, interpretado y recreado”. Finalmente añade: “es un juego que tiene que ver con la memoria y como hoy estamos en Uruguay en un día de memoriar [sic], me gustó traerlo”.

Los 20 de mayo la sociedad uruguaya vive uno de sus acontecimientos políticos más significativos y multitudinarios, organizados desde la sociedad civil. Desde 1996, cada año se realiza lo que se conoce como Marcha del Silencio, una manifestación en el espacio público “en homenaje a las víctimas de la dictadura militar y en repudio a las violaciones de los derechos humanos” (página web de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos)⁸⁶. La marcha parte desde la Plaza de los Desaparecidos en América y se dirige hacia la Plaza Libertad, en el centro de la ciudad de Montevideo. También se replica en otras localidades del país. Es encabezada por las y los familiares de los detenidos desaparecidos que llevan carteles con sus rostros. Se camina lento, en absoluto silencio y al arribar a destino se entona el himno nacional y se nombra una a una a las personas detenidas

⁸⁶ <https://desaparecidos.org.uy/marcha-del-silencio/>

desaparecidas y colectivamente se dice “presente”. Es un evento con una enorme potencia performativa, sostenida en el silencio, por memoria, verdad y justicia.

En mayo de 2020, en plena cuarentena⁸⁷, resultó imposible tomar las calles, pero sí se planificó una “marcha virtual” y se llamó a la sociedad civil a colocar carteles en los balcones, ventanas y puertas de sus hogares con el mensaje “son memoria, son presente, ¿dónde están?”. Ese día, sin necesitar mayores explicaciones, la invitación de Helena a memoriar a través del ejercicio de *replay* no pasó desapercibido.

A raíz de este evento, resulta relevante detenernos en varios aspectos. En primer lugar, advertir cómo un ejercicio de danza diagramado en otro contexto social y geográfico puede ser resignificado a la luz de las cartografías políticas locales. No sabemos de qué manera o en qué momento pueden emerger a la interacción social las derivas de los aprendizajes in-corporados, pero sucede. Tales emergentes pueden ser puntuales y fragmentarios o dar paso a procesos más duraderos, pero en cualquier caso propician nuevas síntesis de sentido desde prácticas colectivas. De este modo, se reactualiza el potencial político de las expresiones artísticas y se contraviene “la visión pesimista de la pérdida de la función crítica del arte” (Mouffe, 2014: 96) que ha calado en el capitalismo tardío. Rescatar la función crítica del arte toda vez que se involucra a personas con discapacidad en los procesos de creación constituye un nodo sustantivo, pues sus contribuciones y experiencias son desestimadas al nombrarse con el eufemismo “especiales”. Con relación a lo que significa y convoca la fecha del 20 de mayo en Uruguay, no hace falta hacer memoria en los términos que lo establece el relato contrahegemónico dominante (proveniente del movimiento social organizado de denuncia de los crímenes de lesa humanidad y defensa de los derechos humanos); el sentido crítico del arte producido de manera colectiva entre personas con y sin discapacidad surge en la práctica misma, en este caso de la danza. El sentido crítico es esa práctica compartida.

Segundo, notar que cuerpo y voluntad individual, cuerpo social, tiempo(s) y memoria(s) conectaron a través del movimiento generado por una consigna de juego. Y tercero, y en relación a lo anterior, que mediante una actividad performativa como ésta se reinscribe a la memoria como una producción de la corporalidad antes que de la razón. Y en la medida en que determinadas facultades del sujeto humano corporizado —en este caso la

⁸⁷ En Uruguay, el gobierno no decretó cuarentena obligatoria en ningún momento, pero sí durante los primeros meses de la pandemia se exhortó a permanecer en los hogares, solicitud que fue acatada de forma masiva por la población.

memoria y junto con ella la posibilidad de producir sentido—, se extienden del dominio de la mente y la razón al cuerpo en su multidimensionalidad, también comprendemos las maneras de memoriar de sujetos que han sido desplazados de la política porque su “mente” no funciona como el estándar corporal.

A su vez, el ejercicio de memoriar que busca establecer un lazo con el pasado —sea éste inmediato, como el del solo de danza al que realizaríamos *replay*, o de tiempo atrás, como las desapariciones concretadas durante la dictadura militar—, no es mera reproducción, sino que contiene una dimensión profundamente productiva. A este respecto Candelaria explica que hay una especie de equilibrio entre interpretación y memoria. A su criterio debíamos intentar, dentro de las posibilidades de cada uno, recrear el solo a la vez que lo interpretamos. Nunca vamos a hacer los movimientos exactos del otro, dice Vivi, “porque es imposible”, no obstante “hay que tratar de recordar”. Helena dice que sí, es así y añade que la memoria no es relativa, sino que allí se construye y se pierde información, “tiene esa cosa esponjosa”, dice, “no es un registro exacto, es lo que uno recuerda y lo que recrea”.

4.2. Dante, lo universal, lo particular

Quienes conocen DanceAbility en talleres de investigación como El Grupo de los Miércoles, en cursos para principiantes como el que ofreció Dante y tuve oportunidad de tomar en el Instituto Superior de Educación Física de la Universidad de la República, o en cursos de formación docente como los que ha ofrecido Alito Alessi en distintas instancias en Montevideo y en varias localidades de Argentina y del mundo, elaboran una idea del método y lo introducen a sus vidas de variadas maneras. Para algunas personas, tomar contacto con DanceAbility marca un antes y un después en sus trayectorias personales. Para otras, en cambio, significa una herramienta más que suman al conjunto que utilizan. En cualquier caso, se trata de saberes que se conocen al “pasarlos por el cuerpo” y en tanto cada sujeto cuenta con un trayecto corpográfico peculiar, se trazan múltiples derivas.

Importa atender a estas variaciones a fin de indagar cómo saberes con pretensión de universal transmutan a través de la experiencia encarnada de los sujetos. Tal pretensión, en el caso de estos dos métodos, viene dado por las nociones compartidas de relatividad del movimiento (en el sentido de que todo gesto o movimiento, sin importar su forma, intensidad, expresividad, duración o despliegue puede constituir una danza en la medida que

se lo signifique como tal) y de que “todos pueden bailar”. Este aspecto, que podemos llamar su “devenir particular”, no invalida su aspiración de universal, pero sí da cuenta de secuencias rizomáticas de relaciones entre lo universal y lo particular. Éste es el problema – sustancial en antropología– que busco indagar en esta sección, en diálogo con Dante.

Es de orden mencionar que hablamos de aspiración o pretensión de universal pues su afirmación es precisamente lo que está en disputa. Sean o no universales estos postulados – cuestión que excede el análisis de esta tesis–, lo tangible es la construcción práctica y discursiva acerca de ello. Entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, a la labor de las y los antropólogos la orientó el interés de definir lo(s) universal(es). Desde algún tiempo a esta parte, en cambio, a dicha labor la guía la intención de cuestionar la idea del ser humano como unidad, documentando relaciones, devenires y tramas simbólicas y de poder que atraviesan, pero también que se producen y manifiestan en las experiencias de los sujetos en circunstancias históricas precisas.

Por lo dicho, planteo ahora sopesar el siguiente problema: si el método (su matriz conceptual) se coloca como lo universal, los cuerpos de los danzantes y su corporalidad en la danza constituyen entonces lo particular. Esta relación es diametralmente opuesta a la que podemos observar entre otras concepciones de danza y cuerpo, donde el cuerpo es el universal y el método que lo hace danzar, lo particular. A su vez, sí, tal como sostuvo Bateson, “para crear una diferencia se necesitan como mínimo dos entidades” (Bateson, [1979] 2002: 81), entenderemos que la diferencia es una relación dada por la manera de articularse lo particular con lo universal. ¿Cómo se trama entonces este lazo en los recorridos corpográficos de mis interlocutores?

I

Dante es un firme defensor del modelo de DanceAbility. Como dijimos, es quien lo nombra a través de la metáfora de la “buena semilla”. Dante, un varón cisgénero, tiene algo más de cincuenta años, es uno de los principales discípulos del creador de este método en Uruguay y en la región. En una ocasión hablamos largo y tendido. Él estaba de vacaciones en la Barra del Chuy, en la frontera seca con Brasil y yo en Montevideo, nos encontramos de forma virtual. Que él estuviera en ese sitio, que tuvo un lugar significativo en su infancia y juventud, enlazó la charla con ese tiempo pretérito, que me era desconocido. El contacto con el agua, el encontrarse solo y su intención de que ese viaje fungiera como una suerte de

“retiro espiritual”, además, sumaron un tono de reflexión e introspección a nuestra conversación.

En esa instancia le pregunté a Dante cómo ha transcurrido su vínculo con el movimiento y en particular con la danza. El comenzó diciendo que allí, en el Chuy, le decían “el Travolta”, porque en la pista de baile “era un tipo que llamaba la atención”, incluso llegó a ganar certámenes haciendo lo propio. Alguien que llama la atención bailando tiene una energía que le diferencia, capaz de obnubilar a los presentes. Ése es parte del poder de la danza y Dante lo tiene como un don. Además de la música, bailar y nadar eran y son sus pasiones, de ahí también su conexión con el balneario rochense.

El apodo “el Travolta” hacía referencia a un momento previo a convertirse en *rengo*, cuando despuntaba sus años mozos. A los diecinueve años, en enero de 1983, Dante tuvo un accidente: zambulléndose en el océano recibió “un latigazo en la columna vertebral”, que lo dejó “rengo de una pierna y de las manos”. El accidente implicó que Dante permaneciera internado varios meses. La biomedicina lo nombró “cuadripléjico” y su pronóstico no era bueno: se suponía que no volvería a caminar. Sin embargo, con el tiempo lo proyectado siguió otro rumbo, logró caminar y vivir con autonomía. Su recuerdo es que en lo inmediato luego de ese suceso, el acompañamiento y aguante de sus amigos, que lo invitaron a integrar una banda de rock, lo ayudó a salir de la internación y a mejorar.

Los espacios médicos pueden ser magnéticos, antes que por sus bondades, por el miedo que puede generar el afuera o por la inercia del encierro –como también nos pasó durante la pandemia–. Él me lo explicó de este modo: “viste que te anidás cuando estás mucho tiempo en un sanatorio y no te querés ir”. Luego también me dijo: “El arte me salvó”. El arte fue el pan debajo del brazo que trajeron sus amigos. Las asociaciones entre arte y salvación o incluso, en algunos casos, entre arte y sanación, son polémicas en el universo de la discapacidad, en la medida en que dan a entender que hay alguien a salvar o sanar de la discapacidad. Sin embargo –y sin renunciar a una postura crítica entre tales asociaciones–, es preciso tomar en cuenta lo que las personas sienten bajo determinadas circunstancias donde se percibe que la posibilidad misma de vivir dignamente está en duda. No es la vida en sí como hecho biológico lo que se salva o sana, es la posibilidad de producir sentido. Pero volvamos ahora a Dante.

Su transición a la adultez vio alteradas todas las coordenadas, aun cuando de ese cambio solo se diera cuenta cabalmente mucho tiempo después. El entorno social lo

discapacitaba, pero él no se veía de ese modo, tampoco percibía con claridad esa reacción social. Reconocía los cambios en su sustrato práctico y en su vivencia, por ejemplo, antes del accidente se perfilaba como guitarrista pero con posterioridad a él se concentró en el uso de la voz. Dante estudió teatro, se convirtió en cantante y locutor y desarrolló así su carrera artística profesional. También tuvo varias parejas y fue padre de mellizos, hoy adolescentes.

Durante un buen tiempo la imagen de “el Travolta” permaneció guardada. El baile volvió a ser un tema en su vida en ocasión de una celebración. Había sido invitado a un evento familiar donde habría música y baile y eso lo llevó a preguntarse cómo bailarían ahora, en público. Era una pregunta racional, me dice Dante, práctica, añado. Para dar respuesta a esa pregunta “empecé a moverme en casa, en el espejo que hacía una ventana”. La imagen no era la mima de antes, claramente se movía de otro modo, pero sí era el mismo sujeto en otro momento de su trayectoria corpográfica.

Su relación con la frontera, donde se configura un mercado informal específico –la gente va a Brasil en busca de comestibles y ropa a mejores precios que del lado uruguayo y algunos se dedican a la reventa– hizo que, por analogía con su pasaje por diferentes disciplinas artísticas se definiera como un “contrabandista de las artes”. Se reconoce en esa metáfora debido a que “encontrás del otro lado de la frontera cosas que son más novedosas y salen más baratas que acá y cuando venís te dicen ‘¿y eso de dónde lo sacaste?’”. Ser un contrabandista en las artes da pie para transitar de un lugar a otro y desenvolverse echando mano de las experiencias acumuladas. También, de ese modo, y como trabajador cultural, obtiene su sustento económico. En estos términos traspasar las fronteras es un imperativo, con el que puede identificarse y encontrar disfrute.

Más adelante, en 2007, Dante tomó contacto con DanceAbility. Esto se dio a partir de su concurrencia al primer seminario que ofreció Alito Alessi en Montevideo, quien había sido invitado por una reconocida bailarina de danza contemporánea que lo conoció en Europa y logró obtener fondos del Ministerio de Educación y Cultura para traerlo al “paisito”. A partir de entonces el vínculo de Dante con el movimiento cobró centralidad. En su actividad como músico y *frontman* él ya trabajaba junto a bailarinas, pero ahora comenzaba a percibirse a sí mismo como quien podía ocupar el lugar del danzante.

En verdad, a pesar de su gusto por el baile, su primer acercamiento a DanceAbility fue con desconfianza. Para ese entonces, Dante ya había aprendido que las personas marcadas por la discapacidad no reciben un trato de iguales, sino de inferiores. De modo que

se acercó movido por la curiosidad de conocer “al famoso Alito”, pero también con la intención de confirmar si era o no “más de lo mismo”.

“Yo fui un poco para poner mi cuerpo ahí, para que estuviera presente y con mucha desconfianza porque los emprendimientos, instituciones, negocios, personas que tienen que ver con discapacidad, suelen tener un desgraciadamente alto porcentaje de intenciones aviesas u ocultas, deleznales (...) también el aspecto ese de la caridad y de ‘ay pobrecito y yo te vengo a ayudar y yo te vengo a dar y yo te voy a enseñar lo que tenés que hacer porque tenés que caminar derecho, vos caminás mal, tenés que caminar bien’, ¿entendés? Todo eso que... que me parecía, me sigue pareciendo espantoso, yo decía bueno, vamos a ver cómo es esto” (Entrevista personal, 3 de febrero de 2021).

Resulta sugerente que, en la experiencia de alguien para quien la frontera ocupa un lugar simbólico relevante, es cautivante un espacio donde la frontera entre los marcados como “con discapacidad” y los sin marcas se desdibujaba. Pero también resulta paradigmático que ese colapso de la línea que contiene la normalidad lo llevó a sentipensarse distinto a como lo venía haciendo, a trasladarse y ubicarse de manera definitiva más que en un “entre”, al otro de la frontera:

“en buena medida me encontré a mí mismo porque me acepté como persona con discapacidad, me di cuenta que toda la vida había hecho cosas (...) a pesar de mi discapacidad y ahí por primera vez encontré un lugar donde podía hacer con esa discapacidad, desde esa discapacidad que pasaba a ser un valor, en vez de un *hándicap*” (Entrevista personal, 3 de febrero de 2021).

Ese taller, que duró cinco días, fue documentado en un audiovisual. En dicho registro aparece Dante bailando y dando su testimonio. Refiriendo al momento en que tuvo el accidente dice:

“me ayudó un montón de gente con estudio, con buenas intenciones, pero con una cosa que estaba tal vez equivocada y era una búsqueda de la superación a través del esfuerzo, la superación en el sentido de que no se noten los problemas. El tipo que supera eso, es el tipo que puede caminar normalmente” (Testimonio de Dante en el audiovisual “Taller de DanceAbility por Alito Alessi. Plataforma MEC 2007).

Luego de esa frase abandona la posición frente a la cámara y se larga a caminar, explicando que él procuraba que no se notara su renguera. Y prosigue

“y al hacer así –esforzándose por caminar normal– estoy haciendo más fuerza por todos lados, pero acá –dice y se larga a andar nuevamente mientras sigue explicando su andar es rengo, con un brazo balanceándose al costado del cuerpo y el otro en diagonal hacia arriba– hay armonía y belleza, eso es lo más importante” (Testimonio de Dante en el audiovisual “Taller de DanceAbility por Alito Alessi. Plataforma MEC 2007).

Dante concluye mirando la cámara y sonriendo, explicando que esa visión la incorporó tras veintipico de años desde su accidente. Más adelante en ese mismo video se muestra una práctica en la cual aparece él caminando, seguido de otra persona que imita la forma y la velocidad de sus pasos.

Para Dante, el primer encuentro y su posterior trayectoria de formación con DanceAbility como docente, lo reafirma a él en el lugar de lo particular (su identificación como “discapacitado”) y ello modificó su apreciación de la estética y expresividad de su cuerpo ya no en el ámbito de la danza, sino en la vida cotidiana. A propósito de ello, en una entrevista de Dante con una colega que dirige en Neuquén un grupo de danza inclusiva basada también en la metodología de DanceAbility, él expresó:

“descubrí qué podía hacer con esa forma distinta de moverme, tomar como fuente de inspiración, coreográfica en este caso, esa forma distinta de agarrar una taza, de abrir una puerta, de saludar, fue ahí que lo descubrí y sigo descubriendo cosas todo el tiempo (...) lo que yo aprendí con esto de ‘estar en el cuerpo’, es a no pelear contra las leyes de la gravedad, a no tener el pre concepto de ‘bueno, mi cuerpo fue hecho para caminar de tal manera, tengo que caminar así y lo que no puedo hacer de esa manera lo tengo que compensar o me tengo que lamentar y hacer un esfuerzo’ ¡no! tengo esto, bueno, vamos para allá y el hecho de ser consciente, del peso, de cómo está pesando tu cuerpo, de las leyes de la física y de cómo se maneja ese sistema corporal” (Ciclo Andares por el Mundo, episodio del 9 de octubre de 2021).

El vínculo con DanceAbility, que llega en un determinado momento de madurez en su vida, le provee a Dante de un nuevo marco de referencia para la percepción que elabora respecto su cuerpo y el de otros. No se trata simplemente de una forma de bailar, es un modelo de convivencia entre seres humanos y en su vínculo con el entorno.

Antes del accidente que lo situó en el universo de la discapacidad, Dante simbolizaba lo universal: era un varón cisgénero, caucásico, normal, joven, occidental. Ese acontecimiento desafortunado no solo modificó su cuerpo, también alteró las coordenadas simbólicas y sociales de su existencia, haciéndolo traspasar la frontera de la norma y ubicándolo en el lugar de lo particular, lo Otro. Puesto que se tiende a concebir la norma y la diferencia como posiciones fijas antes que inestables, estos tránsitos no suelen ocupar el imaginario de los sujetos. Incluso en situaciones semejantes a la que le tocó vivir a Dante y viendo afectada su corporalidad de forma transitoria o permanente, algunas personas no perciben que su transformación corporal conlleve un cambio en su estatus social, es decir, no se identifican con él. En parte esto le ocurrió a Dante, pues, como surge de su narrativa, se identificó como “discapacitado” varios años después de accidente. Para pensar los procesos de elaboración de sentido como éste, que son asimismo procesos prácticos, Alejandro Grimson refiere a las “fronteras de las identificaciones” como “aquellas vinculadas a las categorías de adscripción de personas o grupos” (2011: 122). En tal sentido, sostiene que las características contextuales inciden en las identificaciones de forma tal que

las fronteras jurídicas –en este caso, la clasificación biomédica como “discapacitado”– no tiene una relación causal con las fronteras de significado. Sin embargo, a pesar de la percepción personal, la percepción social también juega un papel en la vida de los sujetos. Es ésta la que define qué tipo de relación se tiene con el estigma o con la norma.

Dante, entonces, fue expulsado del dominio de lo universal. Pero cuando conoció el método DanceAbility reestableció su vínculo con dicho dominio a partir de reconocer su lugar particular, del modificar su identificación. Esto fue posible pues el método le ofreció un nuevo marco simbólico en el cual situarse y situar el vínculo con otros sujetos y con el entorno. Un marco donde se construye un particular universalismo al aspirar a abrazar a un “todos”, a partir de pautas de movimiento. Insisto, en la práctica el resultado puede tomar distancia de tal aspiración, pero su efecto simbólico no es despreciable. “Descubrí qué podía hacer con esa forma distinta de moverme”, dice, expresando ese cauce que tomó su existencia. Dante ya no pelea con la ley de la gravedad –que es una ley universal–, más bien, danza con ella.

4.3. Bianca, en movimiento y quietud

Todas las disciplinas artísticas requieren el gesto creativo por parte de los realizadores. En la danza, el movimiento constituye su leitmotiv. No obstante, el gesto danzado no se aprecia por completo sin la pausa, sin la quietud, aunque ésta no goce de la misma estima. Concebimos el movimiento y la quietud como opuestos complementarios, les imaginamos como momentos que claramente se distinguen y abonamos a través de este enfoque el pensamiento binario. Pero según los estados corporales de los danzantes puede suceder que haya quietudes móviles, movimientos quietos o con una mayor duración en comparación a las velocidades promedio. Estas variaciones revelan la rigidez de la oposición e invitan a adentrarse en los matices.

Las valoraciones socialmente extendidas acerca del movimiento y la quietud y las formas de presentarse ante otros afianzan las marcas de alteridad en los cuerpos de las personas con discapacidad. El movimiento está asociado a lo productivo, proactivo, autónomo y a la vida. Al movimiento lo imaginamos en un cuerpo de pie, bípedo, sin apoyos. La quietud es todo lo contrario: es reposo, límite, dolencia, en el mejor de los casos es descanso. Llevadas estas nociones a cuerpos de carne y hueso, se añaden interrogantes:

Cómo logran moverse, por qué se mueven así o por qué no se mueven –enlazadas siempre a cómo lucen–, son preguntas que se plantean desde la lente normativa frente a corporalidades que desbordan la norma. A menudo, la velocidad, destreza y agilidad al efectuar prácticas (en tanto rasgos distintivos del “cuerpo capaz”), conducen a la diferenciación de espacios para unos y otros. Esto lo vemos, entre otras cosas, en el tipo de cuerpos que se consideran adecuados para distinta clase de labores y para eventos de competencia deportiva. La distinción entre olimpiadas y paraolimpiadas es un claro ejemplo del orden corporal de las relaciones sociales con base en la primacía del cuerpo capaz. La distinción de los espacios para unos y otros también se aprecia en la falta de accesibilidad y en las reacciones de incomodidad y rechazo de las personas con cuerpos promedio ante la presencia de personas con discapacidad.

Si en cambio nos disponemos a apreciar formas, movimientos y quietudes desde un enfoque deconstructivo de las posiciones fijas y del enaltecimiento del cuerpo capaz, es otra la trama que se despliega ante nosotros. A propósito, si algo enseña la danza entre cuerpos diversos a partir de los métodos aquí estudiados, es que si bien se recurre a los binarismos – movimiento/quietud, arriba/abajo, rápido/lento–, también se toma en cuenta las gradaciones y se da relevancia a las múltiples interpretaciones que los sujetos pueden ofrecer desde sus condiciones corporales.

Una revisión del movimiento, la quietud y sus variaciones debe ser puesta en perspectiva al tiempo, dado que para constituirse requieren una duración. Y al colocar la dimensión tiempo, hemos de contemplar cómo se lo concibe y vivencia en el contexto de las sociedades occidentales contemporáneas. Tal es la cuestión que busco profundizar en esta sección, en diálogo con Bianca.

En el tiempo cotidiano y desde el prisma de las relaciones de producción del capitalismo avanzado, se sobrevalora la actividad productiva y de consumo (sobre todo si ésta implica una actitud pasiva, no crítica) y se desestima el reposo, la pausa y el derroche de tiempo –para decirlo con Bataille [1967] (1987)– en actividades improductivas. En su crítica al capitalismo avanzado, Crary (2013) reconceptualiza la relación entre tiempo, trabajo y consumo postulando una temporalidad imposible para la singularidad del sujeto y la comunidad, la cual él llama “24/7”. A su criterio, esta lógica

“celebra una alucinación de presencia, de una permanencia inalterable compuesta por operaciones incesantes y sin fricción (...) Es siempre una reprimenda y una desaprobación de la debilidad e insuficiencia del tiempo humano, con sus texturas borrosas y serpenteantes. Borra la relevancia o el valor de cualquier respiro o variabilidad” (Crary, 2013: 29).

El imperativo de la productividad 24/7 paulatinamente ha calado hasta lo más íntimo de nuestra percepción del tiempo y la configuración de las identidades. Subsumidos en este marco todos somos sujetos explotados: habitamos un universo donde no existe interruptor de apagado, dice Crary (Ibíd). La vorágine 24/7, aunque se extiende sobre todos, incluso sobre animales no humanos y sobre la tierra⁸⁸, tiene efectos selectivos: quienes se distancian del modelo de cuerpo funcional reciben distinta clase de sanciones. Los estudios teóricos, como el de Crary, revelan cómo el vínculo con el tiempo ejerce un disciplinamiento de los cuerpos. Pero si cambiamos de ángulo, como aquí busco explorar, podemos ver que en la disidencia encarnada que produce la “discapacidad” se halla una fisura crítica de esta “temporalidad imposible”. Veámoslo a la luz de la corpografía de Bianca y de su experiencia con DanceAbility.

I

Bianca es otra de las compañeras “históricas” de El Grupo de los Miércoles. Es una mujer cisgénero de 43 años, montevideana, que convive con lo que la biomedicina llama “parálisis cerebral congénita”. Una vez, en respuesta a un mensaje que envié al grupo de Whatsapp donde contaba, entre otras cosas, que mi hermana es una persona con parálisis cerebral, ella me respondió: “yo también tengo PC (y no es compu)”. Por supuesto, su humor ácido provocó risas. También es profesora de portugués, de DanceAbility y cuenta con un conjunto de experiencias en distintas disciplinas artísticas, en particular en canto y danza. Tiene cabellos oscuros y enrulados que le llegan hasta los hombros, es de tez blanca, ojos almendrados y su compostura corporal es fornida. Vive con su madre y una perra en una casa amplia, adaptada y con comodidades. Su voz parece vacilante, pero el contenido de sus palabras es siempre contundente: “a mí me tienen que perdonar el carácter”, nos decía a un grupo de compañeras respecto su modo de expresarse.

Bianca no tiene pelos en la lengua y siempre se muestra atenta a señalar las injusticias, del mismo modo se involucra y compromete con los temas que estén a consideración del grupo. Es una activista en el sentido más literal del término. Ella expresa una perspectiva crítica acerca del modo como la sociedad concibe y trata a las personas con discapacidad. Esta perspectiva se formó a lo largo su vida, a partir de su vínculo con espacios y colectivos donde se procuraba desmontar barreras y estigmas. En su infancia concurrió a la escuela inicial y primaria Centro de Educación Natural e Integral (CENI), basado en la

⁸⁸ Los criaderos de animales para consumo humano y el agotamiento de los recursos naturales a manos de la actividad extractiva pueden tomarse de ejemplo.

pedagogía de Cledia de Mello, una maestra que creó el Método Natural e Integral⁸⁹. El CENI es un colegio abierto a todos los niños, es decir que no hace una distinción según pertenencia de clase o funcionalidad del cuerpo y de este modo propicia una temprana socialización de las infancias con distintas realidades.

Recibir una educación primaria integradora no la eximió de vivir toda clase de situaciones de estigmatización dentro y fuera del campo artístico, pero es importante rescatar las primeras porque son la excepción, en tanto las segundas, entre las personas con discapacidad constituyen la regla. Así me lo expresaron mis interlocutores en múltiples oportunidades. Ellos me hicieron ver que a diario y en las circunstancias más corrientes (en el trabajo, en la vía pública, haciendo compras, manteniendo un diálogo con vecinos, en un restorán, etc.) se les coloca en el lugar de la alteridad con actitudes infantilizantes, de lástima, de agresión o incluso teniendo buenas intenciones. En tales situaciones la apreciación de los atributos corporales y su movilidad tiene un rol sustantivo para definir valoraciones morales y actitudes prácticas hacia el otro. Por eso resultan tan importantes espacios como el de DanceAbility, que están orientados a proponer modelos alternativos a estas valoraciones.

Más adelante Bianca integró un coro. Allí era la única que cantaba sentada, lo cual la colocaba en un lugar diferente al resto, que se presentaba en posición bípeda. Hacer alusión a estos detalles es importante para mostrar cómo, incluso cuando se cree estar siendo inclusivos por aceptar la participación de una persona con discapacidad, se mantiene una perspectiva capacitista. En este caso dicha perspectiva se hace manifiesta en que las posiciones para cantar diferencian a Bianca del resto y presentan a ésta como un déficit de su cuerpo, no como producto de una relación social. Charlando acerca de esta etapa ella me expresó que no pensaba hacer el esfuerzo de cantar de pie para estar igual que los demás, pero tampoco estos se plantearon tomar asiento.

Durante su adolescencia se inició en la compañía Pata de Cabra. En 2007 conoció DanceAbility, posteriormente tomó otros cursos con este método y obtuvo certificación

⁸⁹ “El Método Natural e Integral (MNI) surge en los años 50, en un contexto de lo que se denominó Escuela Nueva o Activa”. En su nomenclatura “natural” refiere a que “a la hora del trabajo en el aula rescata la experiencia que el alumno construyó” e “integral” a que “la mente no fragmenta el mundo para conquistar el conocimiento”. El MNI toma como base la continuidad de la experiencia del niño en su conocimiento del mundo y su potencial natural para el aprendizaje de un sistema de relaciones. Presupone que el ser humano, desde antes de llegar al aula escolar, ya dispone de ese sistema de aprendizaje, posee la oralidad que es lo natural a la lengua, pero le falta la escritura y la lectura. (...) El método tiene sus pilares en lo orgánico, el dinamismo mental, el verbal, la palabra gesticulada y luego la grafía (...) Todo lo que el niño tiene es su cuerpo y el método se ocupa de hacerle tomar conciencia a través de la riqueza del vocabulario de lo que él ya sabe por su experiencia” (Soca, 2019, 227-228).

docente. También conformó el cuerpo de baile de dos obras de danza contemporánea, “En mis zapatos” y “Aparejo” que se pusieron en escena en varios teatros montevideanos en 2013 y 2016 respectivamente. Estas experiencias, que transcurrieron en su transición a la adultez (entre sus veinte largos y en el ingreso a los treinta años) la proveyeron de distintas herramientas como artista, así como para pensarse con relación a su cuerpo, a la quietud y el movimiento.

En Pata de Cabra trabajó junto a otras jóvenes con y sin discapacidad bajo la dirección de Lila Nudelman, quien durante los años noventa se vinculó y formó con Susana González Gonz, la creadora de Danza Integradora. A su vez, en las obras “En mis zapatos” y “Aparejo”, la directora fue Helena, hija de Nudelman, quien también había cursado la educación primaria en el CENI, integró la compañía de su madre y se formó con destacadas docentes de danza contemporánea en Montevideo, además de DanceAbility y Danza Integradora. La propia Bianca llegó a participar de algún taller impartido por Susana González Gonz en Buenos Aires. En este sentido, si bien ella asocia el momento en que DanceAbility llega a su vida con un conocimiento más profundo de su cuerpo y sus posibilidades de movimiento, esta etapa es indisociable de los demás proyectos de danza que fueron relevantes en tanto formación artística y como espacios donde se afianzaron vínculos.

La amistad entablada con Helena y demás compañeras de danza propició su participación en el primer taller de DanceAbility en Montevideo, en 2007. Bianca me contó que “era fácil para ellas estar juntas” y además vivían relativamente cerca y compartían inquietudes, de modo que se pusieron de acuerdo y se anotaron. La alusión al papel de la amistad no es menor. La amistad es un vínculo potente, basado en el afecto, cuidado e identificación, pero la atención que ha suscitado el entorno familiar en los estudios en discapacidad ha ido en detrimento de ella. En este caso, la amistad habilita además de complicidad y apoyo mutuo para presentarse frente a algo nuevo, dejarse llevar hacia una experimentación con el movimiento y la quietud corporal que quizá junto a otros sujetos (un familiar, un docente) resultaría impensado. En las obras de danza en que participó Bianca, esta búsqueda colectiva en el movimiento y la quietud es evidente, pero sobre todo muestra que se logra trazar una forma de andar juntas entre las intérpretes, que tienen sin embargo diferentes maneras y velocidades de desplazamiento.

Conocer y practicar DanceAbility contribuyó en la construcción de un enfoque distinto en el vínculo con su cuerpo. Cuando hablamos de esto, ella me dijo:

“ha sido importante en mi vida el método, me ha cambiado la percepción de mi propio cuerpo pensar en las herramientas y yo también siempre que he tenido oportunidad he querido ahondar sobre eso, sobre el tema de la autopercepción. Él [Alito Alessi] habla mucho de la atención en la sensación, y cuando vos hacés el taller de formación, que yo lo hice dos veces, después que termina el mes [que dura dicho curso] quedás con una atención a tu cuerpo que después se pierde. O sea, yo hoy ya no la tengo. Terminó el mes y estoy como distinta, como que le presto una atención al cuerpo que no la tengo en general. En el último taller me acuerdo que le pregunté a Alito ¿cómo hago para mantener la atención en la sensación de mi propio cuerpo? Y me dijo ‘tenés que practicar un poco todos los días’, la parálisis cerebral implica que vos, me dijo, ‘todos los días, cuando te levantes [ejercites]. Te pongo un ejemplo, ‘acá está mi brazo, acá está mi pierna, tengo que atender...’, porque yo tengo que pensar, por ejemplo, para caminar, sobre todo para mover las piernas, tengo que pensar, no puedo no pensar, no puedo caminar como respirando, no puedo y es un hecho, o sea, trato...y he mejorado y puedo mecanizarlo un poquito, pero es un poquito, no mucho” (Entrevista personal, 6 de octubre de 2020).

