Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

El cuerpo en la danza, expresión subjetiva del malestar en la cultura, y el psiquismo para sublimar el arte en “Grosso Modo”.

Tesis

Que como parte de los requisitos
para obtener el Grado de

Doctorado en Artes

Presenta

Lucero del Pilar Miranda Diego.

Dirigido por:

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez

Querétaro, Qro.,a

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

PROGRAMA EDUCATIVO

El cuerpo en la danza, expresión subjetiva del malestar en la cultura, y el psiquismo para sublimar el arte en “Grosso Modo”.

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Doctor en Artes

Doctorado en Artes

Presenta

Dirigido por:

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez _____

Presidente Firma

Dr. Juan Granados Valdéz _____

Secretario Firma

Dra. Alejandra Olvera Rabadán _____

Vocal Firma

Dr. Benito Cañada Rangel _____

Suplente Firma

Dra. Mónica María Muñoz Cornejo _____

Suplente Firma _____

Resumen

El presente documento nos guía en un recorrido a través del análisis del cuerpo para revelar el deseo y el dolor característicos de la época actual. La presente investigación dirige su atención al cuerpo del bailarín en el contexto de su formación académica dentro del ámbito universitario, un periodo en el que las exigencias de los docentes son cruciales para la formación de los estudiantes como bailarines. Estas exigencias también influyen en el desarrollo de los estudiantes como sujetos en proceso de maduración personal.

El cuerpo del bailarín es un lienzo sobre el cual se proyectan diversas emociones y experiencias. En el contexto académico, los bailarines están sometidos a una intensa formación que no solo busca perfeccionar su técnica, sino también desarrollar su capacidad de expresión artística. Esta formación incluye una constante reflexión sobre el uso del cuerpo, cómo se mueve y cómo puede transmitir una amplia gama de sentimientos y estados internos. En este contexto, se explora el cuerpo como expresión del deseo y la angustia, elementos que forman parte integral de la experiencia humana.

La danza contemporánea, en particular, ofrece un espacio donde los bailarines pueden explorar estos aspectos de manera profunda y sin restricciones. En el escenario, los bailarines tienen la libertad de mostrar sus deseos y miedos más profundos, así como sus alegrías y tristezas. Este proceso no solo enriquece su desarrollo artístico, sino que también contribuye a su crecimiento personal al permitirles enfrentarse y trabajar con sus propias emociones.

Las exigencias de los docentes juegan un papel fundamental en este proceso. Los maestros no solo transmiten conocimientos técnicos, sino que también guían a los estudiantes en la exploración de su propio cuerpo y sus capacidades expresivas. A través de esta guía, los estudiantes aprenden a canalizar sus emociones y a utilizar su cuerpo de manera más consciente y efectiva. Este proceso es esencial para su desarrollo como artistas y como personas, ya que les ayuda a comprender y manejar mejor sus propios sentimientos y deseos.

Además, el documento explora cómo las exigencias académicas y artísticas pueden influir en la salud mental y física de los bailarines. La presión por alcanzar ciertos estándares técnicos y estéticos puede llevar a problemas como la dismorfia corporal, los trastornos alimenticios y el estrés. Es crucial que los programas de formación incluyan estrategias para abordar estos problemas y proporcionar un apoyo adecuado a los estudiantes.

En resumen, este documento destaca la importancia del cuerpo como un instrumento de expresión artística y como un medio para explorar y enfrentar los deseos y las angustias de la vida cotidiana. La formación académica de los bailarines no solo busca perfeccionar su técnica, sino también ayudarles a desarrollarse como individuos completos y conscientes de sus propias emociones y deseos.

Palabras Clave: Intérprete, escenario, cuerpo, emociones, sublimación.

Abstract

This document guides us on a journey through the analysis of the body to reveal the desire and pain characteristic of the present era. This research focuses on the dancer's body in the context of their academic training at the university level, a period in which the demands placed by teachers are crucial to the students' development as dancers. These demands also influence the students' development as individuals undergoing personal maturation.

The dancer's body serves as a canvas onto which various emotions and experiences are projected. In the academic context, dancers undergo intensive training that seeks not only to perfect their technique but also to develop their capacity for artistic expression. This training involves constant reflection on the use of the body, how it moves, and how it can convey a wide range of feelings and internal states. In this context, the body is explored as an expression of desire and anguish, elements integral to the human experience.

Contemporary dance, in particular, offers a space where dancers can explore these aspects deeply and without restrictions. On stage, dancers have the freedom to reveal their deepest desires and fears, as well as their joys and sorrows. This process not only enriches their artistic development but also contributes to their personal growth by allowing them to confront and work through their own emotions.