A propósito de la relación entre movimiento y quietud nótese la mediación del pensamiento que introduce Bianca. La mayor parte de los movimientos corporales son voluntarios (concebidos en el pensamiento), aunque no percibimos que lo estemos haciendo. En este caso, Bianca expresa que para desenvolver su movimiento debe concentrarse y atender la relación entre pensar y mover. “No puedo no pensar”, dice. Bianca trae el pensamiento al movimiento y a la búsqueda de sensación que privilegia el método DanceAbility. Tal medición del pensamiento reorganiza los términos de la concepción cartesiana que escinde razón (pensamiento) de expresividad corporal y de las emociones. Pero también, plantea una nueva relación entre movimiento y duración. En la óptica de la vorágine 24/7 a la que alude Crary (2013), la movilidad de Bianca, que conlleva una duración mayor en comparación a la de otros sujetos, no es funcional. Desde su vivencia encarnada, en cambio, Bianca hace estallar esa vorágine al introducir variaciones del tiempo promedio para moverse. “Nuestro cuerpo nos hace *pe(n)sar* sobre la Tierra”, dice Bardet, invitando a “trabajar la presencia del cuerpo en la práctica del pensamiento” (2016: 27, itálicas del original). En tal sentido, la corporalidad de Bianca repone un tipo de vínculo entre pensar y mover que está enredado a su estado corporal (que es asimismo variable), pero también a la dedicación que ella otorga al movimiento.

La experiencia con DanceAbility, sumada a sus incursiones como bailarina en obras de danza contemporánea la llevaron a formar un conocimiento y percepción de su cuerpo “más holístico”, es decir, a no pensarse en partes, sino en términos de relaciones. Ella me explicó este punto con un ejemplo muy sencillo. Me dijo: si tienes frío en los pies, no debes solo abrigoarlos, además debes atender el estado en que se encuentra todo tu cuerpo.

En las prácticas de danza aprendió a

“darle un espacio al cuerpo que a veces no le damos. Claro, para algunas personas [el cuerpo] tiene mucho espacio, si sos un bailarín profesional, quizás, o trabajás con tu cuerpo de manera profesional o simplemente entrenás. Pero capaz no tenés ese espacio de que el cuerpo pueda hacer algo bueno con eso, con la discapacidad y no a pesar de ella. (...) En general, en mi vida, si pienso mi cuerpo era una cosa difícil y acá no. Tenés siempre ese miedo de que algo no vas a hacer bien, porque como ya tenés una discapacidad, tu cuerpo no es lindo, tu cuerpo no es lo que se espera, tu cuerpo no es flaco, tu cuerpo no es, no es... Bueno, acá es, acá es con esto, es con lo que hay y si no te gusta vas a hacer a pesar de que no te guste, vas a romper esa brecha entre lo que yo espero y lo que tengo y lo que espero de mí. Yo espero de mí, no sé, tal cosa, pero tengo otra y con eso es que voy a tener que bailar, por más que quisiera o sea no me puedo cambiar, la consigna es no podés cambiar el cuerpo. Es como pararse desde otra óptica” (Entrevista personal, 6 de octubre de 2020).

Me interesa especialmente el comentario de Bianca acerca de que aprendió a “darle un espacio al cuerpo”. Éste muestra cómo el espacio del cuerpo está constituido por valoraciones morales que pueden hacer que se lo perciba como un espacio opresivo, parafraseando a Crary: “una temporalidad-corporalidad imposible”. Pero el espacio que el cuerpo ocupa no es solo su materialidad, sus dimensiones y volumen. Es el modo como se despliega, como cobra presencia y ocupa el tiempo-espacio. “Darle espacio al cuerpo” es también propiciar distintas movilidades y quietudes y maneras de desenvolverse que van a contrapelo del imperativo de productividad.

En su vida cotidiana, para desplazarse dentro y fuera de su casa Bianca emplea silla de ruedas y bastones ingleses. El uso de uno u otro artefacto no es indistinto, cada cual tiene sus momentos e implicancias. Ella escoge sus apoyos según la actividad a realizar, las características del lugar, la distancia que deba trasladarse, el estado en que se encuentren estos artefactos –por ejemplo, las ruedas de la silla pueden estar desinfladas o los repuestos de los bastones pueden estar gastados–, si va sola o acompañada e incluso según la presencia que desea tener en el lugar al que se dirige. Los apoyos son plataformas que permiten ocupar el espacio de distintas maneras y ello no pasa inadvertido. Si bien la silla de ruedas resulta interpelante para las personas convencionales, aparecer con los bastones, en posición bípeda y desplazándose a su tiempo es para ella un acto de militancia, en parte porque con los bastones se desplaza más lento que con la silla y eso incide en las velocidades del entorno. Vemos, de este modo, que el sentido de que el cuerpo ocupe el espacio no es uno, sino que se desdobra en múltiples variantes que desde las posiciones del cuerpo convencional no se suelen notar.

Cada artefacto conlleva un modo como su postura corporal aparece en el espacio público y social. Al usar la silla se dispone sentada y usando sus manos con guantes para propulsar las ruedas. Estar sentada modifica el campo visual y la obliga a alzar la cabeza

para hablar con otros. Al usar los bastones, en cambio, se encuentra de pie, pero no totalmente erguida sino con las rodillas flexionadas y los pies hacia afuera. Los bastones le demandan fuerza en los brazos, muñecas y manos para sostener la postura, aspecto que puede resultar muy exigente. La silla le permite desplazarse más rápido e involucrando menor esfuerzo físico que con los bastones, pero con estos accede a espacios que con la silla no, por ejemplo, puede subir o bajar algunos escalones. Resulta paradójico que en la silla de ruedas (es decir en una posición no hegemónica) se desplaza a mayor velocidad que cuando está de pie con los bastones, es decir en la posición que desde el modelo de cuerpo capaz se asocia a mayor movilidad.

Las personas convencionales a menudo ignoramos que los artefactos que emplean las personas con discapacidad tienen una vida útil y así como facilitan el desplazamiento de sus usuarios, también lo puede entorpecer o incluso tornar riesgoso cuando no están óptimos o cuando no son los adecuados para la actividad. En la academia les pensamos como *cyborgs*, y si bien es cierto que corporalidades y artefactos se ensamblan a través de técnicas e incluso de afectos, no reparamos que esta relación convoca múltiples dimensiones. En palabras de Alison Kafer:

La presentación de la conexión cyborg/discapacidad bajo una luz puramente positiva también ignora el hecho de que, para muchas personas, las tecnologías adaptativas pueden ser dolorosas; la misma férula que facilita la marcha puede provocar la rotura de la piel u otras dificultades. Sin embargo, estas noticias tienden a centrarse sólo en las ventajas que aportan estas tecnologías, describiendo los últimos inventos en el lenguaje de la curación y la restauración (Kafer, 2013: 107).

También solemos desconocer que estos artefactos son costosos y las burocracias para acceder a ellos con subsidios del Estado, engorrosas. Estos aspectos también hacen a las movilidades y quietudes de las personas en distintos momentos de su vida.

En suma, conocer experiencias como la de Bianca desborda “el caso” y es valioso por varios motivos. Sirve para desarmar la rigidez del binarismo movimiento-quietud, los valores morales que se atribuyen a cada una de estas categorías y los modelos de cuerpo en que se sustentan. Para reflexionar acerca de la mediación del pensamiento y de la sensación física en la acción de moverse. Para mostrar que detrás de las maneras de desplazarse y de los apoyos que se utilizan hay decisiones e incluso perspectivas políticas que sostienen los sujetos y que se entrelazan a las circunstancias y contextos sociales. Familiarizarnos con movilidades y quietudes no convencionales, por último, sirve para rasgar el imperativo de movilidad-corporalidad-temporalidad productiva e introducir variaciones en la duración, funcionalidad y sentido de las prácticas. La danza, como también en diálogo con Bianca

podimos ver, constituye a estos efectos un lugar de experimentación junto con otros bailarines, de resignificación y autoconocimiento.

4.4. Lupe, contra la primacía del cuerpo capaz

A inicios de noviembre de 2021, Dante difundió la convocatoria de un curso de DanceAbility en el cual él sería el docente encargado. Éste sería intensivo –cinco horas diarias durante una semana– y gratuito. Se realizaría en el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) de Uruguay, una institución pública relevante en las artes escénicas. En la información difundida en redes y en la web del Instituto se mencionaba que este “taller de alta formación” había sido seleccionado en la convocatoria “María Azambuya”⁹⁰. Sus cometidos eran “generar otra mirada sobre la discapacidad, potenciar las posibilidades de expresión, comunicación, creación individual y en colectivo de cada persona y brindar herramientas para el trabajo en prácticas corporales y la improvisación colectiva a través de una mirada inclusiva”⁹¹.

Decidí inscribirme y quedé seleccionada para tomar el curso junto a otras cuarenta personas, de las cuales terminaron participando poco más de treinta. Se habían inscrito más de ochenta –nos contó Dante entusiasmado– y la selección fue una tarea ardua. La cifra había llamado la atención de la dirección del Instituto, porque habitualmente la respuesta del público es bastante menor. Ese dato puede prestarse a distintas interpretaciones, entre las cuales me inclino por dos. Primero, que existe un creciente interés por parte de profesionales de variadas áreas de conocimiento y en particular de disciplinas artísticas por hacerse de herramientas para trabajar de manera “inclusiva”. Y segundo, que a la población en general le atrae la danza más de lo que creemos, quiero decir, que hay una procura por explorar lenguajes corporales que propicien el bienestar y la creación de sentido.

Conociendo la premisa elemental del método –que es para “todos”–, di por sentado que cualquier persona interesada en acceder a esta formación podría hacerlo. Así había sido

⁹⁰ La Convocatoria María Azambuya del INAE tiene dos modalidades: Talleres de Alta Formación y Talleres de Experimentación. Busca auspiciar propuestas formativas que habiliten, en el primer caso, el acercamiento al hecho escénico a personas con o sin experiencia previa, mediante enfoques originales y metodologías innovadoras, y en el segundo, un espacio de especialización para profesionales de las artes escénicas en aspectos específicos de su competencia. Fuente: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/convocatorias/convocatoria-maria-azambuya-talleres-abiertos-sala-polifuncional-del>

⁹¹ Fuente: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/convocatorias/danceability-herramientas-para-practica-ensenanza-danza-grupos>

en los espacios en que participé hasta esa fecha, pero en esta ocasión había un matiz. Días antes del cierre de la convocatoria, supe por Sara, la mamá de Adelina (compañera con discapacidad intelectual) y por Lupe (compañera ciega), que el curso “elegantemente” excluía a algunas personas. El texto de la convocatoria decía así:

“Personas con discapacidades físicas son bienvenidas a asistir. De todas maneras, al tratarse de un entrenamiento que brindará herramientas para orientar procesos grupales, no es un curso apropiado para la mayoría de las personas con discapacidad mental, ni el ritmo del mismo podrá contemplar a personas ciegas”⁹².

El modo como está redactado torna verosímil el contenido, pareciera incluso una cuestión de cuidado hacia las propias personas que son excluidas.

si quien lo lee no hace parte de la población cuya presencia no sería “apropiada”. La exclusión de las personas con discapacidad es una práctica normalizada y extendida, tanto que no precisa mención. Como fui aprendiendo de mis interlocutores, lo primero a suponer de cualquier espacio o ámbito, es que es excluyente (considerando la infraestructura, el trato y el enfoque de las prácticas), y este supuesto no es un capricho, por el contrario, es lo que su experiencia cotidiana a lo largo de la vida les ha enseñado. Por eso los grupos de danza inclusivos, aunque no son “para discapacitados”, suelen aclarar que acogen la concurrencia de personas “con” y “sin” discapacidad.

En este caso, procurando manifestarse inclusivos (“personas con discapacidades físicas son bienvenidas a asistir”), pero sosteniendo como punto de partida la primacía del cuerpo capaz, se configura una inclusión parcial, y por tanto –hay que decirlo claramente–, resulta una forma más de exclusión. La inclusión selectiva tiene varios problemas, entre ellos, que admitimos condiciones de este tenor en ámbitos educativos públicos, que debieran defender el valor de la igualdad como condición primera, que existe tácito consenso acerca de que se puede prescindir de la presencia de personas con determinados atributos corporales y que se responsabiliza a esas personas a las que se les niega el acceso por el cuerpo que tienen.

Cuando admitió estos términos, Dante estaba siguiendo al pie de la letra lo que el mismísimo creador del método le enseñó al formarse como profesor de DanceAbility. Y lo hizo, en parte, obligado por su relación de subordinación con respecto al maestro –un tipo de relación que se confunde con el respeto y que es extendida en ámbitos educativos de distinta naturaleza, sobre todo donde media un disciplinamiento rígido–, pero también

⁹² Op. cit.

porque le consta que todo lo expresado en los manuales fue cuidadosamente elaborado y puesto a prueba por dicho maestro. Y he aquí otro de los nodos que importa advertir. No se trata de una exclusión apresurada, sino, en teoría, fundamentada en el conocimiento, en la experiencia de años de trayectoria.

En este caso, pareciera que la exclusión se fundamenta en el hecho de que algunas personas “no pueden” entender las consignas o seguir el ritmo en que estas se dan. Ahora bien, ¿desde qué lógicas y desde qué concepción del entendimiento, cabe arrogarnos la presencia de unos y la ausencia de otros? Tzvetan Todorov, al estudiar la conquista de América, advirtió que los españoles entendían “relativamente bien” el mundo de los pueblos originarios, en su caso los aztecas, pero esa comprensión no producía empatía, antes bien, era estímulo para la destrucción. El *otro* ocupaba una posición intermedia, es decir, eran “efectivamente sujetos, pero sujetos reducidos al papel de productores de objetos”, “no comparables con el *yo* que los concibe” (Todorov, [1982] 1998: 137-142). Salvando las distancias históricas y contextuales, el análisis de Todorov es apropiado a esta situación, donde el conocimiento de otros sujetos termina abonando el fundamento de su exclusión.

Tanto Adelina como Lupe tenían interés en participar y además ambas, con distinto grado de profundidad, contaban con conocimientos previos en el método. Frente al hecho de la exclusión *ad hoc*, Lupe, que está haciendo un trayecto en la danza, formándose en ballet y contemporáneo, no se quedó de brazos cruzados. Se comunicó con el docente, le expresó su intención, mostró sus credenciales y acordaron a modo de excepción que podría hacerlo. Pero Adelina no corrió con la misma suerte, a pesar de haberse inscrito.

El primer día éramos treinta y dos personas, mayoritariamente mujeres cis entre 25 y 35 años, solo 5 eran varones, también cisgénero, además del docente. En los días siguientes aparecieron otras dos compañeras mujeres y dos varones. La docente que acompañó a Dante y otra participante tenían más de cuarenta años y había una señora algo mayor que ellas. Quizá la más joven de las personas presentes fuese Lupe, con sus radiantés 21. Entre las y los presentes en la sala se apreciaba conocimiento y experiencia en técnicas en danza y otras disciplinas conexas. A medida que transcurrían los días, fui sabiendo que había gente formada en circo, tango, danza contemporánea y clásica y con experiencia en “las tablas”. En cuanto a las profesiones o trabajos en que se desempeñaban, entre otros había una fisioterapeuta, un maestro escolar, una realizadora audiovisual que trabaja con personas privadas de su libertad, una tallerista de un centro cultural que recibe a personas en situación de calle y otro que trabaja con adolescentes, una docente de danza que se desempeña en

“contexto crítico”, otros que hacen lo propio en instituciones para personas con discapacidad y con adultos mayores. Algunos, muy poquitos, conocían este método, pero la amplia mayoría no. Por eso había gran entusiasmo y se notaba compromiso con los conocimientos que se estaban adquiriendo, las y los compañeros prestaban atención, tomaban apuntes, hacían preguntas y aportaban reflexiones vinculadas a sus experiencias y abordajes en otros ámbitos.

A medida que pasaban los días y entablábamos confianza, las y los compañeros comenzaron a comentar de su vinculación o involucramiento como familiares, amigos o conocidos con personas con discapacidad. Sin embargo, era evidente que allí éramos mayoritariamente personas convencionales (sin menospreciar la diversidad que esta etiqueta también esconde). Dante, en su rol docente y Lupe en su rol de participante, eran a primera vista las dos únicas personas con discapacidad. Luego, sin usar esta autoadscripción, una compañera expresó que una de sus piernas era más corta que la otra y por eso se notaba una leve renguera en su caminar y al día siguiente, otra compañera mencionó que era “medio sorda” de un oído.

Ninguna de estas situaciones requirió mayores ajustes en las consignas, salvo en el caso de Lupe. Para que los ejercicios fuesen accesibles para ella, en algunos casos empleamos el contacto físico y en otros el sonido. De esta forma, ella podía saber si la otra u otras personas con quienes estuviese bailando se encontraban moviéndose o en una pausa, en qué dirección y con qué velocidad se desplazaban y así decidir cómo proceder. Más allá de la danza en sí, fue necesario realizar descripciones de aquello que ella no veía pero era importante que supiera y acompañarla donde lo solicitara. No creo estar exagerando al decir que, para la mayor parte de quienes tomamos el curso, el compartir el espacio con ella y desenvolvemos contemplando sus necesidades, tanto en la danza como fuera, fue uno de los mayores aprendizajes. Pude ver cómo los participantes apreciaban con especial esmero y curiosidad lo que Lupe hacía y buscaban acercarse a ella. Teorizar sobre poner el cuerpo y bailar en la diversidad –tal como nos iba instruyendo el docente– tiene su valor, pero ello no suplanta las sensaciones, emociones y reflexiones que provee el encuentro real. Situarse en el rol de describirle a una compañera lo que está sucediendo en la sala, seleccionar las palabras y el tono de voz para hacerlo, disponer el cuerpo para acompañarla al baño o a la puerta de salida, perder el miedo de estar cerca de alguien con respecto a quien no sé bien cómo actuar, son acciones marcantes en la corporalidad de los sujetos. Son acciones pedagógicas.

El curso resultó muy nutritivo para quienes tuvimos la oportunidad de tomarlo. En las charlas que mantuvimos en las pausas, cuando nos sentamos en ronda a almorzar o en los círculos de intercambio contemplados en la propia dinámica del curso, hubo participantes que comentaron lo útil que les serían algunas de las herramientas brindadas para aplicar en sus lugares de trabajo. Una muchacha en particular dijo que se había replanteado todas sus prácticas como profesional.

Lo que sucede en la danza, sumado a la renuncia a valorar el movimiento en términos de “bien” o “mal”, abre espacio a reflexiones que trascienden la danza en sí y abarca las formas de vincularnos que tenemos los seres humanos, nuestras pautas de organización y producción de sentido colectivas. En este devenir reflexivo, el tema de las ausencias y negociaciones para la presencia de personas con discapacidad también se puso sobre el tapete y fue la propia Lupe quien lo hizo. Sin perder su calidez, pero firmemente, durante uno de los círculos dijo: “no puede ser que yo haya tenido que pedir que me permitieran venir”.

Esta situación coloca dilemas de índole ético, político y filosófico que van mucho más allá de ese espacio de danza. Y si las pautas prácticas y artísticas del método nos animan a pensar cómo nos desenvolvemos en nuestros ámbitos cotidianos, tal como los participantes expresaron, también puede convertirse en materia de este tipo la organización de los niveles de formación y certificación y sus requerimientos.

Si las personas con discapacidad sensorial e intelectual solo son admitidas en espacios abiertos como El Grupo de los Miércoles y son excluidas de espacios de perfeccionamiento donde uno de los principales objetivos es brindar herramientas para orientar grupos –es decir, donde se espera que asuman responsabilidad–, entonces hay una jerarquía entre los cuerpos que se reproduce. Quienes van alcanzando los niveles más altos de formación en DanceAbility son personas convencionales en su amplia mayoría y en segundo lugar, personas con discapacidad motriz, mientras el resto permanece en los márgenes.

Desde las coordenadas teóricas del método, el hecho de que esta formación no fuese realmente para cualquier persona resulta contraintuitivo y nos da pie a sopesar varios interrogantes: ¿Cuáles son los límites de los discursos y prácticas de inclusión que tenemos naturalizados? Si hacen parte de nuestro sentido común, ¿cómo podemos reconocerlos? ¿Qué supuestos y maneras de organizar simbólicamente el mundo sostienen a dichos límites?

Haciendo de abogada del diablo podría argumentar que no todas las personas entienden (lo que sea que signifique “entender”) lo que concretamente se busca enseñar y por extensión tampoco podrán ocupar el rol de docentes y replicar la enseñanza. También podría argüir que definir quienes pueden participar y quienes no, es una manera de no exponer y de cuidar a quienes “no pueden”. Pero el yerro ineludible de tales posiciones es que quienes disponen las reglas –incluso cuando estas procuran el respeto y la equidad–, son siempre personas convencionales, “nosotros”.

Las personas con discapacidad en su heterogeneidad, pero muy especialmente aquellas que se encuentran bajo una tutela más severa, no hacen parte de las decisiones colectivas, no conocemos su opinión porque creemos que no tienen una. Posturas de este tipo son habituales en nuestra sociedad y en su reiteración apreciamos que la celebración de la diversidad se mantiene toda vez que no se busque desarmar la primacía del cuerpo capaz.

Situaciones como ésta nos ofrecen la posibilidad de apreciar lo que sostiene Campbell acerca del capacitismo, que funciona como una red que se cierra sobre sí misma, es decir que preserva al ojo crítico sus mecanismos de jerarquización. También, y de manera conexas, nos ayudan a comprender manifestaciones de violencia epistémica como la negación de la agencia del “otro”, su descalificación, desautorización y objetificación (Pérez, 2019).

El sentido común en su dimensión conservadora más que progresista, que es también situado e histórico, nos lleva a elaborar y asumir como el más adecuado un determinado horizonte del estar-juntos-en-el-mundo y nos cuesta imaginar más allá: no vemos qué puede existir aparte de un fragmentario discurso de la inclusión, no incorporamos –y más aún, nos cuesta sentir– una expresión radicalmente equitativa de la convivencia humana en el mundo. Por supuesto, no creo que sea sencillo hacerlo, puesto que implicaría desmontar buena parte de todas nuestras instituciones, formas de vincularnos y subjetividades, pero sí creo que sería importante intentarlo, en tanto cuestión de justicia. Y justamente el arte que tiene la licencia de la transgresión –incluyendo allí no solo el hecho artístico o la obra, sino el conjunto de disposiciones y organización social que posibilitan su realización–, sería un buen lugar por el cual comenzar.

4.5. Julia e Isabel, decir que sí, decir que no

Uno de los derechos más reclamados por el activismo de personas con discapacidad es la autonomía. Se trata de una dimensión sustancial en variados contextos (pensemos, por ejemplo, la autonomía colectiva de los pueblos originarios, “minorías” étnicas, infancias, etc.) y difícil de disociar de valoraciones morales. Disciplinas como la filosofía, la psiquiatría y el derecho, así como corpus teórico-políticos como el feminismo, han construido enfoques con variados énfasis. Han indagado, por ejemplo, la idea del consentimiento “libre y voluntario”, la relación entre autonomía y emergencia histórica del “sujeto moderno”, entre autonomía y “autogobierno” y su estrecha conexión con los cuidados, entre otros aspectos. En esta ocasión, me pregunto qué tiene la antropología para traer a este tópico de larga data a partir del campo etnográfico.

Por autonomía suele entenderse una capacidad individual, que involucra la fisicalidad del cuerpo, pero respecto a la cual se pondera su carácter de elaboración racional (Álvarez, 2015: 16). Esta concepción ensalza el dominio de lo “mental” o “intelectual” y genera, en consecuencia, un distanciamiento del resto de la corporalidad del sujeto. Asimismo, la autonomía, o bien su falta, suele asociarse con estados permanentes y definidos: se es o no, se tiene o se carece de autonomía. Sin embargo, como aquí buscaré mostrar, la expresión “situación de autonomía” pareciera adecuarse más para pensar lo que acontece en prácticas de danza como también en la vida cotidiana de personas con discapacidad, donde de forma momentánea se pueden dar condiciones que colaboran en una mayor autonomía. Así, pues, con la intención de reponer la relación entre autonomía y corporalidad, en esta sección exploraré cómo la danza –en este caso de DanceAbility– puede propiciar situaciones de autonomía.

En el plano de las moralidades la autonomía se asocia a algo que está “bien”, que es deseable. En lo vincular es un proceso arduo de atravesar y sostener, sobre todo de parte de los entornos familiares y afectivos. Y en lo político –cuando quienes aparecen en escena son sujetos corpo-disidentes– es vista con reparos. Por supuesto, aunque a los efectos del análisis podemos distinguir estos dominios, en lo concreto aparecen en conjunto y la dimensión política desde la perspectiva de las personas con discapacidad suele subordinarse a las otras. Es decir, aunque en lo formal las personas con discapacidad pueden contar con los mismos derechos que el resto de la población, con frecuencia, en buena medida a causa de las

valoraciones morales hacia sus cuerpos y posibilidades corporales, encuentran barreras simbólicas y materiales que les limitan.

El reduccionismo cartesiano y el sesgo político en las maneras de concebir la autonomía en el caso de las personas con discapacidad, se relaciona, a mi criterio, a dos fenómenos. Por un lado, a la influencia del modelo médico rehabilitador que grosso modo sostiene que sus cuerpos deben ser intervenidos en aras de ser normalizados. Y por otro, al afianzamiento del sentido de productividad y consumo 24/7 que veíamos antes con Crary (2013), que sitúa en lugares de alteridad a las corporalidades no hegemónicas. Aunque se suele argumentar que es “por su propio bien” que, por ejemplo, se toma decisiones en su nombre, no deberíamos ignorar que los cercos a la autonomía afianzan modelos tutelares. Y estos, en el fondo evidencian la necesidad de control social eslabonada al temor del desborde del orden establecido desde los deseos de corporalidades subalternas. No intento construir una idealización de la autonomía, me constan las dificultades sociales, simbólicas, económicas, territoriales y otras que se presentan para desarrollarla. Lo que intento plantear es la dificultad (y, a la vez, la necesidad) de tender otro horizonte colectivo donde ideas y prácticas de autonomía se ensamblen y revelen nuevas formas posibles.

Cuando entornamos la mirada hacia los sujetos convencionales la autonomía no se presenta como tema: ésta va de suyo. Este hecho esconde el conjunto de pedagogías, habilitaciones y hechos disciplinarios que desde la infancia promueven un tipo de autonomía asociada al afianzamiento como individuo y a determinados estereotipos de género. No abundaré en este último aspecto, pero cabe mencionar que a los varones se les representa como más independientes que a las mujeres a pesar que suelen serlo menos en lo que respecta a los quehaceres domésticos y en el cuidado de otros. Esta representación se propicia en la práctica, por ejemplo, facilitando su acceso y dominio de recursos económicos. Es importante observar la economía del cuidado –basada en un orden de género asimétrico– que sustenta la autonomía de todos los sujetos, independientemente de su estado corporal. Es decir, incluso con/desde “cuerpos capaces”, los sujetos no son autónomos “naturalmente”. Por el contrario, aprenden a serlo y en dicho proceso desenvuelven formas particulares y encarnadas que pueden cambiar con el tiempo.

La autonomía, mucho antes que un atributo del individuo, es un hecho relacional y que involucra múltiples aspectos de lo corporal. De igual modo, no tiene por qué ser un hecho definitivo (se es o no autónomo) o una cualidad que únicamente se pierde con el tiempo, a medida que envejecemos. Los sujetos construyen autonomías (en plural) a partir

de relaciones de codependencia con otros. Construyen autonomías fragmentarias, que se manifiestan en determinadas circunstancias, en tanto otras, dependiendo de múltiples aspectos sociales y materiales, pueden tener un carácter más o menos permanente en la vida cotidiana. La autonomía tiene que ver con la posibilidad de los sujetos tomar de decisiones y aquí quiero enfatizar dos aspectos: que no la concibo como una operación meramente “mental”, sino que involucra toda la corporalidad; y que, aun tratándose de la autonomía personal, es relacional a la acción de y vínculo con otros sujetos. Merece reafirmarse que la toma de decisiones no es sólo una acción que involucra al sujeto que está decidiendo o a éste frente a otro u otros. Existe un marco social y cultural que influye en la percepción del sujeto en cuanto a su autonomía, en el reconocimiento de parte de otros acerca de su autoridad y credibilidad para ejercerla, y en la propia naturaleza de las decisiones que se adoptan (Ho, 2008: 197).

En los talleres de danza –tanto de DanceAbility como de Danza Integradora– no se hablaba autonomía de manera explícita, pero su abordaje era transversal a las prácticas que llevábamos a cabo, por ejemplo, trabajábamos los apoyos, la confianza, la vergüenza. Y también aparecía en los relatos de los participantes respecto a cómo resolvían cuestiones de su vida cotidiana. Cada uno desenvolvía sus “estrategias”, según los apoyos simbólicos y materiales de los que disponía y según sus necesidades. Entrecomillo la noción de estrategias porque hay formas del autocuidado que se toman de manera deliberada, pero también hay un conocimiento práctico que responde al aprendizaje en lo cotidiano, basado en el ensayo y error.

Ahora bien, en la danza, reconocer las decisiones del *partenaire* cuando danzábamos improvisando en dúos o en ejercicios grupales, involucraba un trabajo fino, de empatía y de respeto. Así como debía escuchar lo que “me decía” mi cuerpo, lo mismo aplicaba al momento del encuentro danzado con otros. Durante un taller de DanceAbility que se ofreció durante noviembre de 2021, aprendí de Julia e Isabel algunas lecciones a propósito de la toma de decisiones, de la relación entre esta acción y el papel de la asistencia personal y el vínculo cuerpo a cuerpo en la danza. Veámoslo.

I

Es una tarde primaveral apacible. Dentro de la sala Delmira Agustini del Teatro Solís, donde teníamos los encuentros del taller propuesto por Isabel y Emilia –ambas certificadas como docentes de DanceAbility– el sol ingresa por los ventanales suavemente dibujando

sobre el piso zonas de sombra más frías y otras que recibían la energía del sol. Son las cinco de la tarde del día del último encuentro. Las docentes habían anticipado que para el cierre trabajaríamos “entregando peso”, que es una de las maneras emblemáticas como nos animamos a confiar en el cuidado que otro proporcionará y se pierde control sobre uno mismo. Hicimos un camino hasta llegar a esta propuesta: durante los primeros encuentros trabajamos primero sin contacto con otras personas y luego con un contacto superficial sobre la piel, reconociendo las sensaciones y relaciones. Siempre se está procurando afianzar el vínculo con quien toca bailar, pero “entregar peso” implica un gesto mayor, ya que el dominio del peso de uno queda en manos de otro. Al entregar peso le cedo a otra u otras personas cierto poder de decisión sobre mí.

Mientras con varias compañeras nos desperezamos extendidas sobre el piso de madera lustroso, Isabel, que era una de las docentes, recorre el espacio en su silla de ruedas. Va hasta donde Emilia, que está chequeando la música y ultimando detalles acerca de los ejercicios a impartir. Isabel es una mujer cisgénero, blanca, de unos cuarenta años de edad, de cuerpo grande. La distinguen sus ojos celestes y su cabello rizado entre rubio y castaño que alcanza sus hombros. Su hablar es pausado y sus movimientos son suaves. Se traslada en una silla de ruedas que propulsa ella misma en distancias cortas –como ahora en el salón– y que es propulsada por otros, en general su padre o su madre, en desplazamientos mayores. Isabel está formada en Trabajo Social y se desempeña como técnica la comuna de Montevideo. Emilia es a primera vista una mujer convencional, también cisgénero y de tez blanca. Es bien delgada y baja de estatura, mueve bastante las manos al hablar, sus dedos son cortos, sus ojos verdes, sus cejas tupidas y sus cabellos largos, lacios y con algunas canas. Es bailarina y coreógrafa.

Ese día éramos unas doce participantes, todas mujeres. Había buen ánimo, tal vez por el día soleado, o porque era el último encuentro o por ambas razones. Mientras me encontraba en el piso, llegó Julia –la compañera ciega que propició mi entrada al campo en Montevideo en El Grupo de los Miércoles–. Enseguida las docentes comenzaron a guiarnos en el calentamiento, de modo que me acerqué a saludarla luego de concluida esa parte. A diferencia del resto, Julia me dijo que no tenía mucho ánimo y que había hecho un esfuerzo para concurrir. Llevaba los cabellos sueltos y algo alborotados que le tapaban parte del rostro. Permanecí cerca de ella y le fui describiendo lo que observaba mientras Emilia e Isabel explicaban las consignas.

Entre los numerosos ejercicios que conforman la arquitectura de DanceAbility hay algunos que tienen la virtud de interpelar a los danzantes, que dan pie a conectar la escena de danza con situaciones cotidianas que todos experimentamos, pero muy especialmente que nos interiorizan con las formas como la sociedad trata a las personas con discapacidad. Varios de los ejercicios de entrega de peso que realizamos ese día, a mi criterio, integran ese grupo. Lo primero que hicimos fue en dúos. Una persona permanecía en quietud pero disponible para ser intervenida y la otra debía mover partes de su cuerpo. Por ejemplo, estirarle un brazo hacia adelante, rotarle levemente la cabeza o las caderas, levantarle un pie, llevarle una mano a la cabeza y así. La persona intervenida podía “decir que sí” permitiendo el movimiento, o “decir que no” ejerciendo una fuerza de resistencia y manteniendo la quietud y cuando esto sucedía, cambiábamos los roles.

Trabajamos juntas con Julia con esa propuesta, comencé yo moviéndola a ella, luego ella a mí y así sucesivamente. En el transcurrir, un ejercicio en primera instancia sencillo se fue tornando emocionalmente difícil, al menos para mí. No tenía inconveniente en dejarme guiar, sabía que Julia sería cuidadosa conmigo, pero comencé a percibir un nudo en mi garganta cuando era mi turno de mover su cuerpo. Me resultaba invasivo el gesto de disponer sobre el cuerpo de otra persona. Por supuesto, ella podía negarse, podía decidir “decir que no”, pero cuando aceptaba en principio no sabía cuál iba a ser el movimiento que yo propondría. Es un ejercicio que requiere mucha atención y cuidado para no generar un golpe, lesión o sensación desafortunada, con lo cual íbamos lento. A ello se sumaba la suavidad y delicadeza de Julia, que por momentos tornaba borroso el límite entre el “sí” y el “no” expresado a través de su cuerpo.

Más tarde continuamos con otro ejercicio, esta vez en tríos. En éste, dos personas se alternaban y colocaban su cuerpo a disposición de una tercera que entregaría el peso de distintas partes de su cuerpo hacia una y luego hacia otra. Por ejemplo, una persona podía colocarse en “cuatro patas” y la persona que entrega el peso, en respuesta, colocaría la cabeza, un brazo, las piernas o su torso sobre su espalda u otras partes disponibles. De este modo, su peso corporal o parte de él era puesto sobre la otra persona. Este también es un ejercicio que requiere meticulosidad y cuidado, pues hay que evaluar la cantidad de peso que se coloca sobre la compañera según la posición en que se encuentre y sus características corporales.

Para realizar la consigna se sumó Isabel al dúo que teníamos con Julia. Recordemos que Isabel se encontraba en un rol docente, pero cuando faltaba alguien para completar los

equipos, como en este caso, participaban. Mientras evaluábamos cómo comenzar, Emilia, la otra docente, le preguntó a Isabel si quería “ir al piso” y ella accedió. Entonces, frenó las ruedas de su silla –cada rueda tiene uno–, abrió los apoyapiés hacia afuera, se corrió hacia adelante en el asiento, apoyó los pies en el piso y solicitó asistencia para ponerse en posición bípeda y luego agacharse, hasta quedar extendida en el piso. Emilia la tomó de las manos e hizo contrapeso y otra compañera asistió a Isabel sosteniéndola por debajo de sus axilas. Todas estuvimos expectantes, pero Emilia e Isabel nos mostraron que era suficiente con que la persona que estaba saliendo de la silla expresara cómo debían asistirle y seguir sus indicaciones.

Una vez en el piso, Isabel no podía permanecer sentada, solo acostada. Sí movía sus brazos en el mismo plano horizontal en que se hallaba su cuerpo o hacia arriba y también podía rolar. Acompasándonos a Isabel, Julia y yo fuimos al piso. Ese cambio en la disposición de las corporalidades en el espacio modificó los apoyos y la interacción posible entre nosotras. Tardamos algunos minutos en decodificar qué tipo de desplazamientos podíamos hacer que nos involucraran a las tres y cómo cumpliríamos con la consigna de “entregar peso”. Julia recorría con sus manos el cuerpo de Isabel y el mío para “ver” –así lo decía ella–, qué formas componíamos. Isabel, a su vez, nos transmitía calma diciendo “estoy bien”, “vos dale”, “no me duele” cuando nos apoyábamos sobre ella. Ésa era su manera de decir que sí. Con algo de titubeo fuimos avanzando y nos animamos a probar varias posturas y a entregar cada vez mayor cantidad de peso sobre el cuerpo de las demás. Así, por ejemplo, Julia se sentaba en el piso o se estiraba e Isabel rolaba hasta que parte de su peso se depositaba sobre ella y luego iba hacia el otro lado y hacia lo mismo conmigo. O Julia apoyaba su cabeza en las piernas de Isabel y luego Isabel colocaba un brazo sobre las mías. Éramos como un puzle que regeneraba sus encastres, sostenidas por el piso. Al finalizar, asistí a Isabel junto con Emilia para incorporarse y volver a la silla de ruedas. Una vez en ella nuevamente, nos contó que hacía mucho tiempo que en danza no dejaba la silla para explorar otros movimientos.

Luego de otros ejercicios llegó el momento del círculo de cierre, donde compartimos los sentires y reflexiones a partir de la jornada compartida. Julia expresó que en su vida cotidiana a menudo otras personas invaden su espacio personal e incluso la toman de su cuerpo para asistirle, pero lo hacen de improviso. En esas circunstancias decidir aceptar o negarse no resulta sencillo. A diferencia de la delicadeza que prima en el espacio de danza, en la calle u otros lugares las reglas son otras: se incrementa la velocidad, la fuerza y la

energía con la cual las personas interactúan. Ello puede responder a la cantidad de estímulos, como ser el tránsito y el ruido, pero fundamentalmente, a mi criterio, a la ausencia del vínculo y del mutuo conocimiento. En situaciones espontáneas todo es más brusco. La vehemencia de quienes actúan con buenas intenciones, pero de forma impulsiva, constriñe su autonomía como mujer ciega. Su vivencia no me era ajena, pues estando juntas en la calle pude notar cómo la gente interviene, queriendo ayudar, pero sin percibir que están disponiendo del cuerpo de la persona ciega y no la persona ciega del suyo, que es el que se está prestando a la asistencia. “Que exista un espacio donde poder decir que no –nos dijo Julia– es importante”. “Decir que no” puede parecer sencillo, pero es a menudo, y más aún en situaciones de dependencia o de una autonomía reducida, la decisión más difícil de tomar. A su vez, la reacción de la otra persona resulta impredecible, por ejemplo, hay personas que se ofenden o se enojan si ofrecen ayuda y les rechazan. En ocasiones, la premura de quien ofrece ayuda no da lugar a que la persona que la recibe pueda tomar una decisión.

Isabel acompañó las palabras de Julia y añadió que todas las personas con discapacidad, en mayor o menor medida, sufren esta clase de violencias. Éstas, en lugar de potenciar, limitan la generación de situaciones de autonomía. Algunas personas pueden “decir que no” cuando se ven invadidas, pero otras –o esas mismas, en otras circunstancias– no tienen alternativa. Pero también, comentó, “no siempre podemos decir que sí”, a veces no están dadas las condiciones para manifestar o realizar lo deseado.

Ese taller de danza y las reflexiones de Julia e Isabel dan pie a algunas consideraciones acerca de la autonomía, la dependencia y la toma de decisiones en distintos planos. Para “decir que sí”, se requiere confianza y para que exista confianza se debe dar un proceso de conocimiento (dis)poniendo el cuerpo para otros. El ejercicio donde Julia y yo “jugamos” a moldear recíprocamente el movimiento y la postura de la otra, puso de manifiesto la responsabilidad que implica proponer y decidir sobre otros. El espacio de danza era un lugar seguro, podíamos confiar la una en la otra, pero fuera de esa burbuja, a menudo actuamos potenciando o constriñendo las posibilidades de otros incluso sin darnos cuenta.

La situación vivida con Isabel ese día, aceptando la asistencia que podíamos brindarle para ir al piso y para incorporarse luego, nos sirve de ejemplo para visualizar la enorme entrega que algunas personas hacen cuando dicen que sí. Esta entrega puede dar sus frutos: como ese día ocurrió, Isabel decidió “salir de la silla” y permitió que la corporalidad de Julia

y la mía fungiera como una suerte de plataforma para sostener y potenciar sus propios movimientos. En la danza dicho proceso es paulatino, pero en otros lugares que se habitan en el cotidiano las personas con discapacidad con menor autonomía se ven obligadas a “confiar” sin saber qué puede ocurrir, situación que les expone a distintas violencias, aun cuando el cometido sea el contrario. “Estamos acostumbradas porque no queda otra”, escuché decir a Isabel en otra ocasión, a propósito de cómo su cuerpo es intervenido por otras personas. Para “decir que no”, a su vez, se requiere coraje y determinación, pues la primacía del cuerpo capaz coloca a las personas convencionales en una posición de poder respecto a las personas con discapacidad. Por eso decir que no puede constituir un gesto de autonomía, a pesar que se observe como lo opuesto.

En tanto proceso, la búsqueda y obtención de autonomía no es lineal, ni definitiva. Depende de las circunstancias puntuales y estructurales, de las condiciones materiales y del deseo de los propios sujetos, que puede asimismo variar. De ahí, entonces, que haya situaciones y contextos que propician una mayor autonomía que en otras. A propósito, me interesa subrayar cómo la toma de decisiones es un proceso inminentemente corporal. En éste, la razón puede ocupar un lugar, pero no es el único elemento o el más importante. Las decisiones no dependen de una elaboración puramente racional donde se sopesan ordenadamente elementos a favor y en contra. Si bien estos ejercicios pueden acontecer, hay otros componentes en juego que involucran sensaciones, sentires y posibilidades desde la corporalidad de los sujetos. La confianza, el temor o la incertidumbre se perciben en el cuerpo y la expresión de un “sí” o un “no” puede darse mediante gestos corporales que desbordan el lenguaje hablado.

Por último, reconocer la implicancia de la corporalidad en la expresión de la voluntad del sujeto genera dos desplazamientos con los marcos normativos: por un lado, pone en tensión el modelo tutelar que silencia la “voz” de quienes no cumplen con el estándar de cuerpo capaz. Por otro, muestra que pueden existir distintas temporalidades vinculadas a la movilidad y posibilidades de expresión y comunicación de los distintos sujetos.

Capítulo 5. Movimiento, estigma y vida social. Sobre el bailar para resistir.

*Me dijeron
que no
podía.*

*Que no podía luchar,
que no podía vencer,
que no podía vivir,
como muchos dicen,
una vida “normal”.*

Y realmente casi lo logran.

Felipe Mateos, «Dis-capacidad», s/f

En los dos capítulos precedentes me situé en los espacios de baile de Danza Integradora y DanceAbility y analicé los valores, discursos, sentidos y prácticas que en ellos se producen. En éste, el foco permanecerá en el movimiento corporal, pero nos desplazaremos hacia otros lugares donde transcurre la vida de mis interlocutores, en particular de aquellos con discapacidad, pero no sólo. A partir de distintas escenas etnográficas, el cometido será indagar qué representaciones y prácticas vinculadas al movimiento y la danza surgen de y en sus experiencias. Veremos, asimismo, cómo las relaciones de estigmatización y normalización inciden en el desenvolvimiento de las corporalidades en el espacio y cómo los sujetos negocian con las categorías impuestas y buscan sus propios trayectos significantes.

En la vida de los sujetos—en sus corporalidades— se entrelazan temporalidades, creencias, costumbres, moralidades y subjetividades. Nuestros interlocutores son densidad pura y nuestro cometido etnográfico es envolvernos en ella y registrar sus texturas y zonas sensibles. El devenir del trayecto vital, tanto el personal como el colectivo, se nutre de procesos de diversa duración, emergentes sorprendidos y agenciamientos que se tensionan con fuerzas estructurales. En tal sentido, así como los espacios de danza conforman un lugar donde los marcos sociales se hacen presente, las tramas significantes que se entablan en dichos espacios de danza también permean las formas de situarse en otros lugares. Lo que intento plantear es que, aunque la danza pueda parecer una práctica donde las personas procuran despojarse de preocupaciones y exigencias del tiempo ordinario y la vida cotidiana no se imagina a semejanza de una pista de baile, hay relaciones de continuidad entre ellas.

Continuidad no quiere decir armonioso fluir: el conflicto, las tensiones y las relaciones de poder transitan en una y otra dirección. A propósito, es importante recordar el papel estructurante que ocupa el estigma para las personas con discapacidad y el hecho de que sus vidas transcurran en un mundo capacitista. Con esto me refiero a que como colectivo –y más allá de su gran heterogeneidad–, estos elementos reverberan entre las micro y macropolíticas que definen sus coordenadas de existencia. Así, pues, en las páginas siguientes nos interesará conocer cómo las personas con discapacidad se desenvuelven en diferentes circunstancias que requieren posicionamientos morales, éticos, políticos y decisiones como sujetos involucrados con prácticas artísticas y observar cómo lidian con el estigma en el desarrollo de su vida social.

5.1. Hacer la fiesta

En Uruguay, el 25 de agosto se conmemora la declaratoria de la independencia, acontecimiento que tuvo lugar en 1830. Para que este hecho sea popular esa fecha ha sido marcada como feriado no laborable, por lo que ese día, pero también la noche previa, la población se permite algunas licencias vinculadas con el disfrute. Por eso, desde algunas décadas a esta parte la noche del 24 de agosto cobró un sentido particular para la ciudadanía uruguaya y no precisamente por la independencia. En 1978 –en plena dictadura militar– un empresario dueño de una frecuencia radial decidió organizar una fiestaailable ambientada musicalmente con *oldies* y la llamó “noche de la nostalgia”. Con el paso del tiempo y las sucesivas ediciones, esa fiesta cobró gran popularidad y varias de ellas son de disfraces. Su crecimiento fue tal a lo largo y ancho del país, que desde 2004 se reconoce esta celebración como atractivo turístico nacional y, también desde ese año, existe una ley que oficialmente nombra al 24 de agosto “Noche de la nostalgia”. La noche de la nostalgia es, pues, una noche para salir a bailar y divertirse, aunque, por supuesto, en estas fiestas no se convoca al *rengaje*⁹³.

I

Unos días antes del 24 de agosto de 2020 envié al grupo de Whatsapp de El Grupo de los Miércoles un videoclip de la canción muy pegadiza de 1989, “pump up thejam”, con la intención de juntarnos a bailar. Para mi sorpresa, rápidamente respondieron sumándose a

⁹³ Expresión nativa derivada de “rengo” para referir al colectivo de personas con discapacidad.

la propuesta varias compañeras y compañeros. Candelaria contestó con gran efusividad, comentando que “necesitaba una fiesta”. Cecilia, desde Argentina, preguntó de qué se trataba y entre varias personas compartieron información acerca del significado de esa fecha y ella se divirtió, inclusive envió un audio tateando el tema que yo había compartido antes. Luego apareció Dante preguntando cuál era exactamente la idea, a lo que respondí –algo dudosa porque no esperaba esa repercusión–, que podíamos hacer un encuentro virtual para bailar *oldies*. En 2020, a pesar que hacia el mes de agosto se había retornado a buena parte de las actividades presenciales (luego el panorama cambiaría para peor y retrocederíamos drásticamente), las fiestas no estaban habilitadas. De hecho, para esa noche el gobierno organizó una campaña en medios de comunicación para desestimular la circulación y montó un operativo de seguridad en las calles, pues se la consideró de alto riesgo en cuanto a posibles brotes de coronavirus. No obstante, todavía podíamos echar mano de las plataformas digitales, como veníamos haciendo.

La propuesta tuvo gran aceptación y rápidamente cobró vuelo por diversión, pero también por militancia. Aunque seríamos solo “nosotros”, los del grupo, para algunos no dejaba de ser un hecho político. Así lo manifestó Zoe, para quien organizar un festejo significaba “tomar el toro por las astas”, visibilizar que las personas con discapacidad también quieren y pueden celebrar la “noche de la nostalgia”, denunciar que las fiestas no suelen ser en locales accesibles ni existen prácticas de integración en los espacios de baile y ocio nocturno. No haríamos una denuncia pública, era más bien un gesto de afirmación, de presencia, entre los habitués de grupo, en el contexto de un acontecimiento mayor.

En general, los colectivos o poblaciones corpo-disidentes prefieren organizar sus propias fiestas, sea por seguridad, para reunirse con los pares, para no exponerse una vez más a la discriminación o para generar acontecimientos que afianzan su sentido de pertenencia a una comunidad. Al cuidado, en especial a que sean espacios seguros y “libres de violencia”, se le otorga una atención mayor que en otros lugares. Los ámbitos de sociabilidad nocturna son hostiles con los cuerpos contra-normativos, pero para buena parte de las personas con discapacidad son lisa y llanamente excluyentes, incluso las fiestas que organizan otros colectivos disidentes. Hay una razón de accesibilidad edilicia y a menudo se considera que es la única barrera. Pero la exclusión es un hecho más profundo, que tiene que ver con el desconocimiento y/o la indisposición a reconocer el estatus de persona de otros sujetos. Más allá de la típica rampa que se asocia a accesibilidad, los locales bailables y pubs no están preparados para recibir a clientes ciegos, sordos, con autismo, con movilidad

reducida o con otros estados corporales. Los baños suelen ser diminutos y sin adaptaciones y el volumen de la música es invasivo, entre otras cosas. Pero también, las personas convencionales no saben cómo dirigirse hacia personas con discapacidad, incluso, hay quienes consideran ofensiva su presencia. De ahí que estas personas se vean obligadas a generar sus propios espacios de sociabilidad, aparte. Lo “aparte”, entonces, expresa una connotación dual: puede expresar una política de la presencia, pero es también resultado de la exclusión.

En el grupo conversamos sobre qué día hacerlo porque no todos podían el 24 a la noche, que ese año fue lunes. Pero finalmente, por tradición y para descansar al día siguiente lo programamos para esa misma noche. Todos queríamos que pudiera estar Adelina, quien desde hacía varias semanas no lograba participar en las prácticas de danza los miércoles a la tarde porque su hermana, quien la asiste con los aspectos técnicos para ingresar a la sala virtual, a esa hora estaba trabajando. Adelina es una gran compañera, una de las fundadoras de El Grupo de los Miércoles que se ha mantenido al firme. Siempre envía audios de Whatsapp saludando y expresando su afecto, ganándose así el cariño de todos. Adelina tiene autonomía para buena parte de las actividades cotidianas, pero hay algunas para las cuales necesita apoyo, por ejemplo, para manejar el celular o la computadora, por eso si no está acompañada no puede participar. Al final tampoco pudo estar el día de la fiesta, pero se puso contenta cuando Candelaria compartió algunos fragmentos de un video de esa noche.

En la previa acordamos “lookearnos” con atuendos de los años 60, 70 u 80 y bromeamos acerca de qué podíamos ponernos. Dante insistió con que yo debía ser la Dj esa noche, debido a que había propuesto la idea. Eso lo liberaba a él de la tarea, ya que habitualmente es quien musicaliza los talleres. Me tomé su solicitud con responsabilidad y pasé la tarde del lunes armando una lista de reproducción con temas de Madonna, Cindy Lauper, David Bowie, Kool & the Gang, Abba, Eric Clapton, Luis Miguel, Rita Lee, Los Abuelos de la Nada y otros que los compañeros iban sugiriendo. Me había entusiasmado y “llegué” a la fiesta con muchas ganas de bailar y a juzgar por la ansiedad manifiesta en el grupo, el resto también lo estaba. Los compañeros habían comenzado a enviar temas como “Oh L’Amour” de Erasure, “Mi niña veneno” de Ritchie, “Agárrense de las manos” de El Puma José Luis Rodríguez, “Alagados” de Os Paralamas do Sucesso y “O canto da cidade” de Daniela Mercury, entre otros. Cada quien compartía su “nostalgia”, pero era una nostalgia muy festiva. Noté, en esa tarde de preparativos, cómo mi cuerpo se disponía a lo que estaba por venir y el papel de afectación emocional-corporal que cumple la música. Recordé la vez

que Dante me dijo que “somos esclavos de la música, del ritmo” y sin duda, es un excelente medio para propiciar la expresión de movimientos y crear emociones.

Intenté vestirme como roquera de los años ochenta. Me supe un pañuelo de colores para sostener el pelo, aros, lentes de sol y un chaleco de jean con tachas y a las 20 horas en punto, tal como habíamos acordado, ingresé a la sala virtual. Allí ya estaban Dante y Lucía, quienes se sorprendieron de mi atuendo y él rápidamente buscó unos lentes para ponerse. Al instante ingresó Candelaria que se había maquillado y llevaba puesto un pantalón de cuero, plataformas y una campera con estampado *animal print*. Luego se conectaron Bianca, Zoe y Alba.

Más tarde llegaron Xóchitl desde México, María José desde Córdoba y Guada desde El Bolsón(Argentina). Las tres –mujeres cis, de unos cuarenta años, a primera vista convencionales– estaban acompañadas por familiares. Xóchitl estaba en el living de su casa y detrás suyo había una señora y un niño alrededor de una mesa, me pareció que merendaban (claro, en México todavía eran horas de la tarde). En distintas ocasiones uno de sus hijos se acercó y bailaron juntos. María José tomó una guía de lucecitas de las que se usan en navidad, se envolvió en ella y bailó también con uno de sus hijos. Al día siguiente, en el grupo de Whatsapp comentó que el encuentro le había cambiado por completo el día e insistió con que sería bueno repetirlo. Y Guada, que se conectó al final, trajo a escena a sus dos hijos y a su pareja y todos bailaron, se pusieron antifaces y ella usó un vestido dorado y negro. Alba jugó con una luz de color azul y Candelaria se subió a una banqueta para bailar y en la pantalla solo veíamos sus caderas y piernas. Zoe, que por entonces estaba con su embarazo a término, bailó con tal intensidad que de un momento a otro tuvo que parar y desconectarse, pero insistía por Whatsapp con que esperáramos a que pudiera volver. Finalmente, el cansancio fue mayor y debió reposar.

Aunque no éramos tantos, bailamos en el medio de una gran algarabía durante algo más de dos horas. No usamos consignas de DanceAbility. Había ganas de bailar como lo haríamos en una auténtica fiesta de la nostalgia, “esclavos del ritmo” de los *oldies*. Durante ese lapso de tiempo –como ocurre en los espacios de práctica de danza–, el goce producido por el movimiento y la conexión con la música, alteraron nuestra disposición en el espacio y hacia los otros. No había necesidad de explicitar que esa reunión entre cuerpos diversos constituía un gesto político, éste devenía entre ritmos y pasos.

Entre los múltiples estados vitales que como seres humanos podemos experimentar se halla el goce, y la danza es una de las prácticas que conduce conectar con él. “De la danza aprendemos que la materia no es estúpida”, dice Silvia Federici (2016: s/p) y la considera una expresión clave para recuperar las potencias corporales que nos han sido expropiadas a lo largo de la historia al ser adiestrados como cuerpos de trabajo, de explotación. La propuesta de la autora apunta a elaborar imaginarios y prácticas que abran fugas de los dispositivos de disciplinamiento que se forjan sobre los cuerpos. La negación del goce es uno de estos dispositivos, que si bien se extiende sobre todos los seres humanos –y otros animales–, podemos convenir que sobre algunos su efecto es más profundo. El goce de las corporalidades contra-normativas es menos tolerado e interpela más que el resto.

Las fiestas bailables constituyen lugares de despliegue corporal, de sociabilidad, incluso de seducción. La fiesta junto a los pares es una situación de reafirmación de presencias negadas. Reafirmación a través del movimiento –sea éste fluido, lento, quieto, rápido o espástico–, del sudor, de la agitación, de las palpitations, de las cabelleras, del cruce de sonrisas. Aun cuando ésta fue una fiesta “entre nosotros”, un momento efímero en apariencia sin otra utilidad que el derroche de energías (por otra parte, energías que se consideran sin valor), constituyó un acontecimiento significativo. En él se propuso, justamente a través del derroche y de la performatividad de lo inútil, una liberación del orden de las cosas Bataille [1967] (1987: 96).

En las representaciones e imaginarios colectivos sobre la fiesta no se ha reservado espacio para las personas con discapacidad, del mismo modo que en las representaciones e imaginarios colectivos sobre la vida de las personas con discapacidad, el disfrute, la felicidad, la hilaridad parecieran ser estados imposibles. La literatura académica no ha ponderado el sentido político de estos estados, como si lo efímero no mereciera atención. Pero algunas respuestas han sido ofrecidas desde las voces disidentes y desde aquellos que se han preocupado por pensar su existencia. Entre ellas, Sara Ahmed señala que a la felicidad “se la concibe como algo que se desprende de determinado tipo de ser” (2019: 22), pero también como un imperativo, una manera de sobreponerse a una opresión imposible de desarmar. Así se han construido, dice la autora, estereotipos como el del “ama de casa feliz” o el mito del “esclavo feliz”, entre otros, que han sido contestados por el feminismo, la crítica negra y queer (Ibíd). Pero lo que quiero subrayar es que esta dualidad coexistente en la vida de sujetos corpo-disidentes –la felicidad como estado imposible y, a la vez, como imperativo– no deja espacio para experimentar y reconocer estos estados. Por eso, fiestas

como la que compartimos, donde se apuesta a habitar intersticios sensibles, desatan estos corsés de sentido.

Observemos asimismo la relación entre el tiempo y la espacialidad que configuran las fiestas. La fiesta está asociada a la noche, y ésta, a su vez, se revela como un tiempo/espacio con distintas caras: por un lado, es descanso, un portal hacia el universo onírico; por otro, es celebración y ruptura con el orden diurno, productivo, rutinario. Detengámonos entonces en la dimensión temporal. A las personas con discapacidad –y a los cuerpos disidentes en general– les es vedada la acción de recuperar el tiempo pasado en sus propios términos (Castelli Rodríguez, 2020c) como de proyectarse a futuro, es decir, de ocuparlos con sus deseos y potencialidades (Muñoz, [2009] 2020). Se los sitúa en estos tiempos-espacios como un otro constitutivo que está al servicio de la norma.

Contestando los dispositivos de captura del tiempo, en *Utopía queer*, Muñoz [2009] (2020) argumenta en contra de “la lógica devastadora del mundo del aquí y el ahora” (p. 46) y propone abrazar “el entonces y allí de la futuridad antinormativa”. El autor busca desentrañar cómo las fuerzas normativas enajenan al colectivo queer del sentido de un futuro vivible y, por extensión, de sentimientos y proyectos como la esperanza, la felicidad y la utopía. En su lugar, sostiene que “aunque los sentimientos utópicos puedan verse frustrados (...) resultan indispensables para la acción de imaginar una transformación” (Ibíd: 42). Asimismo, entre las contribuciones desde los estudios en discapacidad, Alison Kafer (2013) refiere que, a los ojos de las personas convencionales, el futuro de las personas con discapacidad no puede ser otro que un tiempo de dolor, sufrimiento y rehabilitación. Para pensar la existencia de mis interlocutores con discapacidad, retomo a Muñoz en diálogo con Ahmed y Kafer, quienes politizan emociones, sentimientos y temporalidades que en las ciencias sociales “siempre fueron vulnerables a las acusaciones de ingenuidad” (Muñoz, 2020: 43). Kafer, que se sitúa en la intersección de la teoría feminista, queer y crip, ofrece la idea de “futuros accesibles” a partir de una política de las coaliciones con otros sujetos a quienes el horizonte por venir les es vedado, desde las disidencias sexuales y de género a las y los trabajadores precarizados.

El goce, la felicidad, la fiesta, no están admitidas en el futuro de estos sujetos, pero tampoco en el tiempo presente. Desde la primacía convencional no se conciben tales estados desde corporalidades contra normativas y se acaparan los tiempos y espacios de existencia. Por eso era importante hacer una fiesta ese día. “Tomar el toro por las astas”, como dijo Zoe,

era comenzar a reinscribir las coordenadas del futuro desde el presente. Esa noche, la fiesta fue nuestra trinchera.

5.2. Zoe, mala con el cuerpo

La pregunta por el cuerpo, por su naturaleza, su identidad (o identidades), sus facultades y misterios ha acompañado a los seres humanos a lo largo del tiempo. Se trata de una interrogante que emerge en momentos de extrañamiento en nuestro fuero íntimo o junto a otros, cuando queremos responder quiénes somos, cómo nos sentimos e identificamos. Lo personal e íntimo no quita el tenor político de estas preguntas y su carácter histórico, que están atravesadas por las matrices clasificatorias que disponen un orden corporal del mundo. En tal sentido, a las personas con discapacidad la sociedad les recuerda día a día que a causa de su cuerpo (como si fuese un mero objeto) constituyen una otredad. Y cuando no se encaja en las convenciones, la interpelación suele ser más punzante, casi obligatoria. Deben preguntarse y a la vez los demás les preguntarán, a lo largo de toda su vida, con la mirada, con un gesto de susto, de desprecio, de lástima, con un insulto o con una mezcla de todos ellos, qué son, por qué son así y qué les sucedió. No permanece ajena a ello la obstinación biomédica por construir un universo de categorías para nombrar, ordenar y desprender de allí una serie de consideraciones sobre la multiplicidad de cuerpos, como tampoco las barreras en el transporte, en las infraestructuras urbanas, en las instituciones y en los espacios sociales. En su conjunto, todas estas dimensiones contribuyen a reificar las relaciones de otredad.

Como veremos en la sección siguiente, quien encarna la norma también puede hacerse todas las preguntas y plantearse dilemas a partir de la percepción y vivencia de su cuerpo. Aún así, la mirada exterior hacia ellos será de beneplácito. Se podría decir que tal es su “beneficio” en comparación a los “no convencionales”, no necesitar transgredir. Pero recordemos el llamado de atención de Michel Foucault acerca de que concebir al poder exclusivamente como norma o prohibición nos impide conocer la heterogeneidad de “mecanismos positivos” que también comprende (Foucault, 2005:19). Siguiendo esta premisa, cabe sopesar que las preguntas que se hacen sobre su cuerpo y, sobre todo, las respuestas que ofrecen las personas que se apartan o que transgreden la norma, no solo son un efecto del estigma, una consecuencia indeseada, también son una réplica, una

transformación productiva. Estas réplicas y negociaciones proponen alternativas al orden dado. En última instancia, si las preguntas por los cuerpos insisten, quiere decir que el horizonte de las respuestas permanece abierto y se resiste a la clausura. La corpografía de Zoe, armando y desarmando la manera de habitar, de ser (su) cuerpo, nos adentra en las tensiones entre estigma y poder.

I

Transcurre marzo de 2021. Una tarde cálida hago un recorrido de unos cuarenta y cinco minutos en ómnibus hasta la casa de Zoe, en el complejo Euskal Erría, en el barrio Malvín Norte de Montevideo. Había estado en la zona un par de veces antes, pero nunca había ingresado a uno de estos espacios habitacionales compuestos por voluminosos edificios que se presentan como enormes presencias de ladrillo y cemento que cobijan la vida de cientos de personas. Camino buscando el indicado y me pierdo. “Es por donde pasaste recién”, me indica un muchacho y vuelvo sobre lo andado. Toco timbre y aguardo junto con un perrito que se contiene de ladrarle a otro de mayor porte que pasa con una señora, pero se abalanza mostrándole los dientes luego de que entran y quedan separados por un vidrio.

Zoe aparece a abrirme la puerta con su hija de tres meses y medio en brazos. La bebé me mira con grandes ojos negros, como descubriéndome. Subimos por ascensor varios pisos y desembocamos en su apartamento. Hay ambiente de bebé: un cochecito, mantas, pañales y juguetes por doquier. El gato de la casa me observa y al mismo tiempo me ignora, Zoe dice que desde el nacimiento de su hija actúa ofendido. Me quito los zapatos y los dejo junto a la puerta, siguiendo la política de la casa, entretanto, mi anfitriona prepara un café y la bebé atina a dormir una siesta intermitente, como es habitual en las primeras horas de la tarde.

Con Zoe tenemos entre manos la idea de escribir juntas un texto sobre mujeres-madres con discapacidad que queremos hacer público durante marzo, “el mes de las mujeres”. A ella, como mujer con discapacidad física y flamante madre, el tema le toca de cerca. Hablamos por horas de las exigencias sociales sobre cómo se debe poner el cuerpo para maternar y cómo resuelve ella su vida, a su manera, además como madre soltera. ¿Cómo se acomodan los mandatos sociales frente a los cuerpos diversos? O ¿cómo los cuerpos diversos desarman (pero también vuelven a armar) esos mandatos? Zoe me plantea una cuestión que hasta entonces desconocía: las redes de apoyo y contención que construyen las mujeres-madres con discapacidad (algunas de ellas, evidentemente) colaboran en que su

experiencia de la maternidad sea de alguna manera menos exigida que la de otras mujeres, porque es más compartida. Hay momentos en que la norma puede más y aparecen hirientes culpas, pero hay otros en que transgresiones creativas nos traen calma y disfrute.

Zoe es una compañera de El Grupo de los Miércoles. Cuando en 2020 comenzamos los encuentros virtuales de práctica de DanceAbility, ella estaba cursando su embarazo, por lo que aparecía de vez en cuando y cada vez con la panza más grande. Todas y todos exclamábamos “oooohh”, “uuuaaaauuu”, al verla. Realmente causaba sensación. Resulta curioso que en espacios como éste, donde no se señalan los atributos corporales de otras personas (cada quien habla solo de lo propio y si es que lo desea), el comportamiento social frente a un estado de embarazo nos moviliza, en general, de un modo opuesto. La apariencia de un cuerpo gestante puede tener en común con los cuerpos de (algunas) personas con discapacidad que producen el extrañamiento de otros, pero el cuerpo “discapacitado” es socialmente desvalorizado mientras que el embarazo es un estado corporal que goza de estima.