Teachers' demands play a fundamental role in this process. Teachers not only impart technical knowledge but also guide students in exploring their own bodies and expressive abilities. Through this guidance, students learn to channel their emotions and use their bodies more consciously and effectively. This process is essential to their development as artists and as individuals, as it helps them better understand and manage their own feelings and desires.

In addition, the document explores how academic and artistic demands can influence dancers' mental and physical health. The pressure to meet certain technical and aesthetic standards can lead to problems such as body dysmorphia, eating disorders, and stress. Training programs must include strategies to address these issues and provide adequate support to students.

In summary, this document highlights the body's importance as an instrument of artistic expression and a means of exploring and confronting the desires and anxieties of everyday life. The academic training of dancers seeks not only to refine their technique but also to help them develop as well-rounded individuals who are aware of their own emotions and desires.

Keywords: Performer, stage, body, emotions, sublimation.

FACULTAD DE ARTES
FACULTAD DE ARTES
ARTE BELLEZA DEL ALMA Y EXPRESIÓN HUMANA
UAQ
JEFATURA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dedicatoria

Los aprendizajes obtenidos en este proceso académico, me prepararon para mi práctica docente, mismos que están en marcha desde el primer semestre del Doctorado, en cada una de mis clases como profesora; este proceso fue algo que desee vivir para mejorar como docente sin saber que iba a impactar en mi vida personal más de lo esperado, un gran impacto positivo; hubo buenas y malas anécdotas, como en la vida, de las buenas me llevo grandes momentos y muchas risas también, de los malos ratos me llevo el aprendizaje obtenido; agradezco enormemente a la Dra. Cristina, quien además de ser una gran directora de tesis es una gran persona y amiga; agradezco a mi madre por estar siempre ahí con sus sabios consejos y sus frases maravillosas, así como a mi padre por creer en mi potencial; agradezco a mi primer lector y mi mejor amigo Cristóbal Ramírez López, por leer cada una de mis tareas antes de entregarlas; agradezco a mi abuelita MMAT, quien ya no está en este plano, por enseñarme que era una mujer "letrada" y capaz de estudiar este nivel académico; agradezco a mis amigas que siempre me apoyan y se emocionan más que yo de mis logros y sobre todo mi profundo agradecimiento al motor de mi vida, quien me ha inspirado incluso años antes de conocerle, a la principessa del mio cuore, quien siempre estuvo en mis sueños y eso motivó muchas de mis decisiones en la vida, una de esas, estudiar el Doctorado en Artes; gracias Maitane.

Agradecimientos

A la Dra. Teresa Margarita García Gasca Rectora de la Universidad Autónoma de Querétaro en el periodo 2018-2024, y a la Dra. Silvia Lorena Amaya Llano, actual Rectora de la Universidad Autónoma de Querétaro, por su invaluable apoyo. Al Dr. Sergio Rivera Guerrero, director de la Facultad de Artes de la UAQ, por todas las facilidades otorgadas. Al Dr. Juan Granados, coordinador del Doctorado en Artes, por su ayuda. A la Dra. Cristina Medellín Gómez, directora de este proyecto. A los actores y actrices de la Facultad de Artes, del grupo representativo Grosso Modo, por permitirme platicar y conocer más de ellos y la forma en que se preparan para crear un personaje, así como a la jefa de posgrados, la Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic. A todos mis profesores a quienes les debo mí interés y parte de mis aprendizajes en estos cuatros años de estar en aula aprendiendo sobre el Arte. Agradezco también a mi familia por apoyarme en todo momento.

Índice

Resumen iii
Abstract iv
Dedicatoria v
Agradecimientos vi
Índice vii
Índice de figuras viii
Introducción ix
Capítulo 1. Imagen, Cuerpo, Sublimación y Danza 10
1.1 Imagen, Imago y Cuerpo; un Ser Sujetándose 10
1.2 La sublimación y el arte como meta de la pulsión sexual 54
1.3 La danza y el actuar del bailarín. 58
Capítulo 2. Malestar, Habitáculo de Significantes. 67
2.1 El ser sujetándose a sus referentes contemporáneos 68
2.2 La danza contemporánea, una sublimación del Gran Otro. 80
Capítulo 3. Danza, Amor y Duelo 92
3.1 El proceso creativo del bailarín como elaboración del duelo 94
3.2 Cuerpo, mirada y malestar cultural en la danza contemporánea 95
Capítulo 4. Neurodanza y Salud Mental 109
4.1 El escenario, la cultura puesta en él para decirse lo indecible 110
4.2 Estudios de caso. 116
Conclusión 128
Referencias 133

Índice de figuras

Figura 1 Sujeto 1 124
Figura 2 Sujeto 2 125
Figura 3 Sujeto 3 126
Figura 4 Sujeto 4 127

Introducción

El presente documento aborda la danza como un medio para mostrar el malestar cultural a través del cuerpo del bailarín. Este cuerpo está influenciado por los males del tejido social, reflejando cómo el ser humano y, por ende, el bailarín, están influenciados por los referentes de su entorno, su tiempo y su sociedad, es decir, por el malestar cultural.