El cuerpo de Zoe se encontraba en plena transformación y a ella le gustaba compartírnoslo, tomando distancia de la computadora para que la cámara mostrara todo su torso y bailando a pleno. Cuando la panza era todavía pequeña Zoe tenía más energía, pero a medida que creció, ella estaba más cansada y con ganas de dormir y paulatinamente fue dejando de conectarse a las sesiones de los miércoles. Sí apareció cuando nos juntamos – virtualmente– la noche que anunciaron los premios de un concurso de cortometrajes de inclusión al que nos presentamos⁹⁴ con el grupo y también en la fiesta que armamos “la noche de la nostalgia”. Cuando nació su bebé, Zoe dejó de participar de las prácticas. Todas sus energías y tiempos estaban abocadas al cuidado de su pequeña niña y un día envió al grupo algunas fotos para presentarla, gesto que todas y todos celebramos.

A pesar de su profesión (es psicóloga) que privilegia la palabra antes que otras expresiones del cuerpo, es una persona enérgica a quien le seduce el movimiento, aunque a la palabra también podemos entenderla como una variación del movimiento. Me dice que cree que si no hubiera nacido “con discapacidad” se habría dedicado a la danza, aspirando a ser bailarina profesional. Uno de los primeros intercambios que recuerdo del grupo de Whatsapp, era uno en que ella pedía que en los encuentros le otorgáramos un lugar preponderante al movimiento, pues a veces la palabra se llevaba más tiempo del necesario y

⁹⁴ Nos presentamos al 6° Concurso Internacional de Cortometrajes de Inclusión “Todos somos diferentes” de Chile con un corto que intitulamos “Linda libertad de ser”.

a ella eso la había desestimulado. La palabra hace parte de ambos espacios de danza, pero es cierto que la práctica de movimiento es lo que los distingue.

Hablamos de la arbitrariedad de la “discapacidad” y de cómo la diversidad de cuerpos, pero también la historia de cada cuerpo, tensiona y desborda esa categoría. El uso de “discapacidad” para identificarse responde a situaciones heterogéneas, desde aceptar una etiqueta asignada por otros a buscar visibilizar las múltiples especificidades de un colectivo marginalizado.

“Yo me pongo debajo de la bandera de la discapacidad y me encanta y juego con esa palabra, porque para mí es una invitación, tanto para reconocer lo jodido que es que me miren en el ómnibus a cada rato y que cada tanto me recontra caliente y paso un día puteando y angustiada y otros días ni me doy cuenta y la llevo bárbaro. Creo que para reconocirme en esta comunidad tengo que ver las partes lindas y también vernos vulnerables, frágiles y expuestos. Es lindo, pero hay que ponerle el estómago a eso y no es fácil” (Entrevista personal 8 de febrero de 2021).

Zoe es de las que usa el término “discapacidad” y de las que se siente parte, sobre todo para dar batalla en el espacio público, pero no tanto en la temporalidad del cotidiano. Allí condensan otras micro-políticas, lazos y sentidos.

Ella describe su cualidad o aquello que la distingue de los cuerpos convencionales como el tener “una mano chiquita” o “una manito”. Así nombra a la parte de su cuerpo donde se ha concentrado la discriminación y la mirada de otras personas a lo largo de su vida. Una expresión que denota un cuidado, un mimo, que su grupo familiar se esforzó en construir: “mi madre y mi tía siempre me daban besos en la manito, yo crecí en la inclusión”, me dijo. Pero en ocasiones ese crecer en la inclusión implicaba acciones difíciles de afrontar siendo todavía niña, como arremangarse o cortarse la remera para dejar su mano al descubierto a sabiendas que iba a recibir miradas y comentarios invasivos con los que debía lidiar. En contrapartida, “eso de no esconderla [a su mano] hizo que la use mucho, tengo pila⁹⁵ de movimiento y fuerza y, además, mi madre que es muy corporal me enseñó a hacer cosas con los pies, entonces, yo jodo que a veces me falta una mano y a veces tengo tres”, me dice.

⁹⁵ Mucho, abundante.



Imagen 16: “Amor es juego”. Zoe y su bebé juegan a unir sus manos y pies en una jornada al aire libre. La fotografía está tomada desde abajo y de frente. Zoe está sentada y en su falda está su bebé con las piernas hacia arriba. Viste un mameluco con corazones blancos. Hace calor, zoe está de musculosa. La parte inferior de las piernas de la pequeña están al descubierto. Zoe, con los brazos flexionados a la altura de los hombros, toca la palma de los pies de la pequeña. Fuente: fotografía de Zoe:

“La inclusión” estaba en su entorno inmediato, con excepción de su abuela que nunca pudo dejar de verla como “una pobrecita”, me cuenta entre risas. Esto significaba tomar con naturalidad y mucho amor esa parte de su cuerpo que socialmente era señalada como “diferente”, como cualquier otra parte del cuerpo, pero a la vez haciéndole sentir que era una parte importante. “No quiero decir que es todo lo mismo, porque no es lo mismo”. Zoe buscaba el modo de enfatizar su diferencia distintiva, pero desde un lugar de enunciación que toma distancia con una concepción de diferencia que teme y niega lo diverso y que en reacción lo estigmatiza. A la vez, buscaba expresar que es posible hacer sentido de un mundo plural, con menos hegemonía corporal.

No es novedad que las vivencias durante la infancia condicionan nuestras maneras de sentir y de encarar el mundo en ese momento, pero también cuando crecemos, aunque no siempre podamos verlo. Zoe recuerda circunstancias de su infancia donde se sintió rechazada y también otras, especialmente en su núcleo íntimo, donde se buscó protegerla de esa violencia y valorarla en su singularidad. Las familias sufren cuando alguno de sus integrantes más pequeños recibe maltrato, es objeto de burlas o de exclusión y buscan el modo de

contrarrestar los efectos de tales violencias. Pero incluso en el esfuerzo de ahuyentar lo malo, lo vivido permanece en nuestros cuerpos. Zoe me cuenta que durante mucho tiempo y muy a pesar del estímulo de su familia, ella consideró que “era mala con el cuerpo”. Me dice:

“mi madre es profe de yoga, es profesora de aeróbica o sea el cuerpo es parte de mi vida, de mi crianza, pero yo siempre pensé que era mala, siempre era la última que invitaban a participar, era siempre la última elegida, corría mal, nadar era horrible, que todavía hoy estoy en una piscina y recuerdo la sensación de estar ahogándome... en realidad la pasé muy mal” y concluyendo el relato agrega “yo pensé que no era corporal” (Entrevista personal, 8 de febrero de 2021).

Esto cambió cuando comenzó a practicar danza. Primero hizo salsa. Tenía diecinueve años y un análisis de sangre había detectado valores altos de colesterol, por lo que se dispuso a hallar una manera no ortodoxa de hacer ejercicio. Pero tiempo después, las clases de salsa se tornaron demasiado exigentes para su gusto y abandonó. Más tarde conoció DanceAbility y *Contact* improvisación, donde comenzó a sentirse “como pez en el agua”. A pesar de haber crecido en “la inclusión”, la experiencia en los grupos de danza, en particular en el de DanceAbility, trajo algo completamente distinto: el reconocimiento del valor de la diferencia corporal y la pertenencia a un espacio donde su cuerpo ya no era “el raro” sino uno más entre otros.

Por su sensibilidad, que proviene en parte de lo que le transmitieron en su seno familiar, por su profesión, por haber transitado un “proceso personal”, Zoe tiene una reflexión aguda sobre el vínculo con su cuerpo a lo largo de la vida. Identifica hitos y momentos incómodos, como cuando le llamaba la atención la discapacidad de otra persona y eso le genera mucho enojo consigo, porque ¿cómo podía ser que ella, que también luce “diferente”, no pudiera ser más empática? Como cuando tardó en darse cuenta que un compañero de facultad le sugirió ir a DanceAbility porque ese lugar “era para ella” porque es “discapacitada” y no por otra razón. O como cuando reflexionó sobre el hecho de que las personas con discapacidad al tener su diferencia “a la vista” quedan sumamente expuestas, pero a la vez es una “potencia” porque ya no hay nada oculto.

En un momento, refiriéndose a su infancia y la relación con su cuerpo, me dijo: “yo no era corporal”. Pero más cerca en el tiempo comenzó a concebir su cuerpo “como un instrumento de militancia”. Hacer parte de espacios grupales, encontrarse con otras personas señaladas como “diferentes” pero también con personas con cuerpos comunes y corrientes, trajo valiosos ecos positivos a su autoestima.

Seguimos hablando de todo un poco mientras tejemos nuestro texto. Entretanto, la bebé se despierta. Tiene sueño, pero se resiste a la siesta. Zoe me permite tenerla en brazos

y entre risas nerviosas me habita una sensación de ternura por ese ser tan chiquito, mientras trato de descifrar si prefiere estar de pie o sentada. “Hacemos cosas con el cuerpo todo el tiempo”, me explica Zoe, aludiendo a que busca compartir con su hija de manera desprejuiciada, dándole entidad a la movilidad y la expresividad. Minutos más tarde, llega el abuelo (el papá de Zoe), que se desarma en mimos y sonrisas con su nieta. Hace calor y decidimos salir a caminar y tomar un poco de aire.

En los días posteriores a nuestro encuentro las palabras de Zoe volvían a mi recuerdo. ¿Qué había querido decir con que “era mala con el cuerpo” y con que “no era corporal”? Lo había dicho en pasado, lo que trazaba una relación temporal y de contraste con un estado actual y también lo había dicho con un gesto de incomodidad, como algo que no le agradaba. Pero también dijo que, con el tiempo, comenzó a percibir su cuerpo como “un instrumento de militancia”.

Sus dichos me llevaban en distintas direcciones: que era “mala con el cuerpo” podía aludir a una percepción de inhabilidad física, o a una constatación práctica de la imposibilidad para ejecutar determinadas acciones. Ser “mala con el cuerpo” significaba no poder hacer o hacer de forma inconclusa o insuficiente con relación a una expectativa y denotaba una tensión entre “ella” y su cuerpo. De esta expresión también podía interpretar que “ella” ejercía algún tipo de daño sobre su cuerpo o que su cuerpo contenía algún tipo de malignidad que afectaba a otros. Que “no era corporal” podía indicar una percepción vacía o una no-percepción de la experiencia encarnada o, quizás, una forma de existir, de estar en el mundo, de un modo extra corpóreo. Por otra parte, que éste se había convertido en “instrumento de militancia” denotaba un cambio de perspectiva, una autopercepción como sujeto político, un lazo de sentido propositivo.

Aunque difíciles de dimensionar, sus palabras me resultaban de una gran honestidad y ponían sobre la mesa cuestiones sustantivas: el vínculo entre subjetividad y experiencia encarnada, entre estigma y autopercepción, entre cuerpo y política. Una vez más la duda por el cuerpo insistía, pero antes que como interrogante abstracto lo hacía anudada a condiciones corporales concretas. Los términos de Zoe desvelaban una relación de co-implicancia entre “ella” y su cuerpo, resultando evidente que “ella” es a partir de un cuerpo determinado y singular. Pero no debemos olvidar que también es –que está siendo– en relación a otros y a un contexto que la excede. A propósito, parafraseando a Marx, Claudia Briones señala que

“los sujetos se articulan como tales a partir de un trabajo de identificación que opera suturando identidades personales y colectivas (para sí y para otros), pero no lo hacen simplemente como a ellos les place, pues su trabajo de articulación opera bajo circunstancias que ellos no han elegido” (Briones, 2007: 59).

Este enfoque me permite ponderar que aun cuando las expresiones de Zoe referían a una sensación sobre *su* estar siendo en el mundo y a una percepción íntima y personal, acontecían en circunstancias que le eran ajenas, en la medida en que no las había escogido ella, se articulaban con sentidos colectivos y estaban en relación con otros cuerpos-personas, entidades y objetos. Esto es cierto, ella no escogió las circunstancias de su existencia, pero al tomar conciencia como sujeto político y al situar a su cuerpo como instrumento de militancia, se dispone a incidir en tales circunstancias.

Sopesar el vínculo entre subjetividad y cuerpo enfatizando las sensaciones encarnadas y el intercambio con el mundo posibilita comprender que el estigma hace un trabajo sobre las personas y, a la vez, que el cuerpo no es una *tabula rasa*, sino que despliega su agencia lidiando con las condiciones que le son impuestas. Ello abre la posibilidad a tomar en cuenta que no hay una única forma de interpretar qué implica haber sido “mala con el cuerpo” y “no ser corporal” en la experiencia de Zoe. Mantener abierta la definición del sentido es una cuestión política cardinal que su propia vivencia nos revela, pues ya no se reconocía del mismo modo. Ésa era una suerte de fotografía de un tiempo pasado. A la vez, esta premisa repone una cuestión manifiesta en el campo, que refiere a la multiplicidad de los cuerpos –con respecto a otros como con respecto a sí mismos a lo largo del trayecto vital–, y por consiguiente a su resistencia a ser definidos de una vez y para siempre.

5.3. Candelaria, intervenir el corsé

Mientras que el estigma recae sobre las corporalidades marcadas por la diferencia, el imperativo de cuerpo capaz alcanza a todos y, en tanto ideal, prácticamente nadie cumple por completo sus requisitos. Incluso los cuerpos *fitness*, atléticos y los que se muestran super proactivos están subordinados a la norma, si bien gozan del beneficio de permanecer dentro de su territorio. He insistido, a lo largo de esta tesis –y retomando una premisa de los estudios críticos en discapacidad (Davis, 1999)–, en que los sujetos clasificados como “lo otro” no pueden comprenderse sin un examen riguroso de “lo uno”, es decir, el “nosotros” y la norma. Mi supuesto es que la misma matriz de clasificación de los cuerpos que estigmatiza a unos, produce dispositivos de normalización de quienes parecieran habitar dicho lugar simbólico,

afirmando así la ficción de la dualidad (cuerpos normales/anormales) y desestimando las posiciones fronterizas.

Por eso, creo relevante mirar la matriz normal prestando atención a la experiencia de sujetos que ocupan el lugar de la normalidad. ¿Qué se puede decir de los cuerpos convencionales si nos adentramos en sus corpografías? ¿Qué recorridos, inestabilidades e imperativos plantea la norma para los sujetos que privilegia? Estos sujetos, en el transcurso de su trayecto de vida también se miran en el espejo de la normalidad, se hacen preguntas y eventualmente encuentran algunas respuestas. A propósito, aquí también la danza es una fértil materia prima para hurgar en las percepciones de sí y en cómo se han relacionado con saberes que inciden sobre sus cuerpos. Recorramos la corpografía de Candelaria y lo que ella tiene para enseñarnos acerca del corset de la normalidad.

I

Conocí a Candelaria en las prácticas de El Grupo de los Miércoles. Es montevideana, tiene 53 años. También es bailarina, docente de danza contemporánea, terapeuta holística, da masajes, hace reiki y lee registros akáshicos. En su infancia su mamá le preguntó si quería tomar clases de ballet y ella dijo que sí, pero siente que su vínculo con la danza es anterior: ella “nació bailando” y en el transcurso de su vida “no ha parado” de hacerlo. Con el ballet continuó hasta los 11 años y a los 13 ya estaba inscrita en el club del Banco República⁹⁶. En ese lugar bailaban como en *Flashdance*, era una especie de “gimnasia jazz” que por entonces “hacía fama”, allí continuó hasta los 22 años. Esta parte de su vida, donde el movimiento se define como una práctica central para ella, se da en el transcurso de los años ochenta y comienzos de los noventa, período en que acontece la restauración democrática en Uruguay. En lo social y político eran tiempos duros en el país y en todo el Cono Sur, por eso, que jóvenes mujeres pudieran explorar(se) en lo que les gustaba, era en sí mismo transgresor y una manera de plantar semillas en las subjetividades y sensibilidades de los años venideros. La danza contemporánea ocupa un capítulo aparte en su vida, pues la “agarra” ya más grande y madura. Se pasó a la escuela Contradanza y se formó “con tremendas profesoras”, aprovechando además toda oportunidad que surgía con bailarinas nacionales y extranjeras en métodos y técnicas que se tornaban conocidas, como *Contact* improvisación, Feldenkrais

⁹⁶ Club deportivo y social del Banco República, de Uruguay.

y Alexander⁹⁷. Luego continuó su trayectoria desde el rol de docente y desarrollando proyectos performáticos propios.

A juzgar por esta síntesis, Candelaria es una bailarina convencional, apasionada por la danza, con un trayecto parecido al de muchas otras mujeres jóvenes que buscaron desarrollarse en este campo. Es el tipo de relato que primero escuchamos, aquel que repasa los hitos significativos que marcaron un antes y un después y que nos alegran o enorgullecen. Sin embargo y sin negar nada de lo dicho, cuando enfocamos la experiencia corporal aparecen otras marcas biográficas, en ocasiones sutiles, otras veces hondas, que ponen en escena el papel de la carne y las sensaciones en los trayectos de las personas. Cuando de personas con discapacidad se trata, el cuerpo, las intervenciones sufridas y los saberes terapéuticos rápidamente cobran entidad y no causa extrañeza que así sea. Pero cuando quien narra es una persona convencional, el cuerpo aparece como subsidiario de una autonomía autoevidente, que no merece mayor explicación. Sin embargo, cada cuerpo cuenta una o varias historias.

Un hilo del cual halar para adentrarme en la espesura de su cuerpo me lo confió la propia Candelaria: ella dijo que, en su juventud, no pudo participar en varias instancias de formación importantes para ella porque la aquejaban sus “nanitas de la espalda”. “Nanitas” me hacía imaginar algo pequeño, pero a la vez debía ser lo suficientemente grande como para impedir la actividad deseada, o quizá era una forma de nombrar y contar su cuerpo con cuidado y respeto. Nanitas...

En octubre de 2020 Candelaria presentó un solo de danza en un ciclo de danza contemporánea internacional llamado “Solos al mediodía”. Es un evento que acontece en primavera, en uno de los principales teatros montevideanos. Ese año el ciclo se tituló “La Resistencia”. Estamos en resistencia en estos difíciles tiempos pandémicos, pienso, buscando interpretarlo. La pieza que Candelaria presenta se llama “¿Será ésta vez la última vez?”. Decido ir a verla. Como el aforo es limitado y se ingresa por orden de llegada, concurre lo suficientemente temprano como para asegurarme no quedar afuera. Buena parte de las y los presentes son mujeres jóvenes, hay pocos varones y personas adultas. Todos parecen convencionales, pero ¿cómo saberlo? En la sala no hay escenario, la diferenciación del lugar que ocuparemos espectadores y la artista está montada para la ocasión con cinta de papel adherida al piso. Hay un rectángulo de proporciones generosas que contrasta con el

⁹⁷ Sobre *Contact*, ver página 106, sobre método Alexander nota al pie 47 y sobre método Feldenkrais nota 46.

piso flotante de madera. Esa zona contiene otros cinco cuadrados pequeños, en cuatro de los cuales hay depositados objetos que desde la distancia no alcanzo a ver y uno está vacío. Cuando ingresamos Candelaria ya se encuentra allí, en una especie de entre tiempo inicial. Tomo asiento en segunda fila. Fuera del rectángulo hay un corsé ortopédico dorado sostenido en el piso con un pequeño soporte. A este objeto recién lo divisó al final del evento, cuando el público comienza a movilizarse para salir.



Imagen 17: “Escena”. Se aprecia la composición de la escenografía tomada luego de concluido el solo de danza de Candelaria. Los objetos, ya usados, reposan en su ubicación final. Fuente: fotografía de Carlos Martínez, 16/10/2020.

Candelaria está en el centro de la escena acostada sobre el piso boca arriba, tiene los ojos cerrados y el pelo atado. Viste un pantalón *jogging* y un buzo negro. Está descalza, su blanca piel contrasta con la ropa. Desde el piso adopta distintas posturas de estiramiento, se abraza a las piernas flexionadas, se toma los dedos del pie y estira una pierna, luego la otra, se coloca de costado, reposa, controla la respiración. Inhala y exhala con atención en la respiración. Luego se pone de pie y lentamente abre los ojos. Me compenetro con sus movimientos y pienso que la luz le debe molestar un poco hasta que sus pupilas se adecúen. Sobre el público se extiende un manto de silencio. Candelaria está de frente al público con los brazos a los costados del cuerpo. Se quita la gomita del pelo y sus cabellos caen sedosos. Camina hasta el cuadrado que está vacío y se quita la ropa, en silencio y con parsimonia, primero el buzo, después el pantalón. Luego los dobla y deposita dentro del cuadrado. Queda en ropa interior negra. Camina hasta el cuadrado contiguo, toma de allí un vestido negro y corto, se lo pone. Ahora se sienta en el piso sobre el empeine de los pies, con las piernas

plegadas y comienza a hablar, mirando fijo hacia adelante, con expresión casi telegráfica: “Me llamo Candelaria, tengo 52 años, soy divorciada, sin hijos”. Sigue diciendo que es bailarina de candombe, docente de danza contemporánea, de DanceAbility y que tiene nociones de tango. Dice que ama la danza y que teme a la vejez y al paso del tiempo y que esta presentación habla de eso. Cuenta que desde niña tuvo un vínculo cercano con el dolor físico y enumera algunas de las experiencias que lo provocaron y otras que la afectaron corporalmente: “lesiones en la columna desde la adolescencia y un corsé corrector durante un año”, menciona una a una las vértebras involucradas, se da vuelta y con un dedo de cada mano las señala sobre su espalda a la altura lumbar. “Operación por quistes benignos en una de sus mamas con siete puntos”, dice “aquí”, indicando las incisiones verbalmente pero sin señalarlas en su cuerpo. “Operación de la rodilla izquierda por rotura de meniscos”, repite “aquí y aquí”. “Pozos de celulitis”, se pone de espalda, se levanta el vestido dejando al descubierto su cola, la empuja y aprieta hacia adelante y la celulitis aparece. “Última menstruación a los 48 años”.

Luego de la presentación cronológica de sus dolencias o marcas de su historia corporal, Candelaria danza distintos ritmos y con distintas técnicas, compartiendo esas otras marcas pasionales e identitarias que también hacen carne en su biografía. Mezcla movimientos, músicas y silencios: danza contemporáneo sin música, clásico con música de candombe y candombe con sonidos onomatopéyicos. “Chiquiritá, chiquiritá, chiquiritá”: el tambor aparece a través de su voz. En cada instancia hay un *in crescendo* de la energía, la intensidad y la velocidad de sus movimientos, como si cada vez hubiera que explotarla al máximo. Se agita y se pone colorada. Cada escena propone metáforas de la vida y del paso del tiempo. Danza y acontecimientos físicos se entrelazan. Termina el momento de euforia y se detiene para dar paso al relato de un diario personal. Su voz está grabada y el relato dice así:

“Bitácora del dolor, 24 de julio. Hace días vengo con molestias en la pubalgia⁹⁸. Nada que me impida bailar, pero es como que cada día... va molestando un poquitito más, en diferentes lugares, pero es como que... los dolorcitos puntuales van como creciendo, pero repito, no me impide bailar. Emm... estuve en duda en si ir al osteópata o no, por el frío, y en el fondo ahora estoy creyendo, tal vez, que algo me decía que no tenía que ir y terminé yendo porque si no hasta el otro viernes no... no me atiende, yo no puedo y bueno, le conté más o menos cómo me sentía y esta vez no me hizo acupuntura sino que me manipuló y entonces... fue como todo muy extraño pero a la vez muy esclarecedor, yo ya estaba sintiendo, algo me había venido a mí, no sé si es intuitivo, no sé si es algún mensaje, pero me había venido como... porque la última vez que me hizo acupuntura no me hizo nada, la verdad, no, en el

⁹⁸ Conjunto de lesiones que afecta a diferentes grupos musculares de la zona inguinal y se manifiesta con dolor en el pubis.

momento me relajó, todo, pero después la tensión volvió, todo estoy hablando de la pubalgia ¿no? Yymm...y bueno en estos días estuve sintiendo...como que tal vez tuviera que hacerme acupuntura no en la pubalgia, sino atrás, en la columna, en el sacro, en la lumbar, no sé sentí que eso...porque...como que me podía equilibrar, pero inmediatamente me vino pánico, porque estoy tan bien del sacro y de la lumbar que mirá si...si me hacen eso y me vuelve, entonces ta, igual se lo mencioné hoy, no me dio pelota, jeje, eeem...pero...mientras me estuvo manipulando y me aflojaba de alguna manera el...la pubalgia, el pubis, la pelvis...ssss...empezaba sistemáticamente a tener relación, algo que yo ya sé, pero en este caso no me había dado cuenta, porque yo me sentía maravillosa de la lumbar, maravillosa del sacro...y ahora, según lo que me hacía, empezaba a sentir el sacro y empezaba a sentir la lumbar, hasta la dorsal sentí...entonces, yo no sé si es así o no, pero estoy casi segura, como una revelación, que la pubalgia me duele, el pubis se me inflama, porque estoy haciendo fuerza para proteger mi sacro y mi lumbar...lo que no me queda claro es si la protejo, porque...bueno, digamos, es un desequilibrio ¿no? Tenso la pubalgia para que esté libre la lumbar, o si estoy bien de la lumbar y del sacro, porque en mis acupunturas y me...digamos que me redistribuyó cuando empezamos con la...la primera vez sobre todo que hice la...la acupuntura, pero, entonces capaz que estoy bien pero el miedo tan grande que me genera ese dolor fuerte, esos empujes de la lumbar y del sacro que inconscientemente y [sic] innecesariamente estoy haciendo fuerza con zonas que no tengo por qué hacer y por eso el dolor” (Fragmento de la performance cedida por Candelaria).

Mientras escuchamos, algunas personas ríen. Les resultan graciosas las incertidumbres de Candelaria, como cuando sopesa si ir o no al osteópata, o cuando expresa su temor de que vuelvan los dolores de espalda si le hacen acupuntura para atender la pubalgia. En la escena quinta Candelaria se saca el vestido, toma de uno de los cuadrados del piso un trozo de carbón y se traza líneas en distintas partes del cuerpo, desde los pies hacia arriba. Es un “mapeo”, dice, poniendo en síntesis todas las marcas que antes había enunciado y otras. En la escena final se sienta en el piso con las piernas cruzadas y toma dos objetos que parecen plumas rojas con detalles negros. Los coloca sobre sus senos, como si fueran parte del vestuario de las bailarinas de las comparsas y desde esa postura recita:

“Este cuerpo está cansado. / Cuerpo sonoro, pies fríos, ojos secos. / Estoy hablando de mi cuerpo: / real, tangible, astral, disminuido, fragmentado. / Cabeza y corazón. / Se pregunta, se responde, / se expande, se contrae, / cuerpo en constante movimiento. / Miedo a envejecer demasiado rápido, / a no cumplir con sus expectativas, / a no escuchar su propio ritmo, / a que ésta vez sí sea la última. / Se acelera, cae extenuado, no responde. / Siento mi respiración, / espacios abiertos dentro de mi / fragilidad, / tibieza y rigidez. / Con cautela voy encontrando el camino donde todo se reestructura. / Confío, proyecto, me reciclo y otra vez vuelvo a empezar” (Fragmento de la performance cedida por Candelaria).

Termina de recitar y en esa posición permanece inmóvil, de frente al público, mirando un punto fijo. La última posición pareciera aludir al trayecto final de la vida y el pasaje hacia la muerte. El silencio y la quietud generan una tensión en el ambiente, nadie sabe si interrumpir o no, hasta que desde el fondo la directora comienza a aplaudir, despertando la reacción final en cadena. El solo concluyó. Candelaria deja el gesto lúgubre, esboza una sonrisa, se pone de pie, saluda, vuelve a ponerse el vestido y sale de escena atravesando el murmullo de gente. El público se retira y mientras aguardo mi turno se revela

frente a mí, cual evidencia, el corsé del que habló Candelaria al principio. Me invade una sensación de presión sobre mi torso, el corsé parece estar puesto en mí, pero al mismo tiempo pareciera un objeto fantástico, como si de la indumentaria de la mujer maravilla se tratara.



Imagen 18: “Apretado, poderoso”. Primer plano del corsé dorado, apoyado en un pequeño soporte que lo hace lucir erguido en el piso. Fuente: fotografía de Carlos Martínez, 16/10/2020.

Permanezco algunos instantes frente a ese objeto que brilla y luce tan opresivo como poderoso, diseñado para moldear una forma corporal. Captan mi atención los broches y los pequeños agujeritos, me recuerdan lo que siempre se menciona en los talleres de Danza Integradora y DanceAbility: que el cuerpo “respira”. El color dorado con el que el corsé fue intervenido lo resignifica. Este gesto habla de la relevancia de este objeto normalizante en la corpografía de Candelaria, pues no ha pasado desapercibido para ella. Ahora no parece (solo) un objeto de rehabilitación y está ahí para afectar de algún modo a quienes lo observen.

II

Algunas semanas después, vuelvo a encontrarme con Candelaria, esta vez en su casa. El barrio donde vive es calmo, tiene veredas anchas, árboles por doquier y predominan las casas antes que los edificios. La suya tiene un murito bajo, con un portón casi diminuto y hay un jardín que antecede a la puerta. Aguardo en la vereda y le envío un mensaje de texto avisando que llegué mientras tomo agua y me pongo alcohol en gel en las manos. Sale enseguida, sonriente. Me hace entrar la bicicleta por el acceso de garaje que hay al costado de la casa y volvemos a salir para ingresar por la puerta principal al living. Candelaria tiene todo un protocolo de higiene. Primero rocía una alfombra con amoníaco, sobre la cual me paro,

luego me pide quitarme el calzado, dejarlo a un costado y ponerme unos zapatones descartables de TNT. Me invita a tomar asiento y se excusa un momento porque es la hora de la homeopatía a su gato. Los adornos y el mobiliario hacen que luzca como una casa de otra época y, en efecto, es la casa de su madre. Tiene un jarrón, una vitrina de vidrio y madera con cristalería antigua y muebles de madera tallada. A su regreso escucho que le dice a su mamá que no logró darle la homeopatía al gato, que intente ella. La mamá de Candelaria tiene 92 años, también por eso todo el protocolo de desinfección e higiene. Me cuenta que el gato “ya sabe todo”, aludiendo a que en la hora de su medicina es muy hábil para escaparse. El felino tiene VIF que es el “hiv de los gatos” y la homeopatía “le hace muy bien”.

Nos disponemos a la charla. Hablamos de los dolores y las “nanitas”. En su juventud a Candelaria la diagnosticaron con espondilosis⁹⁹, una fractura o fisura de una vértebra y más adelante pubalgia. También tiene o tuvo otras dolencias, pero éstas han sido las dos más importantes. Me cuenta todo lo que sabe como si fuera un libro abierto, entrelazando lo que los profesionales de la salud le han dicho a lo largo de los años y sus propias creencias basadas en el autoconocimiento de su cuerpo. Cuando se manifestó la espondilosis la derivaron a un “centro de deformidades de columna” me dice con un énfasis irónico y ambas reímos espantadas por tan terrible nomenclatura. Tenía dieciocho años. Ahí le indicaron usar el corsé durante un año. Incorporar ese objeto a su cuerpo cambió muchas de sus actividades y afectó su autoestima. Debía usarlo día y noche, la lastimaba y le dejaba moretones. También debía hacerse placas cada varios meses para chequear la evolución del tratamiento. Literalmente le cambió la forma de su cuerpo, por ejemplo, le acható la cola. Se sentía fea, a pesar que todo era para estar mejor.

Cuando comenzó con los dolores pélvicos en una clínica privada especializada en deporte –porque, me explica, en el sistema público de salud hace más de veinte años esto no se trataba– le diagnostican pubalgia. Le dicen que es una patología que suele aquejar a jugadores de fútbol porque utilizan demasiado la fuerza y no estiran lo suficiente, pero que en ocasiones también “le viene” a bailarines porque son muy laxos y no trabajan tanto el fortalecimiento muscular. En ambos casos, sigue explicándome, lo que hay es un desequilibrio. En eso ella está de acuerdo con los profesionales de la salud que la han atendido, pero en lo que no ha concordado es en los tratamientos, a pesar de haberlos seguido

⁹⁹ Se define como un proceso de degeneración progresiva de los discos intervertebrales.

al pie de la letra durante años. Por eso, atendiendo su instinto, desde un tiempo a esta parte se animó a “escuchar su propio cuerpo”, a complementar el tratamiento con sus propias herramientas y a escoger los momentos en que recurre al médico. Me dice que como “terapeuta holística de la parte emocional y energética” relativiza lo que los deportólogos, osteópatas y fisioterapeutas afirman, porque a su criterio “por más que sean *cracks*, no te toman como unidad”. Entonces, si ellos insisten con que hay que “fortalecer”, Candelaria estudia con cuidado si primero no tiene que “soltar”. Poner el tratamiento en sus propios términos, pensando sus emociones y sensaciones junto con su físico y determinar lo que es “soltar” o cómo “fortalecer”, es para ella un modo de resignificar experiencias dolorosas del pasado, tener autonomía y decidir desde su cuerpo.

Las “nanitas” cobraron entidad e hicieron añicos la imagen que me había formado de Candelaria como una persona corporalmente “convencional”. Lo convencional como cuerpo dado e intocado que se contrapone al espectro de cuerpos raros, *discas* y “disminuidos” se resquebraja y en su lugar aparece un cuerpo que *también* es intervenido, doliente, quieto, marcado, curado y envejecido, sin por eso dejar de ser danzante, vital, deseante, e inquieto. Frente al cuerpo objeto, definido de una vez y para siempre, aparece un cuerpo en devenir, que se escurre de las clasificaciones binarias de lo normal-anormal.

El recorrido de Candelaria advierte que cuando clasificamos desde posiciones fijas se enmascaran los matices, los procesos y las zonas borrosas de la experiencia de los sujetos. Candelaria ha tenido experiencias que se asemejan a las de personas con discapacidad (intervenciones quirúrgicas, dolor y tratamientos crónicos, opiniones médicas que definen su vida, miedo a la discriminación), pero la imagen convencional de su cuerpo frente a la mirada de otras personas le otorga el privilegio de que estas marcas permanezcan invisibles, salvo para ella y su entorno cercano. Aunque el objetivo en su caso solo fue contar su historia corporal y sus miedos a que toda vez podía ser la última vez que danzara, frente a mis ojos se abría una narración que no solo redimensionaba el sentido de ser una persona con un cuerpo convencional, “normal”, sino que desdibujaba la distancia entre cuerpos, la idea de cuerpos *rengos* sobre-intervenidos y cuerpos convencionales prístinos.

Las personas viven su cuerpo en una incesante negociación que les disloca de posiciones fijas y esto acontece aun sin que estemos pendientes o por completo conscientes. Como Candelaria, que se percibe “normal”, pero a la vez, en distintos momentos de su vida

sintió que no cumplía por completo con la demanda de este “imperativo” (Moscoso, 2009). El uso de clasificaciones opera encorsetando y evadiendo las zonas opacas, ambiguas y controvertidas y ello resulta insuficiente para comprender los trayectos corporales de los sujetos. Así funcionan corpus de conocimiento –como el biomédico– que definen condiciones corporales, pero también los imaginarios sociales. De igual modo, la política de las identidades puede caer en alguno de estos escollos si ignora lo que la experiencia corporal puede aportar a sus definiciones. No le hace justicia a lo que vivimos y compartimos, a pesar de que proporciona logares seguros que muchas veces son necesarios. En contrapartida, si nos adentramos en lo indefinido, tanto lo normal como lo anormal pierden entidad, sus marcos de referencia se debilitan. De ahí el aporte sustantivo de los relatos encarnados.

5.4. Tomar las calles, pero no caminando¹⁰⁰

Los 3 de diciembre son días importantes en la comunidad de personas con discapacidad y entre quienes, sin serlo, nos encontramos comprometidos en la lucha por sus derechos. En 1992, la Asamblea General de las Naciones Unidas proclamó esa fecha como el Día Internacional de las Personas con Discapacidad y desde entonces se organizan actividades en clave de reivindicación de derechos, denuncia de vulneraciones, reclamo al sistema político y presencia en el espacio público¹⁰¹.

En Montevideo, con varias semanas de antelación integrantes de la Coordinadora de la Marcha por Accesibilidad e Inclusión¹⁰² que acontece ese día –y que en 2021 alcanzó su décima edición– difundieron la convocatoria, y como cada año, ello provocó un intercambio de ideas acerca de las razones para asistir o no. Entre mis interlocutores, algunos opinaron que era una oportunidad para reunirnos e intervenir en la concentración previa a la marcha con algunos números de danza. Pero otros marcaron su discrepancia con la forma de la manifestación, que replica la acción política más tradicional: concentrarse en un lugar, leer una proclama y, muy especialmente, trasladarse caminando. Era esto último –el caminar–,

¹⁰⁰ Expreso mi agradecimiento a Bianca por su lectura atenta y comentarios de los contenidos de esta sección.

¹⁰¹ En Uruguay, el 3 de diciembre también se celebra el Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial.

¹⁰² No hay una coordinación nacional de las actividades que se realizan el 3 de diciembre. Cada departamento, en general a instancias de los gobiernos municipales, hace su propia convocatoria. La marcha que se realiza en Montevideo, por ser la capital, es la que más se conoce. En esta ciudad, la Coordinadora de la Marcha es impulsada por la Secretaría de Discapacidad de la Intendencia de Montevideo junto con organizaciones sociales y participantes autoconvocados.

el punto principal en que se disenta, debido a que conlleva bipedestación y esta postura, como vimos más arriba, es símbolo del cuerpo capaz. Bianca me lo explicó: “a veces caminar no es algo fácil, natural, genuino y trasladarse con nuestras órtesis implica gastar dinero que no hay para ‘copiar’ un modelo que no es nuestro”. No se trataba, pues, de un capricho: el argumento tenía un fundamento histórico, simbólico, económico, incluso operativo.

Las formas de la acción política constituyen una preocupación de peso entre los sujetos colectivos organizados que buscan incidir en la sociedad en aspectos de su interés, impulsar transformaciones y eventualmente hacerse de cuotas de poder. Aunque no son elementos excluyentes, cabe sopesar que mientras la imagen, el mitin y el discurso aparecen como elementos sustantivos de la acción del sistema político partidario tradicional, otros tipos de acción performática –abarcando múltiples estéticas, prácticas novedosas y la forma asamblea– se presenta como un terreno que buscan explorar movimientos sociales, colectivos y sujetos que ven necesario desplegar expresiones alternativas de la política.

Si bien las formas tradicionales continúan teniendo un peso relevante, en las últimas décadas asistimos a algunos cambios en las formas manifiestas de hacer política y de tomar el espacio público. Aun así, hay sujetos, entre ellos las personas con discapacidad, que por distintas razones no siempre pueden o quieren compartirlas. A grandes rasgos podríamos considerar el cambio de siglo y, junto con él, las crisis económico-políticas que azotaron en 2001 y 2002 a Argentina y Uruguay, como un lapso en el que se modificó el modo de organización de la lucha social, ya sea afianzando procesos y movimientos que venían de los años noventa¹⁰³, como hallando nuevas tácticas. Entre las acciones disruptivas, con variado grado de planificación y estructura colectiva, hemos de recordar en Argentina el movimiento piquetero y en Uruguay las manifestaciones por el robo de ahorros bancarios de la ciudadanía y algunos saqueos a supermercados que evidenciaron la extrema situación que se atravesaba. Es imposible ignorar, en años más recientes, el papel que están teniendo las redes sociales extendiendo el debate por lo público al terreno digital. De igual modo, la llamada “marea verde” del movimiento feminista propició nuevas performatividades que tienen en común la manifestación multitudinaria, el uso de recursos expresivos distintivos como el pañuelo verde y “teatralidades sociales” (Vidal, 2020) que abonan la idea de “poner el cuerpo”.

¹⁰³ Sigo en este punto a Dominzain (2014), quien discute la extendida idea de que los noventa fue una “década perdida” y de “desmovilización. La autora argumenta que hubo una adaptación de las estrategias políticas al escenario político, donde se privilegiaron las vías institucionales y la conformación de una ‘arena cívica’.

Las mujeres con discapacidad que se sienten convocadas por la plataforma de reivindicaciones del feminismo hacen su aporte interpelando los sesgos en los modos de poner el cuerpo en la política. Entre otras cosas, preguntan: ¿en qué cuerpos se piensa cuando se propone irrumpir en el espacio público? ¿Qué acciones pueden realizar esos cuerpos? Al imaginar performatividades desde cuerpos capaces ¿a cuántos sujetos estamos dejando al margen? Al igual que han hecho otros feminismos subalternos, como el de las mujeres negras, los transfeminismos y el activismo gordo, ellas transparentan la construcción de una teoría y una praxis política que se sostiene en una jerarquización de los sujetos de acuerdo a sus atributos corporales. A propósito, una de las críticas señala que las mujeres feministas sin discapacidad se representan a sí mismas en resistencia a las opresiones, pero cuando se trata de mujeres con discapacidad, las sitúan antes que nada como “víctimas” (Morris, 1997). Las mujeres con discapacidad no son condescendientes, rechazan este gesto y apuestan por representarse en sus propios términos dentro del movimiento feminista. Como expresa Kafer (2013: 169): “seguimos definiendo y exigiendo nuestro lugar en los discursos políticos, las visiones políticas y la práctica política, incluso cuando desafiamos esas mismas preguntas y exigencias”.

Los varones con discapacidad, por su parte, aunque afrontan barreras en común con las mujeres y pueden verse llamados –más que los varones cisgénero convencionales– a reflexionar sobre los entrecruzamientos entre sus identidades de género y sus cuerpos, se han mantenido relativamente al margen de los activismos que toman estas dimensiones como matriz de sus reivindicaciones. Así, en las proclamas que se leen cada 3 de diciembre, mientras la agenda feminista está claramente presente (por ejemplo, denunciando la escalada de la violencia basada en género y reclamando por el acceso a servicios en salud sexual y reproductiva), no hay lugares de visibilidad de la especificidad de las masculinidades *renegas*. De todos modos, la marcha y las múltiples actividades que se realizan en torno a esta fecha comprenden, en general, a todo el colectivo de personas con discapacidad.

I

Se acercaba entonces el 3 de diciembre y estaba sobre la mesa el debate sobre la convocatoria a marchar. Mientras conversábamos entre varias compañeras, enfática, Bianca –compañera que para desplazarse usa de silla de ruedas o bastones– nos dijo: “yo no hago marchas, señoras. Si seguimos queriéndonos parecer a quienes no somos, así nos va a ir”. Su tono provocativo encendió el intercambio. En respuesta, Lupe –una compañera ciega– contó que ella fue una vez, pero no le gustó el enfoque de la proclama de ese año que “era

como una especie de festejo por las cosas que nos había dado el gobierno”. Y añadió: “ahora me están costando las marchas, la multitud me pone muy ansiosa, entonces no estoy yendo”. Bianca prosiguió: “me pudre, andar pasando laburo si uno no puede marchar, van a inventar marchas de la discapacidad ¿a vos te parece?”. Y para rematar, propuso: “lo mío es la sentada accesible, el día que hagan una sentada, me llaman. Nosotras –refiriéndose a ella y a Helena, con quien mantiene una amistad de años y a quien llama “renga honoraria” por el apoyo a las causas del colectivo *disca*–, habíamos propuesto tremenda sentada, teníamos formas diferentes de sentarnos”. En efecto, en años anteriores ella había comentado su idea a otras personas involucradas con la organización de la marcha, pero no prosperó.

En vísperas del 3 de diciembre Bianca redobló su apuesta y en sus redes publicó:

“Mañana se baila...Porque marchar es pa’ los que marcan el paso y nuestro paso es audaz y discontinuo...Mañana se baila...Y un pequeño movimiento sentido...Ese al que le dedicaste toda tu atención...Ese...será el efecto mariposa del cambio...Es hora de decir basta a la normatividad caminante que ante la duda se traza horizontes de utopías sólo pa’ poner un pie detrás de otro...Es hora de dejar de buscarnos en el sufrimiento y encontrarnos en el goce...Cuerpo hay uno solo...¡DESPABILEMOS!” (mayúsculas de ella).

En su referencia al “movimiento sentido” la sensación y significación¹⁰⁴ del movimiento corporal evocan una dimensión de la política que pasa desapercibida, pero que puede constituir un punto sustantivo para los sujetos que conducen la diferencia corporal al núcleo de la discusión acerca de la acción, movilización y representación política.

La postura de Bianca no es para nada superficial, todo lo contrario. Nos enfrenta al desafío de pensar los horizontes de lucha social desmontando la lógica de primacía del cuerpo capaz que impregna toda clase de acciones y discursos. Lo que ella advierte es

“el valor simbólico que tiene la marcha, por ser un producto marchado. (...) Que se llame ‘marcha’ es una ‘gran mojada de oreja’. Si alguien no percibe el nivel de opresión de ir a una marcha siendo disca, habrá que seguir luchando hasta que seamos tomadxs en cuenta” (Bianca, en comunicación personal, 3 de agosto de 2022).

A propósito de las formas de hacer política “con lo que uno es”, Bianca también nos contó –a mí y a las compañeras con las que mantuvimos este intercambio– que en su juventud integró una agrupación política liderada por una *renga* con discapacidad que “dirigía todo desde una cama”. La cama, ese lugar que asociamos al descanso como a la postración, resultaba la plataforma de acción de esa señora y Bianca había aprendido de ella y sus circunstancias que ser bípedo y caminar no era condición para hacer política. Tal vez sea una política que va “más lento” que la de los cuerpos capaces, que requiere de otros

¹⁰⁴Aludo conjuntamente a “sensación” y “significación” pues la propia expresión de Bianca (“movimiento sentido”) le da lugar: el movimiento es percibido físicamente mediante la sensación, a la vez que es significado.

cuerpos dispuestos para su asistencia, que se esparce como cuentagotas, una acción subterránea que solo en ocasiones toma presencia en las superficies, en suma: una acción rizomática. Sin embargo, estos no tienen por qué ser atributos negativos.

Este ejemplo que nos trajo Bianca abre una serie de debates, entre otros, la capacidad de incidencia de estas formas de la política en la agenda y, en última instancia, su posibilidad de generar un movimiento social. Sin dar por sentado que el movimiento social es el cometido, no debemos ignorar que construir colectivo es indispensable para generar y visibilizar demandas. A su vez, nos pone nuevamente frente a la necesidad de desmontar la jerarquía entre movimiento y quietud, pues, como encuentran Athanasiou y Butler:

“quedarse en su lugar puede requerir algún tipo de movimiento, o de desplazamiento. Es un acto de adjudicarse a sí mismo un lugar dentro de la sociedad. (...) Teniendo lugar y actuando, los cuerpos-en-su-lugar y los cuerpos-fuera-de-su-lugar, al mismo tiempo, encarnan y desplazan las condiciones de la encarnación inteligible y la praxis. (...) Esa construcción tan reductiva de lo activo como moverse, movilizar(se) o los privilegios dados al estar parado y su correspondiente margen de movimiento reitera la presunción de que la actividad pertenece propiamente a ciertos regímenes de morfología corporal reconocible” (Athanasiou y Butler, 2017: 38-39).

Son dilemas que debemos afrontar juntos. Pero, en cualquier caso, el vínculo de Bianca y esa señora representa en algún punto la experiencia de muchas personas que no pueden hacerse presente en las calles, ni siquiera en quietud. Para quienes nos preguntamos de qué forma nos disponemos en alianza, reponer la historicidad de los trayectos de la política rizomática puede ser un punto de partida.

Como vimos antes, cuando repensamos el vínculo movimiento-quietud, su manera de ver y vivir las cosas involucra una deconstrucción de lo instituido desde su corporalidad, pero no es un gesto individual: Bianca hace su aporte pensando en el colectivo de personas con discapacidad y desde su propio seno. A su criterio, la acción política convencional sólo puede traer como resultado una expansión de la corpo-normatividad y, en contrapartida una constricción de la performatividad del sujeto discapacitado. Ocupar las calles como lo hacen los cuerpos capaces no sirve, porque no les representa. Además, implica un gasto de energía corporal excesiva, un movimiento obligado y excluye a quienes no pueden hacerse presente.

A esto se añaden las características del contexto. De ahí que, aún con cuerpos semejantes, son distintas las contingencias que afronta una persona con discapacidad (o cualquier persona) en una urbe cosmopolita o en una localidad pequeña, en un lugar accesible o con barreras, en países signados por la desigualdad social o con mayores recursos. Uruguay es un país que se jacta de una agenda de derechos de avanzada, sin

embargo, como muchos interlocutores me han dicho, Montevideo es una ciudad poco accesible. En suma, la alternativa a la imposición de performatividades políticas corporativas, para Bianca, es gestar otras maneras de la acción donde no prime un único sentido sobre cómo habitar el mundo y cómo hacer política.

II

Julia –otra compañera ciega– compartía el argumento de Bianca parcialmente, por un lado, le hacía sentido lo que su compañera sostenía, por otro, creía que no tenía por qué haber una única manera de manifestarse. Así me lo expresó el día de la marcha, cuando nos encontramos en el punto indicado donde se concentraba y mientras observábamos a quiénes iban llegando.

Lo común era el hecho de que todos quienes concurríamos nos desplazaríamos de un punto a otro de la ciudad (eran unas cinco cuadras hasta arribar a la Plaza Independencia, ubicada frente a la torre ejecutiva de gobierno) y al llegar se leería la proclama. Pero la concurrencia y las maneras de ocupar y transitar por el espacio eran muy variadas. Había niños con discapacidad usuarios de silla de ruedas acompañados por sus madres que se agrupaban aquí y allá, alumnos y docentes de instituciones que llegaron todos juntos en una camioneta, integrantes de una cooperativa de viviendas de “usuarios de salud mental” que transportaban pancartas, acompañados por militantes del movimiento cooperativo del Uruguay. También había quienes transportaban estandartes de la Central de Trabajadores (PIT-CNT), mayoritariamente varones cisgénero, con la consigna del derecho al trabajo y caminantes independientes. Un muchacho usuario de silla de ruedas que se movía de forma involuntaria oficiaba de DJ, su silla junto a varios parlantes, estaba sobre un triciclo que era conducido por otro muchacho. En el transcurso de la marcha él musicalizó con reggaetón, cumbia y finalmente algo de candombe. Algunas señoras hacían palmas, bailaban y cantaban las canciones que sonaban, otras caminaban conversando. No había cánticos. Al llegar a la plaza nos recibió Belelé, conocida por ser la “primera comparsa de ciegos e inclusiva del Uruguay”.

Una amiga de Julia y yo nos alternábamos para describirle lo que veíamos y cuando le comenté de un grupo de señoras que bailaban al ritmo de “Color esperanza” de Diego Torres, ella expresó entre risas “¡ay, no!”. Recordemos que, entre otros versos, la canción dice: “Saber que se puede / Querer que se pueda / Quitarse los miedos / Sacarlos afuera / Pintarse la cara / Color esperanza / Tentar al futuro / Con el corazón”. Recordemos, también,

que el tema fue lanzado en 2001, en el contexto del estallido de la crisis económica y política en Argentina. Mientras que a nosotras nos parecía inconcebible estar en la marcha cantando esa canción –que apela a un discurso de superación individual y oculta la opresión estructural–, para otros concurrentes, sin embargo, la tornaba un lugar afable.

Sin que tuviera que explicarme nada –porque conocí a lo largo del tiempo su punto de vista–, entendí rápidamente el gesto de Julia. Como mujer joven con discapacidad, feminista, militante, ella se resistía a diario a la infantilización, cosificación y tutelaje que otras personas e instituciones despliegan sobre su ser y esas señoras, en parte, pertenecían a ese universo que contiene una visión maternalista y que no termina de concebir ni tratar plenamente a las personas con discapacidad como sujeto político. Sin embargo, ellas estaban también allí y estábamos marchando juntas.

Entonces volví a observar a las señoras, noté que tendrían entre cincuenta y setenta años, eran todas aparentemente convencionales y marchaban junto a adolescentes y jóvenes con discapacidad intelectual a quienes animaban a bailar. Pensé que integrarían alguna asociación o institución, que posiblemente fueran las madres de esos muchachos, o quizá las docentes, y noté que casi no había varones convencionales junto con ellas. Traté de imaginar cómo habrían sido las experiencias de esas señoras con la discapacidad de sus hijos o alumnos décadas atrás, cuando ellas eran jóvenes, y frente a mí se dibujó un mundo hostil, atravesado por la sobrecarga de cuidados, la vergüenza y la falta de puertas donde golpear. Con seguridad ellas hicieron grandes esfuerzos por agruparse y sostener una institución o un lugar de acogida. Y aun con los desaciertos que podemos notar con el diario del lunes y a la luz de la actitud aguerrida de las generaciones más jóvenes, podía comprender el modo como esas señoras habitaban el espacio público y que se sintieran convocadas a estar allí.

Su presencia –pero también, por ejemplo, la del DJ que lucía renegado pero fue quien puso esa canción y otras de carácter festivo que no parecían tener mucho que ver con la impronta política de la marcha–, me llevó a pensar en el desplazamiento generacional e histórico de las representaciones y prácticas en torno y desde la discapacidad. Un desplazamiento que evoluciona con lentitud, todavía con fuertes anclas en el modelo médico-rehabilitador y en una sensibilidad basada en la lástima, pero que empujado por el robustecimiento de la agenda de derechos y por el diálogo con otros movimientos sociales, ha cobrado mayor consistencia en los últimos años.

La convivencia de la heterogeneidad de sujetos, organizaciones e instituciones que se congrega bajo el paraguas de la discapacidad es un asunto que requiere atención, en aras de comprender las formas de congregarse y actuar. En esta línea, Mariana Mancebo (2019) se pregunta por la (in)existencia de movimientos sociales en torno a la discapacidad en Uruguay. A través de un estudio con organizaciones de la sociedad civil en un conjunto de localidades del país, la autora enumera entre los aspectos que debilitan este proceso: la falta de una “identidad colectiva” cuya construcción se ve dificultada por los sentimientos negativos que provoca el estigma y el poder de negación de esta identidad que acarrea del modelo médico; el accionar fragmentario y receloso de las Organizaciones de la Sociedad Civil; y la cooptación de éstas por parte del Estado a través de su financiamiento. La contribución de Mancebo nos provee de líneas de reflexión para comprender la diversidad manifiesta en el acontecimiento de la marcha y a sus argumentos podemos añadir el de Bianca, acerca de la importancia de crear formas de manifestación alternativas a la hegemónica. Sin duda, quienes pensaban como ella no estaban allí, pero tampoco estaban quienes, aun deseándolo, no podían desplazarse, porque requieren asistencia y condiciones materiales de las que no disponen, porque se encuentran en instituciones totales, porque sus estados corporales se los impiden.

Finalmente arribamos a Plaza Independencia. Allí se había armado una feria de emprendimientos y organizaciones y se montó un escenario con una tarima baja y una pantalla gigante. Los manifestantes nos ubicamos alrededor de la tarima donde escuchamos a Belelé, a una orquesta juvenil de música de cámara y el homenaje que se realizó a un viejo militante. Por último, llegó el momento de leer la proclama. Este año la consigna fue “Somos sujetos de derechos, no objetos de desecho del capitalismo” y el discurso se enfocó en denunciar las modificaciones en las políticas sociales implementadas por el gobierno de impronta neoliberal que asumió en marzo de 2020 y que cercenan los derechos del colectivo. Los voceros eran cinco personas con diferentes discapacidades, varones y mujeres. Entre ellas se encontraba Zoe, nuestra compañera de El Grupo de los Miércoles. Se dispusieron en fila, sobre la tarima, acompañados por un intérprete en lengua de señas uruguayas. Para entonces, buena parte del público que había concurrido a la marcha se había retirado. Zoe fue la tercera en hablar y estaba con su bebé en brazos. Con nervios, pero con coraje leyó la parte que le tocaba. Julia se emocionó al escucharla y juntas la alentamos, mientras permanecíamos abrazadas.

5.5. El periplo de Adelina y Sara

Hemos visto, hasta aquí, que movimiento y quietud, es decir, lo que representan en tanto símbolo de la vida social y de las corporalidades de los sujetos, son dos nociones cargadas de valoraciones morales. El movimiento goza de mayor prestigio debido a que es sinónimo de los atributos del cuerpo capaz (destreza, agilidad, flexibilidad, entre otros). La quietud, en cambio, se vincula a un “no (tener) poder”, a una pérdida de tiempo, de voluntad, de deseo, de ideas, de vínculos. Existe, podríamos decir, una teoría práctica del poder y del cuerpo (sea éste individual o colectivo) con base en la relación movimiento-quietud. En los talleres de danza, como también mencionamos, se busca tejer otras perspectivas acerca del movimiento y la quietud, ponderando sus matices y relaciones y desanclándolos de un supuesto lugar moral definitivo. Pero “afuera”, estas valoraciones continúan y los sujetos deben lidiar con ellas a diario.

Éste estado de las relaciones enmascara distintas paradojas. Enumeraré dos de ellas que son conexas: primero, que en tiempos de vertiginosa y superconectada posmodernidad, el movimiento pareciera convertirse en nuestro verdugo. Ya no nos movemos porque queremos, sino porque debemos, nos amuchamos en una carrera de imágenes, productos, viajes y servicios. En contrapartida, la quietud comienza a ser revalorizada como un lugar/momento de producción de sentido. Y segundo que, en determinadas circunstancias, digamos, de “inmovilidad social” y estigma, el movimiento se torna imperativo, empujando a los sujetos a periplos indeseados. Quisiera que observemos este punto a través de la vivencia de Adelina, una compañera de El Grupo de los Miércoles, y su mamá Sara.

I

Hoy día Adelina es una mujer adulta, tiene 45 años. Sara tiene 66. Adelina convive con lo que la biomedicina nombra como “discapacidad intelectual” o “cognitiva”. Esto en sí mismo nada dice de su personalidad, sus intereses o actividades, pero da lugar a imaginar los prejuicios que han recaído sobre ella. Mencionamos en secciones anteriores, Adelina recibe apoyo de las personas de su entorno familiar para tomar decisiones, para el uso del dinero o de dispositivos digitales, pero puede desenvolverse con autonomía en muchas otras tareas del cotidiano, por ejemplo, viaja en ómnibus sin acompañante y no necesita asistencia personal fuera de casa. Ella tiene una gran afición por las artes, en particular por la danza y el teatro y un agudo sentido de la responsabilidad y del compañerismo, nunca falta a las

clases y siempre está atenta al resto. Hago estos comentarios para que podamos apreciar, al conocer su historia a continuación, que ser físicamente funcional no es suficiente para evitar las exclusiones. Por último, encuentro importante que pensemos las corpografías de Adelina y Sara ensambladas, para poner de manifiesto el papel del afecto en algunos vínculos a lo largo de la vida.

A fines de los años setenta, Sara, por entonces una joven de poco más de veinte años, contrajo matrimonio. Tiempo después quedó embarazada y tuvo a Adelina, su primogénita. El embarazo había transcurrido “sin complicaciones”, pero algunos meses más tarde, Sara comenzó a notar que su hija tenía “dificultades” y no lograba hacer lo que se esperaba que hiciera de acuerdo a la edad, en particular en aspectos motrices. En ese momento la categoría “discapacidad” no era de uso extendido: de acuerdo a las gramáticas dominantes de la época, su hija empezaba a ser nombrada “impedida” o “incapaz”.

Aunque es difícil determinarlo, Sara está convencida que la discapacidad de Adelina es producto de las condiciones bajo las cuales se dio su nacimiento. Para ella “se boludearon los médicos”, no previeron lo que ocurrió. Sara tuvo un trabajo de parto que se extendió por veinte horas, pero no alcanzaba la dilatación para parir. Sobre el final, la llevaron a sala de parto “de apuro” porque al auscultarla no sintieron el corazón de la bebé. Le practicaron una episiotomía y fórceps. La beba estaba ahogada. Sara también resultó lesionada y tardó años en recuperarse. Hace cuarenta y cinco años, a Sara “nadie le dijo nada, porque nadie se hacía responsable”. Ella se dio cuenta “en la marcha” que su hija no se comportaba como el resto de las niñas y se vio obligada a moverse, en busca de respuestas.

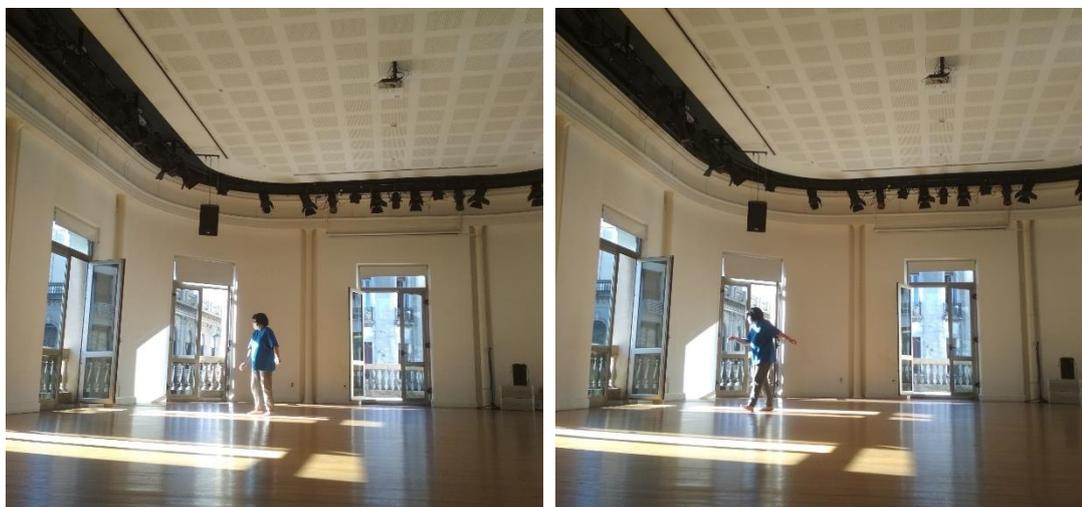
“Me empecé a dar cuenta que Ade tenía dificultades (...) Yo tenía unas migrañas espantosas y fui a un neurólogo particular y él me dijo si tenía algún problema y yo le dije ‘mirá, estoy muy preocupada por mi hija’ y él me dijo ‘¿le podés pagar un estudio en el [Hospital] italiano?’ (...) Ahí había un médico que te hacía un estudio en todos los músculos con electricidad, a ver si era un tema... no sé, mecánico (...) y me dijo que no le encontraba absolutamente nada y volví al neurólogo y él me dijo ‘pah, la verdad que no sé cómo ayudarte, no sé qué hacer, llevála a una fisioterapeuta’. A todo eso, lo que yo hacía en casa, no habían salido todavía los legos ni todo ese tipo de cosas para estimular gurises, entonces yo mandaba a hacer a un carpintero cosas para armar y se las pintaba y armábamos juntas casitas y piezas en el piso. En ese momento ella tendría catorce meses y recorrí todo Montevideo, todos los hospitales públicos, empecé por el Hospital de Clínicas, por la parte de fisioterapia, a ver si había alguien que supiera algo del tema porque especialidad no había, de psicomotricidad nadie sabía, ni siquiera sabían lo que era, nada. Empecé a recorrer todo y llegué a dos mujeres muy jóvenes que se les había ocurrido empezar a incursionar en ese tema” (Entrevista personal, 4 de mayo de 2021).

Sara buscó apoyo en el universo médico, pero no halló información clara. Adelina concurrió por dos años a la clínica de esas “dos mujeres” donde la estimulaban en su

motricidad. Con posterioridad fue a un jardín de infantes y las docentes expresaron que también notaban “algunas dificultades” de aprendizaje. El acceso a la educación primaria se convirtió en un dilema, porque las instituciones eran expulsivas: nadie sabía qué hacer con alguien “como ella” y le recomendaban a Sara llevarla a una “escuela especial”.

En sus incansables búsquedas, durante los años ochenta encontró un taller de expresión corporal. Hasta entonces no se les había presentado la situación de tener una alumna con discapacidad, pero la aceptaron y allí Adelina descubrió su gusto por el baile y el canto. Pero luego, durante los primeros tiempos de su adolescencia, fue imposible dar con un espacio educativo o artístico donde se sintiera cómoda y donde se la tratara como una más, por lo que pasó varios años en su casa.

Fue recién luego de los veinte años, a inicios de los dos mil, que Adelina pudo comenzar a participar en una escuela de teatro, que tampoco era inclusiva o integradora, pero hicieron “una excepción”, dada su evidente pasión por las artes escénicas. En esa escuela de teatro, Adelina llegó a representar un papel en la obra de fin de año. Hacia los treinta años tuvo oportunidad de participar de los primeros talleres de DanceAbility en Montevideo y se sumó a El Grupo de los Miércoles desde sus inicios. Su madre se había encargado de cultivar esa sensibilidad en su hija, asistiendo a todo evento de teatro, cine y música que pudieran.



Imágenes 19 y 20: “A su tiempo”. Adelina durante un taller de danza haciendo un reconocimiento del espacio. Fotografías en secuencia. Adelina está de pie, descalza, viste un buzo manga corta azul y un pantalón jogging gris. Va dando pasos de baile, balanceando sus brazos, mientras mira hacia los ventanales que están a su izquierda y por donde entra un sol que en parte pinta su cuerpo. El piso es de madera flotante, las paredes y el techo son color beige. El lugar es la sala Delmira Agustini del Teatro Solís (Montevideo). Fuente: fotografía de la autora, 18/11/2021.

“Ha sido una larga historia y un largo periplo que hemos transcurrido las dos”, me dice Sara con Adelina sentada a su lado, escuchando y asintiendo. Su trayectoria es común a muchas otras familias que sufren el prejuicio social y la desidia del aparato estatal. El periplo se define como un viaje muy largo, quizá, en estos casos, un movimiento obligado y a contracorriente durante toda la vida. Sara debió salir de su casa con Adelina, buscar y probar incluso en lugares que nunca se habían planteado una apertura a personas con discapacidad, y a fuerza de voluntad obtuvo algunos resultados. La apertura de algunos de los espacios donde Adelina logró participar no garantizaba, sin embargo, que no fuese discriminada, como también cuentan que sucedió. Sara y Adelina lo hicieron solas, sin el acompañamiento del padre. El esposo de Sara es ingeniero naval, con lo cual estaba poco en la casa y luego de tener su segunda hija se divorciaron. Nunca se sintieron acompañadas por él. Esto desvela otro de los aspectos que merecerían mayor atención: la relación de las figuras paternas con los cuidados y la (in)comprensión de la discapacidad.

Al periplo de Adelina y Sara debemos entenderlo en su contexto y proceso temporal. El recorrido “por todo Montevideo”, que acontece en los años ochenta durante la primera infancia de Adelina, nos muestra a una madre desesperada por el bienestar de su hija en el marco de una sociedad que buscaba reconstruirse luego de la dictadura militar. El pasaje por múltiples instituciones de salud y educativas, aunque en algún punto puede significar un aporte (de información, contactos o metodologías), es vivido como un recorrido estigmatizante y que de manera paulatina abona una “identidad desacreditada” (Goffman, [1963] 2006), pues lo que se espera de ellas es inclusión y respuestas que brinden seguridad. En años más recientes los recorridos de Sara y Adelina se han vuelto más calmos y elegidos. Ya no es necesario ir “a todos lados” porque Adelina ha encontrado algunos lugares de pertenencia, entre ellos, El Grupo de los Miércoles donde lleva adelante sus prácticas de danza.