En el proceso creativo del bailarín, este actúa como un intérprete que da vida a personajes a partir de su cuerpo como lienzo, expresando las emociones de esos personajes. Existe así una dualidad entre el creador y el intérprete, relación que se ve afectada por las expectativas de lo que se considera "ópticamente correcto" o "socialmente aceptado". Esta dualidad es constantemente influenciada por el ruido visual de la vida cotidiana y por las experiencias personales del bailarín. Aunque estas experiencias personales son útiles en el proceso creativo para dar voz al sentir de un personaje, el bailarín lleva en sí mismo una parte del sujeto detrás de cada personaje, quien posee una vida personal que se refiere al entramado social de su tiempo.

El bailarín está influenciado por la sublimación, un concepto freudiano que describe cómo el artista canaliza la meta de la pulsión sexual hacia un fin diferente de su objetivo original. Esta nueva meta se manifiesta en una creación artística que permite procesar una pulsión sin generar malestar para el sujeto detrás del artista. De esta manera, el bailarín utiliza su arte para transformar y expresar el malestar cultural, convirtiendo sus propias experiencias y emociones en una forma de expresión que resuena con su entorno y su época.

Capítulo 1. Imagen, Cuerpo, Sublimación y Danza

El presente texto desarrolla una aproximación teórica desde la psicología y el psicoanálisis aplicada al contexto de la danza contemporánea. En este sentido, la danza es comprendida como una forma de expresión artística mediante la cual pueden sublimarse emociones inconscientes, mandatos morales contemporáneos y determinados trastornos psíquicos. Asimismo, se examina la manera en que estas dinámicas inciden en la constitución de la personalidad del bailarín tanto durante su proceso formativo como en su presentación frente al espectador, entendiendo la danza contemporánea como una elección de expresión artística propia del contexto actual.

A partir de textos como *Pulsiones y destinos de pulsión y Más allá del principio de placer*, Freud propone conceptos que permiten vincular el arte y la danza desde una relación constante entre cuerpo, imago y emoción. Desde esta perspectiva, la práctica dancística puede interpretarse como un espacio en el que interactúan el cuerpo, el intelecto y la autoimagen del sujeto. Dicha interacción genera que el cuerpo, atravesado por la emoción, suspenda momentáneamente la conciencia de sus movimientos y de su propia auto-percepción (imago), dando lugar a una experiencia en la que el bailarín se integra plenamente con su manifestación emocional.

En consecuencia, la danza puede entenderse como un fenómeno escénico donde el cuerpo, el intelecto y la auto-percepción dejan de sostenerse únicamente desde la experiencia individual del bailarín y adquieren sentido a través de la mirada del espectador. Esto evidencia la estrecha relación entre la vivencia interna del sujeto y la percepción externa construida durante la representación escénica.

1.1 Imagen, Imago y Cuerpo; un Ser Sujetándose

En la presente investigación, el concepto de imagen se relaciona con la percepción visual del cuerpo desde la perspectiva psicoanalítica, mientras que el término imago hace referencia a la representación psíquica que el sujeto construye de dicha imagen corporal. En

este sentido, el propósito es vincular ambos conceptos y analizar su relación constante con el cuerpo. La interacción entre imagen, imago y cuerpo permite comprender cómo el sujeto se identifica a partir de referentes y significaciones construidas dentro de su entramado social, familiar y personal, configuradas mediante su experiencia con la realidad.

Desde la psicología, la noción de apropiación interna del cuerpo suele asociarse al concepto de imago, otorgándole un sentido más específico. De acuerdo con Velázquez (2008), la imagen se refiere tanto al cuerpo como a la imagen inconsciente del mismo, mientras que imago puede entenderse como grabado, representación, reproducción o retrato. La particularidad de la imagen radica en que se asume como una adquisición proveniente de la realidad, la cual queda inscrita tanto en el registro imaginario como en el simbólico.