Los recorridos de Adelina y Sara subvierten en parte el supuesto de la quietud, en particular del encierro, entre las personas con discapacidad. Digo en parte, porque durante un período de su vida Adelina no tuvo oportunidad de concurrir a un centro educativo y permaneció en su casa. Pero también, estos recorridos ponen de manifiesto que no siempre son deseados: pueden ser producto de la incertidumbre, del temor y la discriminación.

En cualquier caso, algunos caminos se abrieron para ellas y se hacen eco en estas páginas, animándonos a imaginar posibles puentes entre los estudios críticos en discapacidad y los estudios en movilidad. Los estudios en discapacidad con base en el modelo social han pensado la movilidad en estrecha conexión con la accesibilidad del entorno, debido a que se lo coloca como lo que construye la discapacidad. En pocas palabras este modelo sostiene que, si el entorno no es accesible, se discapacita a las personas, reduciendo su autonomía y movilidad. Sin embargo, como advierte Kafer (2013: 129), ceñirnos a esta premisa nos impide considerar otro conjunto de relaciones entre discapacidad, movilidad y entorno. Kafer recuerda que “el entorno natural también es un entorno construido” (Ibíd: 130) para advertir, por un lado, que el modo como el entorno construye la discapacidad no es uno ni está dado y que los sujetos inciden en el entorno de múltiples formas, y por otro, que distintos sujetos además de las personas con discapacidad tienen experiencias con el entorno y sus recorridos en él signados por la exclusión.

En la misma dirección, desde los estudios en movilidad se intenta sustituir la idea de que en un vínculo entre dos agentes –por ejemplo: entorno-sujeto, lugar-espacio– uno permanece fijo y el otro es dinámico, promoviendo una perspectiva relacional. En particular respecto la accesibilidad estos estudios se han encargado de expandir la categoría, al indagar sus implicancias con las dimensiones de clase, género, generacional y otras. Cuando el acceso al espacio se ve limitado, se habla de “vulneración de derechos” y se colocan argumentos para revertir tal situación, entre ellos, argumentos ético-políticos, legales-normativos, demográficos y económicos (Mansilla, 2018: 26). Mapear las motivaciones, decisiones y circunstancias que estimulan desplazamientos en el espacio y como estos pueden mudar en el tiempo, como en este caso vimos con Adelina y Sara, deja entrever que sujetos y espacios se implican y afectan mutuamente, aún cuando estas fuerzas puedan ser dispares.

5.6. Sobre las tablas

Los talleres de Danza Integradora en Buenos Aires y de DanceAbility en Montevideo tienen una impronta formativa pero desde la recreación y no hay requisitos para ingresar a ellos. Había quienes contaban con experiencia previa en danza u otras artes escénicas, pero la mayor parte participaba de forma amateur. Sin embargo, algunos de estos últimos aspiraban a profesionalizarse como artistas.

No obstante el carácter recreativo de los talleres, al socializarnos con prácticas y métodos artísticos fungían de puerta de entrada a otras oportunidades y redes. De ahí que no fuese extraño que apareciera en el horizonte de los participantes la inquietud de convertirse en artistas, en este caso en bailarines. Integrar el elenco de una compañía de danza inclusiva y alcanzar un lugar sobre “las tablas” era una aspiración usual y en algunos casos se había transformado en una realidad. Tomando en cuenta, por un lado, que las relaciones de estigmatización se multiplican en distintas direcciones, articulándose a las características de cada ámbito, y por otro, que el campo artístico –como hemos visto– busca distinguirse de otras prácticas, creo pertinente preguntarnos cómo acontecen experiencias de profesionalización en danza de personas con discapacidad, qué dilemas, situaciones y discursos surgen cuando ellos pisan las tablas. De eso trata esta sección, que da cierre al último capítulo de la tesis.

En Danza Integradora, durante su pasaje por el taller de los sábados Tato, Alexa, Marie, Luca, Emma (compañeros con discapacidad) y Mariel, Gio, Luciano y Federica (compañeros convencionales), entre otros que concurrieron años atrás, habían sido convocados por Susana González Gonz a conformar el Grupo Alma, la primera Compañía Argentina de Danza Integradora. Algunos, además, habían compuesto otras compañías, como Danza Sin Fronteras y Grupo Meraki o se habían animado a la actuación en teatro. Cabe señalar que, entre ellos, todas las personas convencionales contaban con formación previa en danza, incluso título docente, pero entre las personas con discapacidad ése solo era el caso de Emma, cuya formación en danza era anterior al episodio que provocó su situación de discapacidad. Ellos comentaban que era una vivencia formidable, pero que requería de una gran dedicación de tiempo y energía, sin mencionar que los ingresos por taquilla se destinaban principalmente a los gastos de las puestas en escena y poco o casi nada quedaba para sus honorarios. No profundizaré en el aspecto económico, pero cabe mencionar que es un problema transversal a las distintas artes independientes.

En El Grupo de los Miércoles, Zoe, Dante, Bianca e Isabel –participantes con discapacidad–, habían integrado obras de danza inclusivas u otros proyectos artísticos que no se definían de ese modo. Dante, por ejemplo, fue vocalista en varias bandas de rock y Bianca integró un coro donde fue “la única en silla de ruedas”. A su vez, Helena y Candelaria, ambas compañeras convencionales, contaban con múltiples experiencias en el campo de la danza. Helena dirigió e hizo parte del cuerpo de baile dos obras de danza contemporánea y Candelaria tenía una importante trayectoria como bailarina y docente, pero

no había hecho parte de ningún espectáculo u obra inclusiva. Todos coincidían en que la formación en DanceAbility y el haber mantenido la práctica de danza, les estimuló a lanzarse a proyectos artísticos de tipo profesional, aun cuando estos fuesen puntuales o discontinuos a lo largo de tiempo. En cualquier caso, resultaba evidente que quienes no tenían discapacidad acumulaban una mayor formación.

Lo que quiero hacer notar es que, en el caso de las personas con discapacidad, su pasaje por los talleres de danza, si se sostenía en el tiempo y si se acompañaba de condiciones materiales, podía dar paso a experiencias en alguna compañía o espectáculo. Para las personas convencionales llegar a los talleres de Danza Integradora o de DanceAbility también significaba un acercamiento a oportunidades sobre las tablas, pero en general tenían o habían tenido chances de hacer lo propio en otros espacios no inclusivos.

Hay que volver a remarcar que esto es así fundamentalmente para personas con discapacidad física y con determinados atributos (velocidad, elasticidad, el lograr mantener erguido el eje de la columna, el tener fuerza en los brazos), antes que para personas con discapacidad sensorial e intelectual. Ello no significa que, en Argentina, Uruguay y el resto del mundo no existan compañías u obras escénicas que integren personas ciegas, sordas, con discapacidad intelectual, psicosocial o con discapacidades físicas con mayores limitaciones. Las hay. Sin embargo, es de orden traer a la discusión que los grupos “inclusivos” o “integrados” –y en el campo artístico extendido–, no están exentos de reproducir formas de discriminación y normalización. En ocasiones, esto sucede a pesar de sus intentos en la dirección contraria. La falta de recursos humanos, simbólicos y económicos constituye, en este sentido, una barrera de proporciones. Tómese en cuenta que las situaciones de discapacidad más severas demandan una mayor organización, logística, asistencia y dinero para que sea posible participar de un espacio.

Conozcamos entonces dos escenas que nos ayudarán a adentrarnos en estos asuntos.

I

En 2013 y 2016, Bianca, Helena e Isabel protagonizaron dos obras de danza contemporánea inclusivas: “En mis zapatos” y “Aparejo”. Helena fue la directora y las tres fueron bailarinas. La primera de estas obras comenzó a gestarse al año siguiente de la primera formación docente de DanceAbility ofrecida por Alito Alessi en Montevideo en 2010, que las tres tomaron. A este hecho le antecede, además de un curso previo de DanceAbility en

2007, la experiencia de este trío en la compañía Pata de Cabra con la que llevaron a escena la obra “Riquísssimas!” bajo la dirección de Lila Nudelman.

La composición de ambas obras, pero especialmente de “En mis zapatos”, llevó un largo proceso de experimentación con el movimiento y un gran esfuerzo de síntesis. Las bailarinas estuvieron más de dos años abocadas a esta tarea, cubriendo por cuenta propia los gastos y lograron poner la obra en escena luego de obtener fondos del Programa “Montevideo Danza Contemporánea” de la Intendencia de Montevideo. El proyecto postulado para obtener este fondo expresa el concepto de la obra y sus objetivos de la siguiente manera:

“La realización de esta obra es la concreción de un largo proceso de formación, presentaciones e investigación, de este colectivo de artistas en el área de la danza inclusiva. / Es una oportunidad de integrar a la escena de la danza una propuesta diferente, sensible a la temática de la discapacidad desde un punto de vista renovador. *Consideramos necesario hacer de la diferencia ‘tema’ de nuestra obra, para recorrer un camino junto al público/sociedad que lleve, en un futuro cercano, a la normalidad de la presencia de bailarines con discapacidad en escena.* / Es una realidad ineludible que el derecho a generar y recibir bienes culturales se encuentra limitado en las personas con discapacidad, aunque se han logrado cambios. Para impulsarlos nada mejor que las mismas personas con discapacidad ocupando lugares donde ser vistos y escuchados. / *La danza tiene una relación muy especial con la belleza y los modelos, por eso nos importa mucho mostrarnos como tres mujeres moviéndose de forma bella y creando desde lo particular de cada una*” (Fragmento de la Fundamentación del proyecto, el resaltado es mío).

“[Se propone] realizar una obra de danza, que refleje la búsqueda creativa de sus creadoras y que pueda llevar al público una experiencia disfrutable. / *Plantear cuestiones que nos interesan y ocupan sobre la vida, la discapacidad, la dependencia y la belleza, desde un lenguaje abierto como lo es la danza*, para que sea el espectador el que encuentre los puntos en que la obra dialoga con su ser” (Fragmento de los Objetivos del proyecto, documento proporcionado por Helena, el resaltado es mío).

Como podemos apreciar, al grupo le preocupaba la ausencia de bailarines con discapacidad en la escena de la danza contemporánea local y, en algún punto, la falta de reflexión acerca de la relación entre belleza y diferencia corporal en dicho ámbito. Es interesante su intención de “recorrer un camino junto al público/sociedad”, poniendo así de manifiesto que su trabajo es una parte, pero los espectadores también hacen lo suyo en la construcción de sentido respecto los temas que (pro)ponen en escena. El propio nombre de la obra –“En mis zapatos”– llama a la relación con el “público/sociedad”, solicitándole que se sientan como ellas lo hacen, desde sus zapatos, desde su existencia.

No parece casual que aludan a la búsqueda de lo bello en formas estéticas que socialmente se rechazan. Quizá porque ellas sabían, por experiencia propia, que cuando una persona con discapacidad irrumpe en el espacio –y en particular, en un escenario– pareciera no quedar lugar más que para la congoja y la lástima. Apreciar la belleza en sus cuerpos y

movimientos no se da de manera espontánea, como cuando se está frente de cuerpos y moviéndose hegemónicas (pensemos en la estética paradigmática de los ballets). Esto es así porque antes de cualquier valoración los cuerpos que lucen “diferente” deben ser explicados: así es como funciona la “mirada diagnóstica”. Pero ellas no buscaban explicar nada, sino mostrar su trabajo creativo.

La situación de una obra o performance frente a un público anónimo configura un hecho peculiar: el público puede mirar sin ser explícitamente visto, pero al mismo tiempo se lo percibe, constituye una presencia, entabla una relación. Las bailarinas, por su parte, aun sabiéndose y sintiéndose expuestas, pueden desafiar, interpelar o complacer a sus espectadores, trabajaron durante meses para ello. ¿Qué sucede con el poder en tal encuentro? Resulta oportuno recordar lo que plantea Rosemarie Garland Thomson a propósito del sostener la mirada¹⁰⁵:

“Sostener la mirada es un esfuerzo urgente por explicar lo inesperado, por dar sentido a la experiencia visual imprevista e inexplicable. Es una forma de mirar más enfática que el vistazo, la ojeada, el escaneo, el examen, la observación y otras formas de mirada casual o desinteresada, y registra con crudeza la percepción de la extrañeza y la dota de significado. (...) Sostener la mirada es, por tanto, una especie de potente coreografía social que marca los cuerpos mediante un intercambio visual dinámico entre un espectador y un espectáculo. La mirada, por tanto, representa un drama sobre las personas implicadas” (Garland Thomson, 2008: 30-31).

Los espectadores tuvieron la oportunidad de sostener la mirada a los cuerpos danzantes de Bianca, Helena e Isabel, donde se mostraron “como tres mujeres moviéndose de forma bella y creando desde lo particular de cada una”. Y lo que esas miradas devolvieron fue una crítica heterogénea. Para algunos había significado, en efecto, una fuente de autocritica sobre sus prenociones respecto lo bello y sobre quienes son sujetos-cuerpos autorizados para estar sobre las tablas. Pero también, como me comentó Helena, hubo otras apreciaciones: alguien opinó que “está bien si quieren hacer algo, pero ¿por qué tienen que mostrarlo?”. Para algunos “sostener la mirada” es intolerable y para conservar la primacía del cuerpo convencional en escena y una relación artistas-público normalizada escogen el camino de la ofensa: sienten que lo que vieron les ofendió. Aunque fue un comentario solapado (no se lo expresaron de forma directa, sino que fue dicho a conocidos que luego se lo replicaron a ellas), cabe notar cómo la valoración del hecho artístico se convierte en valoración moral de los cuerpos de las bailarinas. No estoy planteando que haya que disociar

¹⁰⁵ La autora emplea el término *staring* que puede traducirse como “mirar fijamente” o “sostener la mirada”. Empleo esta segunda acepción compartiendo la lectura que Marín (2019) hace de Garland Thomson y porque entiendo que expresa de forma más clara la búsqueda de sentido que ella reclama a través de la mirada

los cuerpos de la danza, pues sería absurdo. Por el contrario, intento resaltar que eso es lo que hacen los observadores cuando la corporalidad que se presenta ante ellos se condice con las estéticas canónicas de la danza. Pero, además, al preguntar “por qué tienen que mostrarlo”, el comentario denota la imposibilidad de situar corporalidades subalternas como verdaderas hacedoras y trabajadoras de las artes. La apertura de sentido crítico a la que llama Garland Thomson a través del sostener la mirada encuentra sus detractores en aquellas sensibilidades teñidas de capacitismo y sumidas en la matriz normal. En cualquier caso, el cometido de “hacer de la diferencia un tema” se había cumplido.

II

Durante octubre de 2021, Dante difundió en El Grupo de los Miércoles una convocatoria a audición del Ballet Nacional del SODRE. Estaba destinada a seleccionar “5 bailarines/as con discapacidad” para integrar, junto a los del ballet, el elenco del espectáculo de apertura del Festival Sin Límites, que tendría lugar en abril de 2022. Este festival fue un evento internacional sobre arte e inclusión que reunió en Montevideo y por una semana a artistas de distintas procedencias. Fue organizado por el Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE) junto al Goethe-Institut de Uruguay y contó con financiamiento externo de la EUNIC (European National Institutes for Culture).

Para comprender la relevancia del evento en el contexto uruguayo hay que decir que el SODRE, fundado en 1929, es una institución dependiente del Ministerio de Educación y Cultura que se dedica a la realización y difusión de espectáculos culturales y a la formación artística. En este marco, el Ballet es “el principal organismo artístico público encargado de desarrollar el ballet clásico profesional en el Uruguay”¹⁰⁶, el cual funciona desde el año 1935. En pocas palabras, el festival surgía de la institución nacional hegemónica del campo de la danza y tendría como protagonistas a piezas de artes escénicas “accesibles” e “inclusivas”, abriéndose a la participación de bailarinas/es locales “con discapacidad”.

Sabíamos que algo se venía gestando desde meses atrás, así nos lo había comentado Dante, que en representación de DanceAbility International¹⁰⁷ y junto a varias instituciones públicas y privadas del ámbito de la discapacidad¹⁰⁸, se había integrado a una comisión de

¹⁰⁶ <https://www.bns.gub.uy/es/sobre-el-bns>

¹⁰⁷ DanceAbility International es el nombre de la organización que creó Alito Alessi para difundir el método DanceAbility.

¹⁰⁸ Entre ellas la Secretaría Nacional de Cuidados y Discapacidad de la Dirección de Discapacidad del Ministerio de Desarrollo Social, la Secretaría de Discapacidad de la Intendencia de Montevideo, la Unión Nacional de Ciegos del Uruguay, la Fundación Braille, la Asociación de Padres y Amigos de Sordos del

apoyo a la organización. El evento era observado con expectativa y suspicacia en partes iguales. Por un lado, en Uruguay no había antecedente de un evento de artes escénicas inclusivas de estas proporciones, en el seno de una institución pública. Las iniciativas anteriores, que se contaban con los dedos de una mano, habían surgido de particulares comprometidos con la temática. Ello parecía indicar que “algo estaba cambiando” en la perspectiva, al menos, de algunos actores del campo artístico. Pero a la vez, seguía siendo un hecho aislado por distintas razones. Primero, no constituía una política a sostener; si bien las autoridades expresaron su deseo de que se replicara cada dos años, no había un documento o plan que lo certificara. Segundo, no se acompañaba de otras acciones orientadas a desmontar el capacitismo en las artes, por ejemplo, eliminar los requisitos de aptitud física presentes en las pruebas de ingreso de la Escuela Nacional de Formación Artística del SODRE. Y tercero, esto ocurría en el contexto de un gobierno que en materia de discapacidad tenía una acción regresiva, enérgicamente criticada por organizaciones de la sociedad civil¹⁰⁹. Así, entonces, por momentos el festival se presentaba como una acción que no conformaba, pero no dejaba de ser una plataforma de encuentro y una oportunidad para visibilizar el trabajo de muchos de mis interlocutores.

A medida que accedíamos a más información entendíamos que se trataba de algo grande: habría distintas convocatorias para participar en performances colectivas y residencias artísticas, charlas y talleres, además de espectáculos diversos. En la obra para la que se llamó a audición se trabajaría bajo la dirección de Ingrid Molinos, una coreógrafa oriunda de Barcelona que está radicada en Londres, se firmaría un contrato y se pagaría un *cachet* de \$69.000 (unos mil quinientos setenta dólares, según la cotización del momento en que se difundió la convocatoria). Sin embargo, mis interlocutores con discapacidad y experiencia en danza no respondieron a la convocatoria a audición de forma inmediata y se suscitaron intercambios con distintas posiciones. En las primeras bases que circularon se solicitaba a los interesados entregar un video de unos tres minutos donde aparecieran realizando una performance o improvisación, una presentación personal y un currículum vitae. Semanas más tarde y debido a que transcurría el tiempo y no recibían postulaciones, se difundieron nuevas bases donde lo elemental era la entrega de un currículum y ser mayor

Uruguay, la Asociación Down del Uruguay, la Asociación de Autismo del Uruguay y la Sociedad de Dislexia del Uruguay.

¹⁰⁹ Muy especialmente, las organizaciones de la sociedad civil nucleadas en la Alianza de Organizaciones por los Derechos de las Personas con Discapacidad y en la Red Pro Cuidados, entre otras instituciones y agrupaciones, se opusieron al recorte presupuestario del Sistema Nacional Integrado de Cuidados (SNIC) que, entre sus acciones, proporcionaba asistencia a personas con dependencia y discapacidad severa.

de dieciocho años, en tanto la presentación de material audiovisual o fotográfico era opcional.

En una charla que mantuve con varias compañeras con discapacidad, ellas remarcaron que no es fácil convocar “a esta población”. Argumentaron que detrás del “paraguas de la discapacidad” lo que hay es una acción política fragmentaria que responde a categorías diagnósticas en lugar de priorizar un sentido de colectivo más sólido. Y me explicaron, por último, que en el terreno de la discapacidad “lo urgente” le gana a “lo importante”. En otras palabras, que las demandas relativas a salud, educación y trabajo cooptan el tiempo y energía disponible y otras dimensiones, como el acceso a la cultura y las artes, quedan en segundo plano. De ahí que, aunque se organicen actividades con accesibilidad, aunque se les invite personalmente, o incluso frente a políticas de acción afirmativas, la respuesta suele ser escasa.

A primera vista puede atribuirse su ausencia al desinterés, pero no podemos pasar por alto las dimensiones estructurales de exclusión y su peso histórico. Desde la mirada convencional cuesta comprender la ausencia de los sujetos cuando se crean las condiciones de posibilidad para su presencia. Con ignorancia preguntamos, si el lema del colectivo es “nada sobre nosotros sin nosotros” ¿cómo se explica que renuncien a hacer parte de las iniciativas que se gestan? Ignoramos que estos eventos, como en este caso el festival, son excepciones en los trayectos de vida de las personas con discapacidad. Las constantes, en cambio, han sido la discriminación y las barreras de acceso a bienes, servicios, al espacio público y a las instituciones. No olvidemos que el discurso de derechos asociado a la discapacidad es reciente en términos históricos y que, como mis interlocutores me han dicho, todavía no hay una plena apropiación de él para movilizar demandas. Por eso es importante no confundir falta de respuesta inmediata o “masiva” con apatía. En su lugar, podemos esforzarnos por notar cómo las condiciones de exclusión y estigmatización estructurales se ensamblan a las subjetividades de las personas en determinados contextos sociales, abonando eso que llamamos “desinterés”.

Aquí, una vez más, la cuestión de clase y territorial cobra magnitud. En general, quienes han concurrido a ámbitos de consumo cultural como teatros, auditorios y museos, son personas de sectores medios y altos. En cambio, las personas con origen en sectores populares y que habitan barrios con menos infraestructura cultural difícilmente cuenten con las mismas posibilidades para concurrir, como para construir un interés por ellos. A su vez –incluso en un país pequeño como Uruguay–, la distancia de la capital, que funge como

centro de las instituciones y oportunidades culturales, es un aspecto determinante en cuanto a las barreras de acceso. Nótese que una convocatoria como ésta, de una institución de alcance nacional y cuyo principal objetivo es la inclusión de personas históricamente excluidas de los circuitos culturales, no estableció ningún criterio de reducción de la brecha territorial o de clase.

Un día a inicios de noviembre de 2021, Dante convocó a una reunión para charlar sobre este evento y otras actividades proyectadas para 2022, y allí volvió a surgir el tema de la exclusión en eventos inclusivos. Aproveché la instancia para ponerme a disposición de quisieran presentarse a la audición. Me ofrecí para ayudarles a armar el currículum, grabar un video o tomar fotos si lo estimaban necesario, no porque considerara que no podían hacerlo por su cuenta, sino porque entendí que el respaldo podía animar a más de uno a tomar la decisión de presentarse.

Sara, la mamá de Adelina, fue una de las que manifestó rechazo por los requisitos para integrarse al festival. A su criterio, si bien Adelina ha tomado distintos cursos de DanceAbility, participado de un sinnúmero de talleres e incluso habiéndose formado en una escuela de teatro, la exigencia era demasiado grande para ella, sobre todo la idea de dar una audición frente a un jurado. Incluso después de que las bases se modificaron, y de que varias compañeras con experiencia en audiciones le comentaron a Sara que ésta no tendría una alta exigencia y que, por tanto, era accesible para Adelina, ella permanecía intransigente, sosteniendo que personas como su hija, con discapacidad intelectual, no eran consideradas. Sara se había prefigurado que la audición consistía en una performance delante de un jurado (al estilo de los *realities* de TV internacionales como *La Voz* o *Got Talent*) y le preocupaba lo que tal exposición pudiera generarle a su hija. Al hablar con ella en privado, me explicó que Adelina podía entregar un currículum y un video con una coreografía y que eso la entusiasmaba, pero también que “después vio que era mucho” y que ni su hermana ni ella, como madre, querían exponerla a la posibilidad de verse frustrada. Entendí, entonces, que su decisión estaba tomada, que el festival había sido un tema de deliberación familiar y que sopesando todos los elementos, decidieron preservarse.

Finalmente, en noviembre de ese año se llevó a cabo la audición, a la que se presentaron Alba, Zoe y Lupe entre las participantes de El Grupo de los Miércoles. Había unas treinta personas, de las cuales seleccionaron a cinco para componer el elenco de la obra de danza junto a cinco bailarines del Ballet Nacional del SODRE. Zoe y Lupe estuvieron

entre las seleccionadas y en abril de 2022 inauguraron el festival con la obra llamada “El hilo rojo”, en un auditorio repleto de público.

De las escenas compartidas quiero extraer algunos aprendizajes. Va de suyo que las personas con discapacidad cuentan con opciones acotadas para formarse como artistas y para desempeñarse profesionalmente en este campo. Esto se debe a que las instituciones y espacios formativos, públicos o privados, son excluyentes. A menudo no reconocen este sesgo y, por tanto, tampoco trabajan para desarmarlos. A eso se suman las barreras económicas y sociales, que ensanchan la brecha. Ello redundando en que las circunstancias en que estas personas llegan a estar sobre el escenario (o bien creando una obra plástica, audiovisual, literaria, dramática, escultural, etc.) son excepcionales. Por eso, aquellos lugares que buscan sostener una práctica inclusiva, como los talleres de Danza Integradora y DanceAbility, constituyen una puerta de entrada a la profesionalización en la danza para las personas con discapacidad.

En segundo lugar, sus trayectorias profesionales son fragmentarias por razones que van desde el agotamiento que supone hallar infraestructuras accesibles para realizar ensayos y funciones a los temores que supone postularse a convocatorias como la del Festival Sin Límites. La precarización del trabajo artístico-cultural en su conjunto encuentra a esta población en una situación donde las brechas se agudizan y aquí hemos de reconocer el peso histórico y estructural de sus trayectorias de estigma y exclusión. En esta línea, si bien en años recientes pareciera que el campo artístico comenzó a incorporar el tema de la accesibilidad y la inclusión, las iniciativas son puntuales, incluso desde las instituciones públicas del campo de la cultura. Sin embargo –y por último–, reducir la cuestión al aspecto de accesibilidad lleva a ignorar una discusión de fondo que permanece pendiente, acerca del capacitismo y la mirada normalizante en los procesos creativos, estéticos y en el vínculo con el público.

Conclusiones

“La forma de las cadenas”

El mundo es un cuadriculado de cadenas
vivimos saltando entre ellas como si quemaran
Nuestros pies descansan en los cuadrados de concreto
somos niños tristes que juegan a la rayuela.
En la escuela nos enseñan que se mira con los ojos
y que se habla con la boca y con los pies se camina
que con las manos se escribe y que es en verso la poesía
y que la escriben los poetas porque saben escribir.
Escribamos entonces, que es nuestro deber decir
que se mira con las manos y se escribe con la boca
y que se dice poesía sin letras y sin versear.
y si querés caminar algún día sin cadenas
entendé que hay mil maneras de aprender a caminar
de cojer, de jugar, de comer y de abrazar
que con ser un puente basta y si no hay manos que tender
se tenderán nuestros cuerpos deformes sobre las cadenas
y se habrán vuelto de agua y oxidaremos el hierro
Se inundarán los palacios de un líquido
incómodo, sucio, indeseable
mojaremos los zapatos
de sanos y completos ejecutivos alienados
que tendrán pánico
otra vez y como siempre
de ser algún día
padres de un niño que no aprenda a escribir
(Poema de autoría de Julia).

Hace algunas semanas Julia me envió este poema y les pregunté si podía compartirlo con ustedes, pues me pareció que sintetizaba buena parte de las ideas que en esta tesis busqué colocar. Julia me contó que lo escribió en un estado de catarsis, hastiada de las “cadenas” que sujetan a todos los cuerpos, pero que por efecto de la ideología de la normalidad se empecinan en aquellos que, como el suyo, son marcados como “diferentes”.

Luego de transitar la escritura de las páginas precedentes y recorriendo lo compartido durante el tiempo en que se extendió el trabajo de campo, lo primero que quisiera concluir puede sonar trillado, pero es importante decirlo. Me refiero a que adentrarnos en un proceso etnográfico conlleva una gran responsabilidad: la de conocer de primera mano la vida de un conjunto de sujetos, sus alegrías y frustraciones, sus ideas y prácticas y ser capaces de elaborar una síntesis relacional a sus marcos de acción, tan parcial como justa, para poner a disposición de ellos y de la sociedad en su conjunto. Se trata de un diálogo que produce un juego de miradas que posibilita la construcción de conocimiento. Y no tiene que ver con compartir el punto de vista de las personas con quienes interlocutamos, sino con comprenderlo en su contexto y humildemente ofrecer herramientas para que otros también lo hagan. La responsabilidad es una exigencia de todo el camino, pero cuando el momento de la escritura está llegando a su fin y nos acercamos a hacer público lo dicho, cobra espesura.

¿Qué acerca la danza –que es movimiento encarnado– a los debates antropológicos acerca de la diferencia, de las corporalidades y a los estudios desde/sobre la discapacidad? ¿Qué traen las corporalidades *discas* a la pista de baile, a las técnicas y métodos de danza, a los circuitos artísticos, a las cartografías del Río de la Plata? Y ¿Qué contribución puede realizar la antropología a estos sujetos y ámbitos? Estas preguntas, que se miran mutuamente y esperan unas de las otras, guiaron el andar del trayecto etnográfico. Esta tesis se basó en la idea de que las prácticas artísticas pueden expandir los “mundos de la discapacidad” del mismo modo que estos tienen potencial para generar ecos significantes y políticos en aquellas. A la luz de los emergentes, permítanme aventurar algunas respuestas provisionarias, a modo de síntesis. Acompañenme en estos últimos movimientos.

I

“En la escuela nos enseñan que se mira con los ojos”.

En la escuela de la sociedad los sujetos somos educados con las normas que dictaminan un orden a la trama. Las obedecemos en mayor o menor grado, pero no las ignoramos y ello produce distintas consecuencias. En la escuela de la cultura occidental moderna, donde se arraigó la escisión mente-cuerpo, el sentido de la vista fue colocado como una herramienta subsidiaria de la razón. De este modo, la observación que produce la vista fue separada del cuerpo para justificar así una supuesta “objetividad”. En esta ficción, la objetividad, parafraseando a Donna Haraway [1991] (1995), es conocimiento sin cuerpo.

Por eso se estudia a los sujetos a quienes se ha negado la razón y de los cuales se ha dicho que son puramente naturaleza –lo Otro–, como las mujeres y todo el espectro de sujetos corpo-disidentes, pero se cierra la puerta a sus saberes corporalmente situados. Se instala así que sobre ellos se dice, pero ellos nada tienen para decir.

Al mirar constatamos, legitimamos, somos testigos, en suma: tenemos (poseemos) certeza, del mismo modo que creemos poseer el cuerpo desde el cual miramos. Y si no llegamos a ver, diseñamos instrumentos que alcancen allí donde el ojo humano no accede. El telescopio, el microscopio y otros dispositivos de representación visual como los rayos X, ofrecen prueba de ello. Pareciera que hay un orden preexistente que aguarda a que un pensamiento racional mediado por la observación nombre sus partes, su funcionamiento y le vuelva inteligible. Así ha procedido el conocimiento científico, dotando de “modernidad” a los sujetos, si bien, como Bruno Latour (2007) explicó, el dominio de las creencias y de lo sensible permanecieron presentes aunque el discurso de lo moderno los haya ocultado. En el cuerpo humano, lo sensible representa lo que Silvia Federici (2016: s/p) llama “poderes” y “potencias”, los cuales han sido olvidados al darse primacía a un único sentido del cuerpo como instrumento de trabajo.

Las bases epistemológicas y metodológicas de la antropología no escaparon a este orden. Durante décadas, el cuerpo solo fue objeto de estudio, llevó tiempo que las dimensiones que se daban por “naturales” (como la “raza”, el género y la discapacidad) fueran interrogadas. En este trayecto, como vimos, la discapacidad tardó más tiempo que el resto de las dimensiones en ser concebida como elaboración social y más aún en ser explorada –como intenté en esta tesis– como ensamblaje entre lo biológico y lo social. Ello puso de manifiesto que las marcas de alteridad llegan a ser objetivadas a través de circunstancias y procesos diferenciales.

En los albores de la Antropología –como abordé en el capítulo 1–, hubo importantes contribuciones relativas al estudio de las técnicas corporales, la danza ritual, el trance, el gesto, la comunicación no verbal y el cuerpo como caminos para entender la organización de sociedades no occidentales. Pero debemos tomar en cuenta que, en general, estos conocimientos no se aplicaban a la sociedad de origen de las y los antropólogos y en particular al modo de producción de conocimiento etnográfico. No se problematizaba la complejidad de la percepción sensorial en el proceso de elaboración del saber etnográfico, como tampoco la parcialidad del punto de vista. A propósito, en el Capítulo 1 referí cómo la observación, anclada en el sentido de la vista, fue colocada como la base del conocimiento.

“Estar ahí” para observar, observar para describir, describir para explicar desde un lugar absoluto que es, sin embargo, “ningún lugar” (Haraway, 1995: 329).

El acto de observar tiene varios supuestos que en este proceso de investigación, al privilegiar el conocimiento *desde* las corporalidades, fueron desarmados. En primer lugar, se supone que quien “está ahí” puede ver con los ojos. Por extensión, se da por sentado que se lo hace con nitidez y, por tanto, que lo dicho a partir de lo observado es certero. Si bien luego se presenta el problema de la interpretación del registro –recordemos el caso hipotético retomado por Geertz donde se plantea la diferencia entre un guiño y un tic–, usualmente no se duda de lo visto. ¿Cómo es el registro de etnógrafas ciegas, con baja visión o de quienes conviven con otro tipo de afectaciones a la vista? No lo sabemos. En segundo término, se supone una disposición corporal, esto es, estar de frente, preferentemente de pie y en quietud o en un movimiento pasivo que no interceda en la observación. Y tercero, se supone que lo que se pretende conocer es externo a quien observa.

En contrapartida, una de las cosas que la danza trae al método etnográfico –en particular la de los dos métodos aquí estudiados– es un des-orden en sus procedimientos para conocer, sobre todo en lo que atañe a la primacía del sentido de la vista como fundamento de la observación participante. Aunque parezca de Perogrullo, la danza trae movimiento y este sacude los modelos basados en la precisión, pero también trae momentos de pausa y calma, donde todo el “aparato” sensitivo y sensible, ensamblado a los procesos cognitivos, re-sitúan al sujeto en la experiencia. En tiempos de vertiginosidad, las modalidades de la quietud de las distintas corporalidades deben revalorizarse como forma de conocimiento.

La danza inclusiva en particular –y a partir de los métodos aquí estudiados– aporta otros condimentos. Por una parte, al reconocer lo peculiar de cada corporalidad sin jerarquizar unas capacidades sobre otras, invita a preguntarse por el conocimiento desde distintas posiciones y estados corporales. Por otra, al plantearse ejercicios introspectivos, la observación que se extendía hacia afuera se volvió hacia adentro, ponderando sensaciones y emociones como fuentes de la experiencia y la reflexión.

La observación fue parte del proceso y no desestimo su relevancia. Pero hubo reiterados momentos durante la danza donde este recurso se relativizó. Las circunstancias del terreno situaron como eje otros trayectos de conocimiento. Hacer trabajo de campo danzando descentró la visión (más no la excluyó) y dio mayor espacio a lo sensorial y la cinestesia. Parte de los ejercicios de danza se realizaban con ojos cerrados –instancias donde

lo visual se convertía en imaginación—, en ocasiones trabajábamos de espaldas y a menudo se apelaba a explorar sensaciones a través del tacto y guiados por las emociones. Lo apreciable con la vista mientras danzaba se tornaba difícil de describir con precisión y la propia “inmersión” en la situación implicaba dejar de estar pendiente de “qué estoy viendo”. Cuando los talleres de danza fueron virtuales, el carácter multisituado del encuentro y el marco colocado por la mediación digital, hicieron que no siempre hubiera algo que observar. Encontrarme por momentos con no tener qué observar, o más bien, observar lo aparentemente irrelevante, despertó ansiedades, hasta que logré incorporar que la manera de estar ahí requería atender también al resto de las potencias corporales. “Estar ahí” desde el piso, agitada, concentrada, entrelazada a otros cuerpos (reales o imaginarios, presentes o virtuales) más que un dato visual, observable, proporcionó percepciones de los estados corporales y del entorno. Considero, pues, que el conocimiento no es algo que está “allí”, aguardando a ser descubierto. Lejos de eso, el conocimiento es experiencia, tanto personal como colectiva y ésta es corporalidad.

Por otra parte, debo decir que la insistencia de la etnografía en la observación desvela un sesgo capacista, pues da por sentado que la vista va de suyo. Pero más allá de la vista de quien está etnografiando, es pertinente —en la medida en que conocemos a partir de relaciones con otros— preguntarnos cómo este imperativo constriñe también a nuestros interlocutores y de qué manera puede ser más apropiado que nos dispongamos para ellos. En esta tesis intenté dar cuenta que las personas con discapacidad tienen con la mirada externa una relación difícil, violenta, pocas veces amigable. Se les mira con alevosía, con desprecio, incluso con asco y eso se siente. Se les mira exigiéndoles que expliquen por qué son así, por qué no caminan, por qué no ven o por qué hablan “distinto” y luego, una vez saciado el morbo, se desea que desaparezcan.

Aparecer en el espacio público, concurrir a un lugar donde habrá desconocidos implica para las personas con discapacidad exponerse a la “mirada diagnóstica” (Kuppers 2000 in Sandahl & Auslander, 2008: 130) y lidiar con ella. Esta situación trae a la etnografía la pregunta acerca de cómo comportar la (nuestra) vista, cómo lograr que constituya un puente antes que un medio que violenta. Estamos llamadas, en otras palabras, a elaborar una pedagogía de la mirada que involucre preguntarnos por la autoridad o incluso la violencia que puede suponer la observación, por el sentido y la sensación que nos produce lo que vemos y por el modo como nos presentamos ante otros. No se trata, pues, de no mirar, sino de entender los efectos que este acto produce y saber cuándo y de qué modo es adecuada

para el otro. A este respecto seguí a Karina Marín (2020) en su invitación a “sostener la mirada” como gesto ético, como forma de atravesar nuestra incomodidad capacitista y corporeo-normativa insistiendo en desanclar el estigma y donde mutuamente nos reconozcamos. Sostener la mirada, cuando el otro lo habilita, para desarmarnos antes que para desarmarles. Suscribo su propuesta y añado, en diálogo con Julia, que “con ser un puente basta” y que una pedagogía de la mirada requiere aprender que además de los ojos se puede mirar con otras partes del cuerpo.

II

“El mundo es un cuadriculado de cadenas
vivimos saltando entre ellas como si quemaran”

Cuando las generaciones actuales llegamos al mundo las cadenas ya eran parte de él. Sin embargo, no podemos decir que siempre hayan existido. En efecto, las cadenas que hoy vemos y sentimos, las que quemamos y que buscamos estallar, son producto de acciones históricamente sedimentadas. Aún así, colectivamente nos cabe hacernos cargo de ellas. Vivimos suturando identidades personales y colectivas bajo circunstancias que no hemos elegido (Briones, 2007), lo cual significa que lo que existe nos excede, pero eso no inhabilita la acción, el cambio. Imagino a Julia en el gesto de ir saltando de un sitio a otro en la cuadrícula, haciendo lo imposible por no ser apresada. La pienso a ella y a otros compañeros *rengos* rehuyendo las clasificaciones estigmatizantes, las miradas que te atraviesan el cuerpo como lanzas, las preguntas dolorosas. Haciendo uso de potencia del *rengaje* como dice Bianca, o de la *rengura*, como dice Pablo Tortoriello (Castelli Rodríguez y Tortoriello, 2022). Y pienso también en las y los compañeros *convencionales* espejándose en sus prejuicios, sorprendiéndose de sí mismos luego de aprender a compartir entre cuerpos diversos y encontrando sus propias marcas de alteridad e interrogándose por su estatus “normal”.

Otro de los aprendizajes de esta investigación es que las categorías no elegidas (como el diagnóstico, la inscripción en el terreno de la discapacidad o incluso en el de la normalidad) pueden proporcionar una identificación, pero también configurar un lugar de encierro, convertirse en cadenas. Sí, incluyo en la afirmación a la normalidad, pues, aunque los sujetos situados en su dominio no padecen igual que los otros la discriminación a causa de sus atributos corporales, sí deben lidiar con sus imperativos (Moscoso, 2009). La normalidad es un dispositivo disciplinario también para los *convencionales*.

Las categorías ordenan al mundo, lo hacen inteligible, por eso no podemos prescindir de ellas. Pero no son ingenuas ni casuales: emergen de forma situada, hacen parte de distintos corpus de saberes y tienen efectos de realidad en los sujetos y en el entorno. Todas las categorías tienen su trasfondo político. Las que funcionan como pares binómicos, en particular, tienen un efecto semejante al de las cadenas: marcan límites y se resisten a lo indefinido. En suma: asientan la alteridad por un lado y normalizan por otro. Al desarrollar el análisis, encontré que reproducir algunas de ellas –como naturaleza/cultura, normal/anormal, mente/cuerpo, movimiento/quietud– no ayudaba a dar cuenta de la porosidad manifiesta en el campo. De ahí entonces la decisión de insistir, a lo largo de esta tesis, con un descentramiento de las díadas que cercan las formas de ser y estar en el mundo y afianzar la posibilidad de habitar el “entre” (Stoller, 2009: 4).

Dirán que contrario esta decisión al recurrir a la díada *discas* (o personas con discapacidad) y *convencionales* (o personas sin discapacidad). Lo hice con fines analíticos, apoyándome en las propias formas de nominar que mis interlocutores y la literatura en la temática proporcionó, pero al mismo tiempo interrogando sus efectos y alcances. Espero –a partir del diálogo con Davis (2013) y con las corpografías compartidas en este trabajo–, haber mostrado lo fragmentario, polisémico e inestable de estas categorías. Y tal vez deba dejar constancia de la inquietud por aventurarnos hacia otras formas de decir, aún no exploradas que repongan dicha porosidad. Si el recorrido aquí trazado fue eficaz, notarán cómo los trayectos corporales de los sujetos ponen en crisis la rigidez del antagonismo al transitar por distintas circunstancias y sentires.

Adopté esta orientación epistemológica porque considero que las díadas mencionadas fueron fértiles para el desarrollo de la teoría social, pero actualmente poco aportan a la construcción colectiva de nuevos horizontes socio-políticos, al menos en lo que respecta al estudio social de la discapacidad. A propósito, no escondí que me alinee con quienes consideran que el conocimiento etnográfico debe contribuir a propiciar entornos menos desiguales, menos excluyentes y más dignos. Claro está, rasgar las posiciones fijas e inmiscuirnos en los intersticios conlleva sus desafíos y riesgos. Hay quienes considerarán que apartarnos de las certezas que históricamente han ordenado el mundo diluye la comprensión de la realidad social. Otros dirán que invisibiliza identidades y, por lo mismo, que es una acción poco comprometida. Permítanme disentir y sostener lo contrario.

Tal como lo concebí, transitar los intersticios y procurar la síntesis entre distintos elementos, posibilitó reponer lo no dicho, lo fragmentario y sinuoso de los trayectos

históricos y las experiencias de quienes habitan los márgenes. Esto no es menor si tomamos en cuenta que hay sujetos –como aquí representan las personas con discapacidad– a quienes se les niega la pertenencia a los lugares comunes y distintivos de la humanidad (léase: la cultura). De ahí, entonces, la necesidad de abrir la trama y hacer comprensibles existencias que mantienen un vínculo sino doloroso, por lo menos tenso y asimétrico, con las clasificaciones disponibles.

La política de los binarismos inamovibles, que sitúan a los sujetos dentro del “mundo” y a los no-sujetos fuera, no ha hecho más que cimentar “un cuadrulado de cadenas” que pesan sobre los hombros y los pies y nos convierten en “niños tristes”, como dice Julia en su poema. Esta política ha colaborado en el reavivamiento de los antagonismos insalvables, la intolerancia y las violencias de las que hoy somos testigos. Por eso consideré necesario andar otros caminos, hacernos nuevas preguntas y apostar a ofrecer nuevas respuestas. En tal sentido, debo mencionar entre los movimientos realizados, los siguientes:

En primer lugar, no adopté una definición de “cuerpo” para guiar esta investigación. Consideré que hacerlo constreñiría las respuestas que esperaba surgieran del campo y que me conduciría a replicar algunos sesgos. No pienso que no sea una categoría útil, sino que no era lo suficientemente pertinente para esta instancia. Me explico: cuando de discapacidad se trata, en el imaginario social como en algunos saberes especializados hay tópicos que parecieran imponerse. El cuerpo es uno de ellos por ser el lugar donde se cree que habita el mal que aqueja al sujeto y, por tanto, se considera que puede explicar por sí solo su padecimiento. El cuerpo es observado con alevosía y escudriñado en sus recovecos en aras de extraer de él un diagnóstico (léase: la “verdad”). Así, pues, cuando la discapacidad es puesta sobre el tapete, asoma una fuerza que pareciera querer contener todo en el cuerpo, como temiendo su desborde. Por eso el cuerpo aparece como espacio de todas las certezas para algunos y como un problema para otros.

Sin embargo, me parecía erróneo ignorar el terreno de la experiencia, que es en todos los casos y de diversas maneras, corporal. Por eso opté por enfocar en las corporalidades (Pedraza, 2004). Esta categoría resultó más adecuada pues, por una parte, desobjetifica al cuerpo –que es como lo ha situado el discurso biomédico– reconociéndole sus emociones, saberes, sentidos y su carácter político. Y por otra, repone su carne, fisicalidad y sensación, que es lo que parte algunos de los discursos terapéuticos *new age* han olvidado, al atender exclusivamente la espiritualidad. Al desplazar la atención del cuerpo a la corporalidad

busqué entonces privilegiar la experiencia encarnada de los sujetos: desde los micro-movimientos en los talleres de danza, a las que permiten situar una trayectoria de vida.

En segundo lugar –y apoyándome en las propuestas de Raewyn Connell, Leenhard Davis, Donna Haraway, Tim Ingold, entre otros– busqué una alternativa a los enfoques constructivistas y biologicistas que explican los fenómenos por la vía de “la cultura” o de “la naturaleza” respectivamente. Esto resultó vital para el caso aquí estudiado pues las personas con discapacidad, como expresé, son sujetos a quienes se aprisionó en el dominio de la naturaleza y se excluyó de la cultura como forma de negar lo que tienen en común con el resto de la humanidad. Es cierto que el modelo social de la discapacidad contestó este gesto afirmando que la discapacidad no es un hecho de la biología sino una construcción social, a la cual contrapuso la deficiencia como condición corporal. Por eso a este modelo se le reclamó haber olvidado el cuerpo, así como haber reafirmado el pensamiento binario. Los enfoques biologicistas se hallan a la base del modelo médico de la discapacidad y los constructivistas del modelo social, pero ambos mostraron sus limitantes con respecto a las corporalidades, unos por ignorar su dimensión simbólica y el otros por reificarla.

Una vez más, el énfasis de la corporalidad posibilitó escurrirme de la ficción de la certeza de la biología y la cultura y en su lugar reconocer que pueden no existir respuestas estrictas, con límites tangibles, a todas las preguntas que nos hacemos. La corporalidad, muy especialmente, es un territorio donde la propia noción de límite –y así, la posibilidad de distinguir *claramente* entre partes– entra en crisis. Tal vez, entonces, sea hora de admitir la potencia de la *oscuridad* como fuente de conocimiento. Al situar la corporalidad como el punto de partida, el hilo del cual jalamos para desenvolver una línea de reflexión, fueron los estados corporales de los sujetos ensamblados a su posición social, a su postura política y a los elementos del medio con el que interactúan los que guiaron el recorrido. La corporalidad, para decirlo en los términos de Gregory Bateson (2002), fue aquí “la pauta que conecta”, el lazo que aglutina la trama.

III

“Escribamos entonces, que es nuestro deber decir
que se mira con las manos y se escribe con la boca
y que se dice poesía sin letras y sin versear”.

Demos ahora un último recorrido por los espacios de Danza Integradora y DanceAbility, en particular por los talleres Todos Podemos Bailar y El Grupo de los

Miércoles. Lugares donde quienes participaban podían descubrir cómo “decir poesía sin letras y sin versar” hurgando en las cualidades y carácter de su gesto corporal. Lugares, pues, donde se desenvolvía una experiencia de (re)conocimiento al menos en tres niveles: uno referido a las potencias como también limitantes de sus cuerpos, otro que atañe al percibirse como danzantes, situándose en un modo de la corporalidad distinta a la habitual en lo cotidiano y un tercero asociado al vínculo con otros sujetos a través del movimiento y el contacto. Se trata, en suma, de lugares cuyas propuestas, con sus respectivos acentos, daban paso a un trabajo sobre “uno mismo” –o de desarrollo de “tecnologías del yo”, en términos de Foucault [1981] (2008)– y sobre la relación Nosotros/Otros. De lo conocido en ellos son varios los aspectos a subrayar.

Primero, por su carácter “inclusivo”, estos eran espacios donde la diferencia se hallaba en el centro. Una crítica a la categoría de “inclusión” por su impronta romanticista y su permeabilidad al vaciamiento de sentido será asunto de futuras indagaciones, lo que interesa remarcar ahora es que fungía como una forma de ordenar la convocatoria, la concurrencia y las prácticas. Las asociaciones respecto la noción de inclusión pueden ser múltiples, puede referir, por ejemplo, al lenguaje, a lo socioeconómico, a las identidades sexuales y de género, a la nacionalidad, entre otras. Sin embargo, se la suele enlazar principalmente a discapacidad y, por tanto, a un conjunto de diferencias corporales que en el imaginario social apuntalado por el discurso biomédico se consideran indeseables. En estos talleres sucedía de ese modo: el foco estaba puesto en generar espacios no excluyentes para personas con discapacidad. Como vimos, el origen de estos métodos tiene que ver con experiencias de sus respectivos creadores con la discapacidad. Al expresarse en ambos talleres que “cualquier persona” podía participar la convocatoria desbordaba la discapacidad, sin embargo, ésta categoría era tematizada a través de las prácticas y discursos puestos en circulación.

Por un lado, la idea de que eran espacios para “cualquier persona” generaba la idea de que quienes concurríamos, en cierta forma, no teníamos nada que ver unos con otros: éramos todos “diferentes”. Esto era así en términos relativos, pues, como puse de manifiesto, los trayectos corpográficos, las maneras de inscribirse en “el mundo” de la discapacidad y la normalidad, incluso la valoración respecto a la práctica de danza que estaban aprendiendo eran variadas, pero aun había puntos en común.

Uno de ellos es la dimensión de clase social y la pertenencia de mis interlocutores a estratos sociales medios y medios-bajos. Considero que resaltar este aspecto en las

conclusiones es importante pues los estudios sobre “minorías y “disidencias” han tendido a ignorar la dimensión de clase y no han profundizado lo suficiente cómo incide en la elaboración de percepciones, sentires y prácticas específicas sobre y desde el cuerpo. Los estudios en discapacidad, en particular, enfatizaron lo identitario y cultural como camino para elaborar una crítica al modelo biomédico y para generar cohesión entre el conjunto de sujetos nombrados como tales, cuyas circunstancias corporales y sus trayectorias de vida son de hecho sumamente dispares. Por tanto, ésta fue una manera de trazar los límites simbólicos de un “nosotros”, posibilitando, entre otras cosas, la acción política y el reclamo por sus derechos. No considero que lo identitario, cultural y la pertenencia de clase sean dimensiones excluyentes. Más bien, comparto con Butler (2000: 114) que las categorías identitarias que ponen en disputa los movimientos sociales pueden ser “una de las modalidades en las que se experimenta la clase social”. En este sentido, los temas emergentes en los talleres de danza, por ejemplo, en los círculos iniciales y finales o incluso durante los ejercicios, pero también las formas de bailar resultan indisociables de la experiencia situada de los sujetos también en términos de clase social, es decir, de los universos simbólicos que tal posición produce y las condiciones materiales de las que se dispone.

Sin duda, como vimos, las condiciones materiales marcan cómo los sujetos dan sentido y perciben su corporalidad, al tiempo que influyen en las chances de hacerse presente (o no) en distintos lugares. Es importante recordar, al respecto, que cualquier actividad desarrollada desde una situación de discapacidad involucra mayor tiempo y recursos económicos y humanos que entre sujetos convencionales, por lo que es sustantivo atender las condiciones materiales para comprender su participación o ausencia de distintos lugares. Y a estas ha de sumarse la construcción de sentido y pertenencia, pues incluso cuando está dada la infraestructura y los recursos para apersonarse en un lugar determinado, la distancia social con respecto a otros sujetos o a la actividad en cuestión, puede hacer que se desista de intentarlo apenas.

El Grupo de los Miércoles no tenía costo y en el taller Todos Podemos Bailar se abonaba una cuota mínima, por lo que resultaban accesibles en este punto. Quienes participaban, como mencioné, eran principalmente personas de sectores sociales medios, con formación secundaria e incluso terciaria y con disponibilidad para trasladarse en vehículo propio, en taxi o en el sistema de transporte público. Eran mayoritariamente mujeres cisgénero, si bien la concurrencia de varones fluctuaba y sus edades oscilaban entre veinte largos y sesenta años, aunque había algunos participantes de mayor y menor edad. ¿Por qué

concurrían? Algunos porque tenían un vínculo forjado con la danza a lo largo de su vida, otros porque buscaban una actividad recreativa y fue lo que hallaron (en particular personas con discapacidad), otros porque alguien les dijo “esto es para vos”. Reconocerse como danzante y soltar la inhibición de bailar es parte del proceso, sobre todo para quienes nunca habían desarrollado esta disciplina. Así, entonces, la danza se fue instalando como una posibilidad en su horizonte de sentido.

Debemos tener presente que, para las personas de sectores populares y de menores recursos, que a menudo viven en zonas distantes del centro de la ciudad, donde tienen lugar estas actividades, la exclusión se manifiesta mucho antes del acceso al taller y si se trata de personas con discapacidad las barreras se exageran. En muchos casos, el esfuerzo, la energía, la organización familiar y los recursos que demanda salir del hogar terminan por frustrar el deseo de participación en espacios como éstos, en caso de conocerlos. Aun así, como vimos, algunas personas afrontan y sostienen ese esfuerzo. Del otro lado, quienes pertenecen a los sectores sociales de mayores recursos y a ámbitos de élite es posible que generen sus propios circuitos, pues en los talleres no se daba su concurrencia. Digo que “es posible”, pues no fue un punto en esta tesis, pero acerca del cual sería interesante conocer. Indagar qué trayectos y ámbitos de participación desenvuelven personas con discapacidad de clases sociales altas y, en particular, qué tipo de lazos tienen con prácticas artísticas, es un asunto del cual también tomo apunte para futuras investigaciones. En suma, si bien ambos grupos reunían a personas cuyos trayectos e intereses eran heterogéneos, en lo relativo a pertenencia de clase, antes que diferencia había confluencia en sectores medios.

Otro de los aspectos que merece atención refiere al tipo de experiencia que vivían los sujetos al aproximarse a los ámbitos de práctica de Danza Integradora y DanceAbility. Entre los rasgos compartidos, cabe mencionar el esfuerzo por situar a todos los sujetos en igualdad de condiciones, desmarcándose, de este modo, de la clasificación entre personas “con” y “sin” discapacidad. En tal sentido, en ninguno de los dos se preguntaba por categorías diagnósticas, lo cual es remarcable en tanto a las personas con discapacidad de forma constante en diversos ámbitos se solicita que relaten “qué tienen” o “qué les pasó”. Los ámbitos de práctica de estos métodos de danza inclusiva se resistían, así, a la “mirada diagnóstica”.

Ahora bien, aunque varios de los ejercicios y consignas eran muy semejantes, es interesante resaltar que expresan distintas configuraciones. Al respecto, sostuve que cada método se inscribe en una formación discursiva históricamente situada acerca de la otredad.

La Danza Integradora surge en Buenos Aires a inicios de los años noventa, en un contexto de recuperación democrática y efervescencia de la sociedad civil, pero a la vez de avance neoliberal y donde comenzaban a notarse las hondas marcas de las dictaduras militares que azotaron el Cono Sur en las décadas precedentes. No se puede ignorar cómo estas circunstancias influyeron en los modos de vivir y dar sentido a la corporalidad. La tortura, las desapariciones forzadas, los dispositivos disciplinarios en centros educativos, hicieron de la corporalidad un lugar de la censura, a través del cual expresar el poder totalitario y ello se vio reflejado también en las generaciones posteriores. Parte del proceso de las dictaduras del Cono Sur consistió en la estigmatización del movimiento corporal, del baile y lo sensual, en tanto forma de conocimiento y de interacción con el entorno a través de los sentidos. El movimiento debía ser disciplinado, recto. Esta fuerza de contención corporal que situamos en los años ochenta y noventa generó, como contracara, una creciente necesidad de expresarse, de hacer estallar la contención física. La corporalidad juvenil que vibró a través del punk y la movida *underground* en el Uruguay de los noventa, así como la manifestación en el espacio público de corporalidades enfebridas a causa de la crisis social y económica a inicios de los dos mil en Argentina –si bien son distintas–, en algún punto pueden entenderse como parte de un mismo proceso regional, asociado a la necesidad visceral de expresarse. Como recuerda el músico uruguayo Jorge Drexler a partir de su propia vivencia, “yo sentía que bailando sacaba de mi cuerpo lo último que quedaba impreso en mí de la dictadura”¹¹⁰.

Ahora bien, en este marco ¿cómo socialmente se daba sentido y qué espacios se habilitaban para el baile de las personas “diferentes”? En el caso de la Danza Integradora, esta conjunción entre contención y necesidad de expresión sintetiza en su aproximación a lo biomédico, en particular con los talleres en hospitales, pero también al incorporar conocimientos de anatomía y análisis del movimiento a través de la formación de su creadora como profesora de educación física. Aunque el método no se afincó definitivamente allí, ése fue el lugar posible en ese momento y da cuenta de un modo de gestionar la diferencia que permite su manifestación a la vez que incorpora rasgos que tienden a normalizarla. Pero en sus inicios la Danza Integradora también se insertó fuertemente en las redes de los saberes *New Age*. De ahí que al método se lo pueda entender como un dispositivo de danza que se

¹¹⁰ Fuente: <https://www.vice.com/es/article/7x47ny/por-culpa-de-la-maldita-dictadura-me-perdi-el-punk-una-charla-con-jorge-drexler>

produce mediante la articulación de saberes, que a pesar de gozar de distintos grados de legitimidad logran convivir al aunarse en –y subsumirse a– una perspectiva de inclusión.

No obstante, si hay una categoría a destacar en la Danza Integradora no es “normalización” sino “transformación”, aun cuando el discurso de la transformación pueda esconder la producción de una subjetividad normalizante. En los talleres se decía, a menudo, que “nadie podía irse como vino”, que “algo”, a través de la danza, debía cambiar y dicho cambio resultaría perceptible. Esto guarda relación, a mi criterio, por la proliferación durante los años ochenta y noventa de las terapias alternativas *New Age* que acentuaron nociones como la de “sanación”, “espiritualidad” y “conexión con uno mismo”, las cuales vemos presente en la Danza Integradora. Más allá de la crítica que podamos elaborar sobre la pertinencia transformarse, debo asimismo subrayar que esta expresión discursiva y práctica hacía sentido para las personas convencionales y con discapacidad que concurrían a los talleres y tenían, de acuerdo a sus narrativas, efectos positivos.

DanceAbility, por su parte, se gestó del otro lado del continente, en Óregon, Estados Unidos. En este caso, fue el espíritu del movimiento hippie de los años setenta y ochenta, su resistencia a las formas de violencia, a la autoridad y a las jerarquías, lo que alimentó sus bases. El contexto y la sensibilidad colectiva eran otras: las generaciones jóvenes buscaban transgredir las normas establecidas y Estados Unidos ocupaba el centro de la hegemonía cultural y política del mundo. Todos miraban hacia allí y ellos lo sabían. En el enfoque de DanceAbility aparece un mayor realce de una dimensión política: está presente la idea de “democratizar” la danza, haciéndola accesible a “todos” y a “cualquier persona”, al tiempo que se buscaba legitimar el relato de que ésta era una propuesta pionera y única a nivel global.

DanceAbility también abrevó en saberes *New Age* en sus inicios y posiblemente de allí haya surgido su interés por la sensación. En DanceAbility, la sensación constituye una cualidad física y sensible que se sitúa en el “aquí y ahora” y que pondera la conexión con el entorno en el tiempo presente antes que con pasados y futuros. En esta perspectiva, cuyo énfasis está puesto en los procedimientos de percepción, la diversidad (corporal, étnica, social, sexual) presente en la sociedad estadounidense, pareciera diluirse, dando paso a un producto replicable en cualquier momento y lugar. Aquí no se llama a transformarse, sino a percibir sensaciones físicas y a diseñar relaciones con los demás cuerpos danzantes y con el entorno. En esta línea, uno de los rasgos que distingue a este método es su organización mediante una compleja arquitectura de ejercicios, cada uno con su procedimiento y con

distintos niveles de dificultad, la cual está orientada a generar una accesibilidad universal. Así, en los talleres de DanceAbility se llamaba a los danzantes a contar cómo estaban hoy (físicamente) para bailar. Y este gesto, por su enraizamiento en el presente y su desinterés por otras temporalidades –como las que hacen emerger las memorias y las proyecciones a futuro– terminaba por despolitizar las historias de vida de los danzantes, aun cuando se procuraba y practicaba una “democratización de la danza”.

No pretendo con estos comentarios desestimar la contribución que tanto Danza Integradora como DanceAbility han realizado a las artes, en particular a las prácticas dancísticas y a la vida de muchas personas. Por el contrario, la intención ha sido mostrar cómo una misma categoría –la de “danza inclusiva”– se desdobra en la práctica con movimientos particulares y anclados en las pautas socioculturales y políticas de sus contextos de emergencia.

En relación con ello, también es preciso notar qué tipo de vínculo entablan los sujetos con estas propuestas y qué sentido atribuyen con las artes. Por un lado, la danza y otras formas de la creación y experiencia artística aparecen como un lugar de catarsis, como lo expresa el poema de Julia y tal como distintos interlocutores lo pusieron de manifiesto al referir a los espacios de danza como momentos donde “inflar las ruedas” y “encontrarse con uno mismo”. “Catarsis” puede ser una manera bastante adecuada de referir la experiencia de buena parte de mis interlocutores (con y sin discapacidad) que bailaban sin parar y dejaban fluir sus estados de emoción, frustración y llanto cuando aparecían. Las prácticas de danza eran lugares de experimentación con “uno mismo” –ora en el plano de las emociones, ora en el de las sensaciones– y de reconocimiento de la diferencia corporal en términos positivos. En suma, se daba aquí un trabajo pedagógico acerca de la percepción de sí y de los otros, ensamblada al disfrute y agitación del baile.

La danza se configuraba como un entre-tiempo donde desvestirse de las normas y armar otros trajes menos hostiles y más apacibles con las distintas corporalidades que las habitan. Pero no era una burbuja: el “afuera” permeaba los ánimos, técnicas y gestos al bailar y el “adentro” también influía en otros espacios, por ejemplo, a la hora de reflexionar acerca de las maneras de poner el cuerpo en la calle. Pero no obstante las herramientas con las cuales la Danza Integradora y DanceAbility proveían a los danzantes, también se identificaba que el discurso y la práctica igualitaria que se promulgaba en ellos no era matemáticamente replicable “afuera”.

En un mundo donde la desigualdad pareciera no tener límite, donde las clasificaciones y las trincheras se multiplican a diario, al fin y al cabo, encontrarse/encontrarnos a bailar altera y torna borrosos –aunque sea un momento– los marcos normativos que nos cercan,

y si querés caminar algún día sin cadenas
entendé que hay mil maneras de aprender a caminar
de cojer, de jugar, de comer y de abrazar
que con ser un puente basta y si no hay manos que tender
se tenderán nuestros cuerpos deformes sobre las cadenas.

Referencias bibliográficas

ABBERLEY, Paul (1987). "The concept of oppression and the development of a social theory of disability". *Disability, Handicap & Society*, 2(1), 5-19.

ABLON, Joan (1988). *Living with difference. Families with dwarf children*. New York: Praeger.

_____ (1984). *Little people in America. The social dimensions of dwarfism*. New York: Praeger.

_____ (1981). "Dwarfism and social identity: self-help group participation". *Social Science & Medicine. Part B: Medical Anthropology*, 15(1), 25-30.

ACHUGAR, Hugo (1992). *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Susana (2007). "Contexto político y protesta: el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (1933-1968)". *Revista de Estudios Políticos*, 136, 11-49.

AHMED, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

_____ (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

ÁLVAREZ, Silvina (2015). "La autonomía personal y la autonomía relacional". *Análisis Filosófico*, XXXV(1), 13-26.

ALBRIGHT, Ann Cooper (1997). *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

ALEMÁN, María Araceli (2020). "Una corpografía errante". *Gramma*, 31(8), s/p.

ALESSI, Alito (2014). "Al bodies speak". Charla Ted, Eugene. [<https://www.youtube.com/watch?v=r4VWkmBht78>].

ALMEIDA, María Eugenia y ANGELINO, María Alfonsina (comps.) (2012). *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos.

ALONSO, Alejandro y CUENYA, Héctor (2015). *Los rengos de Perón. Crónica de un militante del Frente de Lisiados Peronistas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

AMUNDSON, Ron (2006). "Handicap". In: ALBRETCH, Gary (Ed.). *Encyclopedia of disability. Volume II*. California: Sage Publications, p. 816.

ANEP – CEP (2008). Programa de Educación Inicial y Primaria, año 2008. Administración Nacional de Educación Pública. [https://www.dgeip.edu.uy/documentos/normativa/programescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf].

ARENDDT, Hannah (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós.

ARNAU, María Soledad (2005). "Otras voces de mujer: el feminismo de la diversidad funcional". *Asparkia, Investigació Feminista*, 16, 12-26.

ARVILI, María Belén., NOVELLI, Victoria., TISEYRA, María Victoria y PECHENY, Mario (2016). “La discapacidad en el marco del pensamiento intelectual latinoamericano: entrevista con Anahi Guedes de Mello”. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 2(1), 41-45.

ATHANASIOU, Athena y BUTLER, Judith (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

AYDOS, Valéria (2019). “A (des)construção social do diagnóstico de autismo no contexto das políticas de cotas para pessoas com deficiência no mercado de trabalho”. *Anuário Antropológico*, 44(1), 93-116.

_____ (2016). “Agência e subjetivação na gestão de pessoas com deficiência: a inclusão no mercado de trabalho de um jovem diagnosticado com autismo”. *Horizontes Antropológicos*, 22(46), 329-358.

_____ (2015). “Sobre pessoas e diagnosticos: A experiência de Tomás no Programa BPC Trabalho”. Trabajo presentado en la V Reunión de Antropología de la Ciencia y de la Tecnología (ReACT), Porto Alegre, Rio Grande del Sur, Brasil. [<https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1394>]

AYDOS, Valéria & FIETZ, Helena (2017). “When citizenship demands care: the inclusion of people with autism in the Brazilian labour market”. *Disability Studies Quarterly*, 37(4), s/p.