Esto puede observarse, por ejemplo, en la experiencia onírica, donde la imagen corporal aparece distorsionada y el soñante produce representaciones más definidas de sí mismo en términos de peso, tamaño o fuerza muscular. Dentro del sueño, dichas características pueden adquirir significados simbólicos vinculados con la fortaleza o el poder. En este proceso convergen los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico.

El concepto de imago, por el contrario, pertenece a otro orden psíquico. Según Jung, “se trata de reminiscencias inconscientes colectivas. El autor plantea que, así como existen restos de la filogénesis en el cuerpo, en la psique esos restos se expresan bajo la forma de imagos” (Freud, como se citó en Velázquez, 2008, p. 33). Dentro del análisis psicoanalítico, el imago se manifiesta particularmente en el fenómeno de la transferencia, donde el sujeto proyecta dichas representaciones sobre el analista. A partir de esta dinámica, el espacio analítico permanece activo, posibilitando que la transferencia cumpla su función terapéutica y evitando el estancamiento del proceso analítico, de esta manera, el espacio analítico se mantiene activo, posibilitando el funcionamiento de la transferencia y previniendo la interrupción del proceso de análisis.

> la investidura libidinal aprontada en la expectativa de alguien que está parcialmente insatisfecho se vuelva hacia el médico. De acuerdo con nuestra premisa, esa investidura se atendrá a modelos, se anudará a uno de los clichés preexistentes en la

> persona en cuestión o, como también podemos decirlo, insertará al médico en una de las "series" psíquicas que el paciente ha formado hasta ese momento. Responde a los vínculos reales con el médico que para semejante seriación se vuelva decisiva la "imago paterna" –según una feliz expresión de Jung (Jung como se citó en Freud, 2005, p. 98).

Dentro del psicoanálisis, los conceptos de imagen e imago no resultan equivalentes. De acuerdo con Velázquez (2008), el término imago alude a un fenómeno mediado psíquicamente y no a la experiencia fenomenológica inmediata del momento vivido. En contraste, la imagen se relaciona con una vivencia directa e inmediata de la experiencia.

Lo anterior puede ejemplificarse mediante la experiencia de un bailarín frente al espejo. Aunque el cuerpo que observa posee una materialidad tangible, aquello que percibe continúa siendo una imagen reflejada. Sin embargo, la interpretación que el sujeto realiza de esa representación corporal constituye un imago, en tanto puede encontrarse atravesado por reminiscencias psíquicas provenientes de su entorno familiar, social, académico, artístico y cultural. De esta manera, el espejo no solo devuelve una representación visual del cuerpo, sino también una serie de significantes asociados a dicha imagen, los cuales podrían favorecer, o no, la aparición de una dismorfia corporal.

En este proceso, el bailarín construye inicialmente una imagen de sí mismo que posteriormente lo conduce al plano de lo imaginario para elaborar un imago. Este mecanismo se sostiene desde la óptica, puesto que "la óptica funciona en la medida en que a cada punto del espacio real le corresponde uno y solo uno del espacio imaginario, y esto es justamente lo que posibilita que se produzca la imagen" (Velázquez, 2008, p. 47).

> Una vez producida la imagen corporal, el sujeto puede reconocerse en ella mediante la mediación del Otro y de los significantes que organizan su experiencia. En este sentido, las causas que pueden generar que un bailarín desarrolle una afección vinculada con su percepción corporal se relacionan con su historia subjetiva y con el entramado simbólico, familiar, social y artístico en el que se encuentra inserto. Lacan

desarrolla esta lógica mediante el ejemplo óptico del “ramillete invertido” (Lacan, 2009).

Freud (2005) sostiene que en el ámbito de las pulsiones escópicas existen dos pulsiones opuestas que se atraen entre sí, permitiendo al psicoanalista observar el fenómeno del narcisismo primario en el paciente. En esta etapa, el cuerpo propio se convierte en el objeto de estas pulsiones. Solo posteriormente, el individuo tiende a reemplazar este objeto por uno similar al de otro cuerpo.

En este juego de pulsiones, el bailarín inicialmente toma "su propio cuerpo y ... [lo] deposita como si ... [fuese] una imago externa" (Miranda Diego, 2023, p. 97), cargándolo con "muchos de los significantes que posee en su Gran Otro (Autre)" (Miranda Diego, 2023, p. 97). "La imagen que ... [se forma] desde el ... [reflejo] ... en el espejo, en ese segundo momento, [ya] lleva consigo ... un juego de ... [miradas]" (Miranda Diego, 2023, p. 97), y la incorporación de significantes. El ojo se convierte en el medio a través del cual la pulsión escópica puede mirar y mirarse a sí mismo, permitiendo que el cuerpo se impregne de significantes y del deseo.