AYRAM, Carlos (2020a). “El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer y Lorenza Bötnner: autorialidades corporales e impugnación al campo cultural en América Latina”. *Centroamericana*, 30(1), 7-32.

_____ (2020b). “Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Bötnner: performance y discapacidad”. *Nómadas*, 52, 167-181.

BARDET, Marie (2017). “Mover, engranar, trazar”. *Revista Barda*, 3(5), 63-75.

BATAILLE, Georges [1967] (1987). *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Editorial Icaria.

BATESON, Gregory [1991] (2006). *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa Editorial.

_____ [1979] (2002). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.

BATTLES, Heather (2011). “Toward engagement: Exploring the prospects for an integrated anthropology of disability”. *vis-à-vis: Explorations in Anthropology*, 11(1), 107–124.

BENEDICT, Ruth (1971). *El hombre y la cultura*. Buenos Aires: CEAL.

_____ (1934). “Anthropology and the abnormal”. *Journal of General Psychiatry*, 10, 59–80.

BERGHS, María., CHATAIKA, Tsitsi., DUBE, Kudakwashe & EL-LAHIB, Yahya (2020). “Introducing disability activism”. In: BERGHS, María., CHATAIKA, Tsitsi., DUBE, Kudakwashe & EL-LAHIB, Yahya (Eds.) *The Routledge handbook of disability activism*. Oxon and New York: Routledge, pp. 3-20.

BERMÚDEZ JAIMES, Gloria (2020). “Corporalizaciones de artistas con discapacidad como resistencia al cuerpo normativo”. *Nómadas*, 52, 199-211.

BIEHL, João & MCKAY, Ramah (2012). “Ethnography as political critique”. *Anthropological Quarterly*, 85(4), 1209-1227.

BONET, Octavio (2004). *Saber e sentir: uma etnografia da aprendizagem da biomedicina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

_____ (1999). “Saber e sentir. Uma etnografia da aprendizagem da biomedicina”. *PHYSIS, Revista de Saúde Coletiva*, 9(1), 123-150.

BRIONES, Claudia (2007). “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Tabula Rasa*, 6, 55-85.

_____ (2005). “Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. En: BRIONES, Claudia (Ed.) *Cartografías Argentinas Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia, pp. 9-36.

BRUGAROLAS, María Luisa (2015). *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*. Tesis presentada para obtener el título de Doctor en Arte, opción Artes Visuales e Intermedia. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Universitat Politècnica de Valencia.

BUTLER, Judith (2000). “El marxismo y lo meramente cultural”. *New left review*, 2, 109-122.

CADÚS, Eugenia (2018). “Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX”. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(27), 232-244.

CAMPBELL, Fiona (2001). “Inciting legal fictions. ‘Disability’s date with ontology and the ableist body of the law”. *Griffith Law Review*, 10(1), 42-62.

CANGUILLHEM, Georges (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza e ECKERT, Cornelia (2013). *Etnografia de duração. Antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavizual.

CARBONIERI, Leonardo (2015). “Autismo em ação: reflexões etnográficas sem aprovação de comitês de ética sobre a clínica e o cuidado de crianças autistas”. *Revista de Ciências Sociais Política e Trabalho*, 42, 155-174.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1996). “O trabalho do antropólogo. Olhar, ouvir, escrever”, *Revista de Antropologia*, 39(1), 13-37.

CAROZZI, María Julia (Coord.) (2015). *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla.

_____ (2011). “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza”. En: CAROZZI, María Julia (Coord.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla y Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 7-45.

_____ (2000). *Nueva era y terapias alternativas: Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Buenos Aires: EDUCA.

_____ (1996). “Las disciplinas de la 'new age' en Buenos Aires”. *Boletín de lecturas sociales y económicas*, 3(9), 24-32.

CASTELLI RODRÍGUEZ, Luisina (2021). “Constelaciones de sentido sobre y desde la piel”. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 14, 190-203.

_____ (2020a). “Hacerse presente. Personas con discapacidad, feminismos y acción política”. *RELIES. Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 3, 86-105.

_____ (2020b). “Ensamblajes de género, cuerpo y sexualidad en la narrativa de dos rengos”. *Papeles del CEIC*, 2020/2, 1-16.

_____ (2020c). “Memorias desde el cuerpo-archivo entre personas con discapacidad”. *Nómadas*, 52, 183-197.

_____ (2019a). “La alteridad corporal como problema en la descripción y narrativa etnográfica”. *IX Jornadas de Etnografía y Métodos Cualitativos*, 12 al 14 de agosto de 2020, modalidad virtual. Centro de Antropología Social (CAS) del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) (inédito).

_____ (2019b). Crónica de un sinsentido anunciado: Cumbre Global de Discapacidad 2019. *La Diaria*, 12/06/2019. [<https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2019/6/cronica-de-un-sinsentido-anunciado-cumbre-global-de-discapacidad-2019/>]

_____ (en prensa). “Describir los cuerpos. Entre la mirada diagnóstica y la escritura etnográfica”. *Revista Horizontes Antropológicos*, 64, *Antropologia e Deficiência*.

CASTELLI RODRÍGUEZ, Luisina y TORTORIELLO, Pablo (2022). *Ante todo, buenas tardes. Conversaciones transfronterizas sobre política, feminismo y rengura*. Montevideo: Sujetos Editores, libro digital [<https://sujetosujetados.files.wordpress.com/2022/02/wp-1645560751410.pdf>].

CHEESMAN, Sue (2014). “Dance and Disability: Embracing difference, tensions and complexities”. *Dance Research Aotearoa*, 2, 20-30.

CHUDNOVSKY, Mariana y POTENZA DAL MASETTO, Fernanda (2010). “Luces y sombras de las organizaciones sociales y su relación con el Estado”. En: ACUÑA, Carlos y BULIT GOÑI, Luis (Comps.). *Políticas sobre la discapacidad en la Argentina. El desafío de hacer realidad los derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 255-308.

CLIFFORD SIMPLICAN, Stacy (2017). “Feminist disability studies as methodology: life-writing and the abled/disabled binary”. *Feminist Review*, 115(1), 46-60

CONNELL, Raewyn [1995] (2005). *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

CONTRERA, Laura y CUELLO, Nicolás (CompS.) (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.

COUSER, Thomas (1997). *Recovering bodies. Illness, disability and life writing*. Madison: The University of Wisconsin Press.

CRARY, Jonathan (2013). *24/7. Late capitalism and the ends of sleep*. Brooklyn: Verso Books.

CSORDAS, Thomas (1994). *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*. New York: Cambridge University Press.

_____ [1993] (2020). “Modos somáticos de atención”. En: CITRO, Silvia (Coord.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, pp. 83-104.

CUSHING, Pamela (2006). "Anthropology". In: ALBRETCH, Gary (Ed.). *Encyclopedia of disability*. California: Sage Publications, 104-112.

DAGNINO, Alejandro (2019). *El caminar y la autonomía. Etnografía sobre el aprendizaje del desplazamiento independiente en personas con discapacidad visual en tres asociaciones de Buenos Aires*. Tesis de Maestría en Antropología Social. IDAES-IDES, UNSAM, Argentina.

DAVIS, Lennard (2013). "The end of identity politics: On disability as an unstable category". In: DAVIS, Lennard (Ed.). *The disability studies reader. Fourth Edition*. Routledge: New York, pp. 263-277.

_____ (1999). "Crips strike back: the rise of disability studies". *American Literary History*, 11(3), 500-512.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix [1980] (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DELFINI, Marcelo y PUCHETTI, Valentina (2005). "Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa". *Política y cultura*, 24, 187-206.

DEL MÁRMOL, Mariana (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis presentada para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

DEL MÁRMOL, Mariana., MAGRI, Gisela y SÁEZ, Lucía (2017). "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata". *El Genio Maligno*, 20, 44-64.

DENIS, Alejandra y Escotto, Paola (2015). "Mano a mano con Contradanza". En: GARAT, Vera., GUERRA, Carolina y NÁSER, Lucía (Eds.). *El libro de la danza uruguaya*. Montevideo: Casa editorial HUM, pp. 141-149.

DE SOUZA NASCIMENTO, Silvana (2019). "Corpografías divergentes: las ciudades deseadas y las prohibidas en las experiencias travestis (Brasil)". *Revista Colombiana de Antropología*, 55(2), 93-116.

DINIZ, Debora., BARBOSA, Livia y RUFINO, Wederson (2009). "Discapacidad, derechos humanos y justicia". *Sur*, 6(11), 65-77.

DOMINZAIN, Susana (2014). *Sociedad en movimiento. Acciones institucionales y prácticas ciudadanas en el Uruguay de los años noventa*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Udelar.

DOUGLAS, Mary [1966] (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ [1970] (1988). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial.

DUFFAU, Nicolás (2015). *Alienados, médicos y representaciones de la "locura": saberes y prácticas de la Psiquiatría en Uruguay (1860-1911)*. Tesis presentada para la obtención del título de Doctor en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

EDGERTON, Robert (1984). "Anthropology and mental retardation: research approaches and opportunities". *Culture, medicine and psychiatry*, 8(1), 25-48.

_____ (1967). *The cloak of competence: Stigma in the lives of the mentally retarded*. Berkeley: University of California Press.

_____ (1963). "A patient elite: Ethnography in a hospital for the mentally retarded". *American Journal of Mental Deficiency*, 68, 372-497.

EFRÓN, David (1970) [1941]. *Gesto, raza y cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

ESPECHE, Ximena (2011). "Lo rioplatense en cuestión: el semanario Marcha y la integración (1955-1959)". *Cuadernos del CILHA*, 12(14), 153-172.

EVANS-PRITCHARD, Edward [1937] (1976). *Brujería, oráculos y magia entre los Azande*, Barcelona: Anagrama.

FABIAN, Johannes (2012). "Cultural anthropology and the question of knowledge". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 18(2), 439-453.

_____ (2001). *Anthropology with an attitude. Critical essays*. Stanford: Stanford University Press.

FEDERICI, Silvia (2017). "En alabanza al cuerpo danzante". *Brujería Salvaje*, s/n. [<http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>]

FERRANTE, Carolina (2017). "Las otras caras de la moneda: 'discapacidad' y limosna en el norte de Chile". En: VERGARA, Gabriela y DE SENA, Angélica (Comps.). *Geometrías sociales*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora, pp. 273-287.

_____ (2014a). *Renguear el estigma. Cuerpo, deporte y discapacidad motriz (Buenos Aires, 1950-2010)*. Buenos Aires: Biblos.

_____ (2014b). "Usos, posibilidades y dificultades del modelo social de la discapacidad". *Revista Inclusiones*, 1(3), 31-55.

FERRANTE, Carolina y VENTURIELLO, María Pía (2014). "El aporte de las nociones de cuerpo y experiencia para la comprensión de la "discapacidad" como asunto político". *Revista Chilena de Terapia Ocupacional*, 14(2), 45-59.

FERREIRA DOS SANTOS, Renata., GUTIÉRREZ, Gustavo y ROBLE, Odilón (2019). "Dança para pessoas com deficiência: um possível elemento de transformação pessoal e social". *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 41(3), 271-276.

FOUCAULT, Michel [1999] (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1985)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ [1981] (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.

_____ [1981] (2005). "Las redes del poder". En: FERRER, Christian (Comp.). *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata: Terramar, pp. 15-31.

FRANK, Gelya (1988). "Beyond stigma: Visibility and self-empowerment of persons with congenital limb deficiencies". *Journal of Social Issues* 44(1), 95-115.

_____ (1986). "On embodiment: A case study of congenital limb deficiency in american culture". *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 10, 189-219.

_____ (1984). "Life history model of adaptation to disability: The case of a "congenital amputee." *Social Science and Medicine*, 19, 639-645.

- FRONTERA, Demián (2018). “Epílogo. Danza Integradora-transformación”. En: GONZÁLEZ GONZ, Susana. *Danza Integradora. Vida, arte, inclusión, otredad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 199-200.
- FUX, María [1989] (1996). *Formação em dançaterapia*. São Paulo, SP.: Summus Editorial LTDA.
- _____ (1988). *Dança terapia*. São Paulo, SP: Summus Editorial LTDA.
- _____ (1983). *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Summus.
- GALAK, Eduardo (2014). “Educación del cuerpo y política: concepciones de raza, higienismo y eugenesia en la Educación Física Argentina”. *Movimento*, 20(4), 1543-1562.
- GAMBA PINZÓN, Claudia (2016). *Desnudando diversidades a través del movimiento: el papel de la danza integrada en la resignificación de la discapacidad y potenciamiento del conocimiento incorporado*. Tesis para optar por el título de Maestría en Estudios Culturales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (2017). “Building a world with disability in it”. In: WALDSCHMIDT, Anne., H. BERRESSEM, Hanjo & INGWERSEN, Moritz (Eds.). *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Germany: transcript, pp. 51-62.
- _____ [2005] (2008). “Dares to stares. Disabled women performance artists and the dynamics of staring”. In: SANDAHL, Carrie & AUSLANDER, Philip (Eds.). *Bodies in commotion. Disability & performance*. The University of Michigan Press, pp. 30-55.
- GEERTZ, Clifford [1973] (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GINSBURG, Faye & RAPP, Rayna (2020). “Disability/Anthropology: Rethinking the parameters of the human. An introduction to Supplement 21”. *Current Anthropology*, 61, 21, S4-S15.
- _____ (2013). “Disability worlds”. *Annual Review of Anthropology*, 42, 53-68.
- GIUNTA, Andrea (2020). *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GOFFMAN, Erving [1975] (2006). *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- _____ [1963] (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ [1959] (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GONZÁLEZ GONZ, Susana (2018). *Danza integradora. Vida, arte, inclusión, otredad*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2008). “Danza Integradora: otras coordinaciones”. *Kiné*, 17(82), 17-18.
- _____ (1998). “Danza integradora. Todos podemos bailar”. *Kiné*, 7(33), 15-16.
- _____ (1995a). “¿Por qué no a mi?”. *Revista Uno Mismo*, 150, 28-34.
- _____ (1995b) “Ataduras y deseos. Lo corporal en las personas con capacidades diferentes”. *Kiné*, 4(17), 10-12.
- GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- _____ (2006). “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina”. En: GRIMSON, Alejandro y JELIN, Elisabeth (Eds.). *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 69-99.
- GUATTARI, Félix., y ROLNIK, Suely. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GUEDES DE MELLO, Anahí (2019). *Olhar; (não) ouvir; escrever: uma autoetnografia ciborgue*. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Doutora em Antropologia Social. Florianópolis.
[<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/215355/PASO0498-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>]
- GUEDES DE MELLO, Anahi., NUERNBERG, Adriano Henrique e BLOCK, Pamela (2014). “Não é o corpo que discapacita, mas sim a sociedade: a interdisciplinaridade e o surgimento de estudos sobre deficiência no Brasil e no mundo”. In: SCHIMANSKI, Edina; CAVALCANTE, Fátima Gonçalves (Orgs.). *Pesquisa e Extensão: experiências e perspectivas interdisciplinares*. Ponta Grossa: Editora UEPG, pp. 91-118.
- GUIGOU, Nicolás (2003). *La nación laica: religión civil y mito-praxis en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones La Gotera.
- GUTIÉRREZ MUIÑO, Ignacio (2016). “Construcción discursiva de la generación de los noventa en el teatro uruguayo”. *Cuadernos del Claeh*, 35(104), 87-103.
- HALL, Edward (1959). *The silent language*. New York: Doubleday & Company.
- HANKS, Jane & HANKS, L. M. (1948) “The physically handicapped in certain non-occidental societies”. *Journal of Social Issues*, 4(4),11–19.
- HARAWAY, Donna [1991] (1999). “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para los otros inapropiados/bles”. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- _____ [1991] (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____ (1988). “Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective”. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- HERSHENSON, David (2000) “Toward a cultural anthropology of disability and rehabilitation”. *Rehabilitation Counseling Bulletin*, 43(3), 150-157.
- HILL COLLINS, Patricia (2019). *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo.
- HO, Anita (2008). “The individualist model of autonomy and the challenge of disability”. *Bioethical Inquiry*, 5, 193-207.
- HOBSBAWM, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Bueno Aires: Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.).
- INGOLD, Tim (2012). *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- _____ (2011). *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.
- KAFER, Alison (2013). *Feminist, queer, crip*. Indiana: Indiana University Press.

- KASNITZ, Devva (2020). "The politics of disability performativity: An autoethnography". *Current Anthropology*, 61(S21), S16-S25.
- KASNITZ, Devva & SHUTTLEWORTH, Russell (2004). "Stigma, community, ethnography: Joan Ablon's contribution to the anthropology of impairment-disability". *Medical Anthropology Quarterly*, 18(2), 139-61.
- _____ (2001). "Introduction: Anthropology in disability studies". *Disability Studies Quarterly*, 21(3), 2-17.
- LANDI, Oscar. (1987). "Campo cultural y democratización en Argentina". En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*, México, D.F.: Grijalbo, pp. 145-173.
- LATOUR, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2002). "Morality and technology: the end of the means". *Theory, Culture & Society*, 19(5/6), 247-260.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1968] (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- _____ [1962] (1997). *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- LOCK, Margaret and SCHEPER-HUGHES, Nancy (1987). "The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology". *Medical anthropology quarterly*, 1(1), 6-41.
- LÓPEZ RADRIGÁN, Constanza (2020). "Estudios feministas de discapacidad en Iberoamérica: una aproximación al estado de la discusión". *Nómadas*, 52, 97-113.
- LOREY, Isabell (2008). "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales". En: AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, *transform*, pp. 57-78.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1973). *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MANCEBO, Mariana (2019). "Discapacidad en movimiento. ¿Es posible la acción colectiva de discapacitados en Uruguay?". Informe final de investigación. Programa de Iniciación a la investigación, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Udelar, (inédito).
- _____ (2017). "Discapacidad, representación y ciudadanía... ¿cómo el Uruguay no hay!?". Trabajo presentado en las XVI Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo. [https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/10775/1/XVI%20JICS_Mariana-Mancebo-Castro.pdf]
- _____ (2015). *¿Puede el 'discapacitado' como sujeto subalterno hablar? Breve estudio crítico sobre el accionar político-colectivo en torno a la discapacidad en Uruguay*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias Políticas, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo.
- MANSILLA, Pablo (2018). "Accesibilidad y movilidad cotidiana". En: ZUNINO, Dahn., GIUCCI, Guillermo y JIRÓN, Paola (Eds.). *Términos clave para los estudios en movilidad en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, pp. 25-32.

- MAÑAS, Carmen (Coord.) (2009). *Mujeres y diversidad funcional (discapacidad): Construyendo un nuevo discurso*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer.
- MARÍN, Karina (2020). *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*. Festina Lente: Quito-Guayaquil.
- _____ (2019). “Quedar(se) viendo. Hacia una mirada política de los cuerpos diferentes”. *Memorias del Congreso La vida amenazada*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, pp.1-13.
- MAURETTE, Pablo (2016). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce.
- MAUSS, Marcel [1936] (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- _____ [1921] (2021). “La expresión obligatoria de los sentimientos”. En: LUGONES, María Gabriela., DÍAZ, María Cecilia., LIARTE TILOCA, Agustín y ROMERO, Santiago (Comps.). *Sobrevivencias escritas II*. Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 68-82.
- MCRUER, Robert (2002). “Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence”. In: SNYDER, Sharon., BREUGGEMANN, Brenda & GARLAND THOMSON, Rosemarie (Eds.). *Disability Studies: enabling the humanities*. New York: Modern Language Association of America, pp. 88-99.
- MEAD, Margaret (1948). *Macho y hembra. Estudio de los sexos en un mundo en transición*. Buenos Aires: Tiempo Nuevo.
- _____ [1939] (1993). *Adolescencia y cultura en Samoa*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- MEEKOSHA, Helen & SHUTTLEWORTH, Russell (2009). “What's so ‘critical’ about critical disability studies?”. *Australian Journal of Human Rights*, 15(1), 47-75.
- MEHROTRA, Nilika (2012). “Methodological issues in disability research: An introduction”. *Indian Anthropologist*, 42(1), 1-10.
- MÍGUEZ, María Noel (2019). “Reseña: La sociología de cuerpos/emociones y el entramado de la decolonialidad”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 29, 89-92.
- _____ (2017). “Discapacidad en lo social. Un enfoque desde las corporalidades”. *Extremadura: Revista Extremeña de Ciencias Sociales “Almenara”*, 9, 61-67.
- _____ (2012). “Discapacidad en lo social. Un enfoque desde las corporalidades”. En: ALMEIDA, María Eugenia y ANGELINO, María Alfonsina. (Comp.). *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, pp 146-154.
- MÍGUEZ, María Noel y MEZIANI, Martial (2015). “Cuerpos y discapacidad: nuevas problemáticas y reordenamientos”. *Revista Inclusiones*, 2(1), 09-16.
- MÍGUEZ, María Noel y SOSA, Laura (2017). “Construcción de alteridades corporales en situación de discapacidad”. *Revista Inclusiones*, 4, 10-24.
- MIRANDA GALARZA, Beatriz (2020). “De la norma al nombre: el arte y la invitación a reinventar el activismo de la 'discapacidad'”. En: HARTWIG, Susanne (Ed.). *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Berlin: Peter Lang GmbH, pp. 219-231.

_____ (2015). “That stupid thing called love: Siblinghood, love and disability”. Disability Studies Conference, Beit Issie Shapiro, Tel Aviv [<https://en.beitissie.org.il/kb/item/beatriz-miranda-galarza-that-stupid-thing-called-love-siblinghood-disability-and-love/>].

MIRZA, Roger (1992). “El sistema teatral uruguayo en la última década: ¿Un cambio de paradigma?”. *Latin American Theatre Review*, 25(2), 181-190.

MOL, Annemarie (2002). *The Body Multiple: Ontology in medical practice*. Durham: Duke University Press.

MORA, Ana Sabrina (2010). *El cuerpo en la danza desde la Antropología: Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danzas contemporáneas y expresión corporal*. Tesis presentada para obtener el título de Doctora en Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

MORRIS, Jenny (1997). *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea S.A. Ediciones.

MOSCOSO, Melania (2020). “Presentación. La discapacidad más allá del relato: la abyección física en la vida social y la cultura contemporánea”. *Papeles del CEIC*, 2020/2, 1-11.

_____ (2009). “La 'normalidad' y sus territorios liberados”. *Dilemata*, 1(1), 57-70.

MOSCOSO, Melania y ARNAU, Soledad (2016). “Lo queer y lo crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer”. *Dilemata*, 20, 137-144.

MOUFFE, Chantal (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MUÑOZ, José Esteban [2009] (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.

OKELY, Judith (2012). *Anthropological practice: fieldwork and the ethnographic method*. New York: Routledge.

_____ (2007). “Fieldwork embodied”. *The Sociological Review*, 55(1_suppl), 65–79.

OLIVAR, Fernanda (2018). “La lengua como determinante del acceso a la salud: el caso de la comunidad sorda uruguaya”. *Revista Trama*, 9(9), 1-14.

OLIVER, Mike [2006] (2008). “Políticas sociales y discapacidad. Algunas consideraciones teóricas”. En: BARTON, Len (Comp.). *Superar las barreras de la discapacidad. 18 años de Disability and Society*. Madrid: Ediciones Morata, pp.19-33.

_____ (1990). *The politics of disablement*. London: The Macmillan Press.

ORTEGA SALGADO, Cynthia., AGUILUZ IBARGÜEN, Maya y HOYOS GONZÁLEZ, Pablo (2018). *Corpografías desde las artes*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

OSSWALD, Denisse (2015). “Deshacer los hábitos bailando. Concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires”. En: CAROZZI, María Julia (Coord.). *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla, pp. 209-237.

- PALERMO, María Cecilia (2018). *La construcción de sentidos en torno a la discapacidad en las prácticas cotidianas de profesores en una Colonia Municipal Especial*. Tesis presentada para obtener el título de Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. [http://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/883/1/TMAG_IDAES_2018_PMC.pdf]
- PAXTON, Steve., KILCOYNE, Anne & MOUNT, Kate (1993). “On the braille in the body: An account of the touchdown dance integrated workshops with the visually impaired and the sighted”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 11(1), 3-51.
- PEDRAZA, Zandra (2010). “Perspectivas de los estudios del cuerpo en América Latina”. En: SCRIBANO, Adrián y LISDERO, Pedro (Comp.). *Sensibilidades en juego: miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y las emociones*. Córdoba (Argentina): CEA-CONICET, pp.32-68.
- _____ (2006). “Modernidad y orden simbólico: cuerpo y biopolítica en América Latina”. *Aquelarre, Revista del Centro Cultural Universitario*, 9, 93-108.
- _____ (2004). “Intervenciones estéticas del yo. Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad”. En: LAVERDE, María Cristina, DAZA, Gisella y ZULETA, Mónica (Eds.). *Debates sobre el sujeto: perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Universidad Central - DIUC / Siglo del Hombre, pp. 31-72.
- PÉREZ BUCHELLI, Elisa (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta latinoamericanos*. Montevideo: Yaugurú.
- PÉREZ, Moira (2019). “Violencia epistémica: reflexiones entre lo invisible y lo ignorable”. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 1, 81-98.
- PÉREZ, Moira y GIL, Marcelo (2020). “Capacitismo, punitivismo y la pesadilla de una ciudad segura”. *LATFEM*. [<https://latfem.org/capacitismo-punitivismo-y-la-pesadilla-de-una-ciudad-segura/>].
- PINK, Sarah., HORST, Heather., POSTILL, John., HJORTH, Larissa., LEWIS, Tania y TACCHI, Jo [2016] (2019). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Madrid: Ediciones Morata.
- PLANELLA, Jordi (2006). “Corpografía: dar la palabra al cuerpo”. *artnodes. Revista de Intersecciones entre Artes, Ciencias y Tecnologías*, 6, 13-23.
- PRATT, Mary Louise [1992] (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PRECIADO, Paul B. (2019). “La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik”. En: ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, pp. 9-18.
- _____ (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Madrid: Espasa Calpe.
- PUAR, Jasbir (2013). “‘I would rather be a cyborg than a goddess’: intersectionality, assemblage, and affective politics”. *Meritum*, 8(2), 371-390.
- REID-CUNNINGHAM, Allison (2009). “Anthropological theories of disability”. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 19(1), 99–111.
- RAMOS, Alcida Rita (2007). “¿Hay lugar aún para el trabajo de campo etnográfico?”. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 231-26.

- REBELLATO, José Luis (2009). "Paulo Freire: Educación y proyecto ético-político de transformación". En: BRENES, Alicia., BURGUEÑO, Maite, CASAS, Alejandro y PÉREZ, Edgardo (Comps.). *José Luis Rebellato: intelectual radical*. Montevideo: Extensión-Udelar, Nordan Comunidad, EPPAL, pp. 123-130.
- ROLNIK, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____ (2006). "¿El arte cura?". *Quaderns portàtils*, 2, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. [<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>].
- ROSATO, Ana., et al. (2009). "El papel de la ideología de la normalidad en la producción de discapacidad". *Ciencia, Docencia y Tecnología*, XX(39), 87-105.
- ROSTAGNOL, Susana (2019). "La relación etnográfica en el campo y en el escritorio". *Disparidades*, 74(1), 1-6.
- SANDAHL, Carrie and AUSLANDER, Philip (Eds.). (2008a). *Bodies in commotion. Disability and performance*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- _____ (2008b). "Introduction: Disability studies in commotion with performance studies". In: SANDAHL, Carrie and AUSLANDER, Philip (Eds.). *Bodies in commotion. Disability and Performance*. Michigan, EEUU: University of Michigan Press, pp.1-12.
- SANGUINETTI, José Claudio (2015). "¡A la calle!". En: GARAT, Vera., GUERRA, Carolina y NÁSER, Lucía (Eds.). *El libro de la danza uruguaya*. Montevideo: Casa editorial HUM, pp. 16-18.
- SAPIR, Edward [1921] (1994). *El Lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: FCE.
- SCHARAGRODSKY, Pablo (2004). "La educación física escolar argentina (1940-1990): De la fraternidad a la complementariedad". *Anthropologica*, 22(22), 63-92.
- SCHECHNER, Richard [2002] (2017). *Performance studies: an introduction*. 3rd. Edition. New York: Routledge.
- _____ (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy (1995). "The primacy of the ethical: Propositions for a militant anthropology". *Current Anthropology*, 36(3), 409-440.
- SCHEWE, Lelia y YARZA DE LOS RÍOS, Alexander (coords.) (2022). *Cartografías de la discapacidad. Una aproximación pluriversal*. Buenos Aires: Clacso.
- SCRIBANO, Adrián (2012). "Sociología de los cuerpos/emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(4), 91-111.
- _____ (2009). "A modo de epílogo: ¿Por qué una mirada sociológica de los cuerpos y las emociones?". En: FIGARI, Carlos y SCRIBANO, Adrián (Comps.). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s)*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, CLACSO, pp. 141-151.
- SEGATO, Rita (2007). *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SIEBERS, Tobin (2006). "Passing". In: ALBRETCH, Gary (Ed.). *Encyclopedia of disability*. Volume III. California: Sage Publications, pp. 1212-1214.

- SINGER, Mariela (2021). "Itinerarios de la corporalidad colectiva en la Argentina de la posdictadura". *Revista Temas Sociológicos*, 29, 51-79.
- SOCA, Cinthia (2019). "Educación primaria. Un método de aprendizaje escolar, natural e integral". *Almanaque 2019 BSE*, pp. 226-229.
- SOLVANG, Per Koren (2012). "From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art". *ALTER, European Journal of Disability Research*, 6, 178–187.
- STANG ALVA, María Fernanda (2011). *Las personas con discapacidad en América Latina: del reconocimiento jurídico a la desigualdad real*. Serie Población y Desarrollo, 103, Santiago de Chile: CEPAL.
- STAPLES, James and MEHROTRA, Nilika (2016). "Disability studies: developments in anthropology". In: GRECH, Shaun and SOLDATIC, Karen (Eds). *Disability in the global south: the critical handbook*. Switzerland: Springer, pp. 35-49
- STIKER, Henri-Jacques (1999). *A history of disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- STOKOE, Patricia (1987). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Buenos Aires: Hymantitas/Insituto de Ciencias Sociales Aplicadas.
- STOKOE, Patricia y HARF, Ruth (1992). *La expresión corporal en el jardín de infantes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- STOLLER, Paul (1989). *The taste of ethnographic things. The senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____ (2009). *The power of the between. An anthropological odyssey*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STEJILEVICH, Nora (2006). *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- TALPADE MOHANTY, Chandra (2003). *Feminism without borders. Decolonizing theory, practicing solidarity*. Durham: Duke University Press.
- TESTA, Daniela (2018). *Del alcanflor a la vacuna Sabin. La polio en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- TODOROV, Tzvetan [1982] (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México D.F.: Siglo XXI.
- TOLA, Florencia (2012). *Yo no estoy solo en mi cuerpo. Cuerpos-personas múltiples entre los Tobas del Chaco argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- TONIOL, Rodrigo (2015). *Do espírito na saúde. Oferta e uso de terapias alternativas/complementares nos serviços de saúde pública no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de doutor em Antropologia Social. [<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134201/000985756.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]
- TROSMAN, Carlos (2013). *Corpografías. Una mirada corporal del mundo*. Buenos Aires: Topía.
- TYLOR, Edward Burnett (1865). *Researches into the early history of mankind and the development of civilization*. London: John Murray.

UNESCO (2022). *Re/pensar las políticas para la creatividad. Plantear la cultura como un bien público global*. Informe mundial, UNESCO. [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>]

VENTURIELLO, María Pía (2014). “¿Qué significa atravesar un proceso de rehabilitación? Dimensiones culturales y sociales en las experiencias de los adultos con discapacidad motriz del Gran Buenos Aires”. *Revista Katálisis*, 17, 185-195.

VIDAL, Yanina (2020). *Tiemblen: las brujas hemos vuelto*. *Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario editora.

VON DER WEID, Olivia (2018). “Entre o cuidado e a autonomia: deficiência visual e relações de ajuda”. *Revista Antropológicas*, 29(2), 49-82.

WACQUANT, Löic (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2005). “Mapear o campo artístico”. *Sociologia, problemas e práticas* 48, 117-123.

WAGNER, Roy [1975] (2016). *La invención de la cultura*. Madrid: Nola Editores.

WALDSCHMIDT, Anne (2017). “Disability goes cultural: The cultural model of disability as an analytical tool”. In: WALDSCHMIDT Anne., BERRESSEM, Hanja & INGWERSEN, Moritz (Eds.). *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Germany: transcript, pp. 19-27.

WHATLEY, Sarah (2007). “Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference”. *Research in Dance Education*, 8(1), 5–25.

WENDELL, Susan (1989). “Toward a feminist theory of disability”. *Hypatia*, 4(2), 104-124.

WRIGHT, Pablo (2005). “Cuerpos y espacios plurales: Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica”. *Indiana*, 22, 55-72.

YARZA DE LOS RÍOS, Alexander., SOSA, Laura Mercedes y PÉREZ RAMÍREZ, Berenice (2019). *Estudios críticos en discapacidad. Una polifonía desde América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

ZAPATA, Laura y GENOVESI, Mariela (2013). “Jeanne Favret-Saada: ‘Ser afectado’ com medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, 23, 49-67

ZENOBI, Diego (2014). *Familia, política y emociones. Las víctimas de Cromañón entre el movimiento y el Estado*. Buenos Aires: Antropofagia.

ŽIŽEK, Slavoj (2020). “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill... En AAVV, *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. ASPO. [<https://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>]