Freud (2005) aborda la perspectiva de las relaciones entre la mirada y la posición subjetiva de la persona. De esta manera, la mirada y la imagen están relacionadas, pero “es esta última la que [se modifica] según el objeto de deseo de quien mira. Dicho de otra manera, mirar es cargar de significantes” (Miranda Diego, 2023, p. 97), ya sea al observar el propio cuerpo o incluso el cuerpo del otro (*autre*). Las pulsiones voyeurista y exhibicionista se manifiestan en este proceso, donde el acto de mirar se convierte en un medio para proyectar y recibir significantes, afectando tanto la percepción del propio cuerpo como la de otros cuerpos.

¿Qué es lo que ve el bailarín al contemplar su propio ser en un espejo? ¿La imagen de su cuerpo extraída de lo real o la representación psíquica de su cuerpo? La diferencia entre el esquema corporal y la imagen corporal es fundamental. Por otro lado, la imagen corporal es una construcción particular del sujeto, una representación mental de su propio cuerpo

influenciada por su historia de vida y los referentes simbólicos de su Gran Otro (*Autre*), tales como su entorno social, cultural, familiar y artístico.

Cuando el bailarín se observa en el espejo, puede hacer comparaciones y transposiciones hacia una imagen ideal de belleza estética establecida por las artes escénicas. Esto puede generar ideales y mímicas basadas en la expresión corporal y el lenguaje verbal. En este contexto, Freud (2006) indica que "la imagen del cuerpo humano es la representación mental que tenemos de nuestro propio cuerpo, es decir, cómo lo percibimos" (p.124).

Es necesario volver al psicoanálisis para entender la diferencia conceptual entre imagen corporal y representación. Aunque Schilder (como se citó en Velázquez, 2008) retoma conceptos de la Psicología de la Gestalt al hablar de la imagen del cuerpo, su enfoque involucra aspectos neurológicos.

Según Velázquez (2008),

> la imagen no se confunde con una representación, porque la representación es la huella mnémica y, por lo mismo, es una mixtura. La representación no se confunde con su referente. La imagen del cuerpo, que es la que importa en el psicoanálisis, no se reduce a una simple representación. (p. 63)

La diferencia clave radica en que el esquema corporal surge de lo real y pasa por el psiquismo, impregnándose de carga libidinal y deseo, para retornar al cuerpo una imagen que lleva consigo la propia historia del sujeto. Esta imagen también incluye los referentes simbólicos o significantes del Gran Otro (*Autre*), tomados de su entorno social, cultural, familiar y artístico. Así, la percepción del bailarín en el espejo es una amalgama de su esquema corporal y la imagen corporal, influyendo en su autopercepción y en cómo interactúa con su entorno y su arte.

La construcción de la imagen que un bailarín tiene de sí mismo es un proceso complejo y multifacético, que involucra tanto aspectos psíquicos como físicos, y está profundamente influenciado por la teoría psicoanalítica de Lacan, especialmente su concepto del "estadio del espejo".

Lacan (2018) explica este proceso a través de cuatro momentos clave:

1.- La Prematuración: Durante los primeros meses de vida, el niño es un ser prematuro en términos de desarrollo psicológico. Este estado de prematuridad significa que el niño todavía no tiene una imagen clara de sí mismo como un todo cohesionado.

2.- La Imagen Especular: Entre los seis y dieciocho meses, el niño comienza a reconocerse por primera vez en el espejo. Este reconocimiento va más allá de una simple identificación visual; es el primer momento en que el niño percibe su imagen como un todo unificado. Este es un momento de gran júbilo, ya que el niño experimenta la ilusión de tener control y coherencia sobre su propio cuerpo. Como ya se ha explicado, este reconocimiento especular no constituye una mera percepción visual, sino la instauración de una Gestalt que organiza la experiencia del cuerpo.

3.- El Fenómeno del Mimetismo: Este es el momento en que el niño empieza a relacionar su reflejo en el espejo con su propio cuerpo. Sin embargo, esta relación no es directa ni simple. El niño ve una imagen especular que está cargada de significados y de expectativas de su entorno familiar y social.

4.- El Júbilo Final: Al reconocer su imagen en el espejo, el niño experimenta júbilo. Este momento es crucial ya que la imagen del cuerpo que obtiene no es neutral; está ya cargada de las expectativas y significantes del entorno que el niño ha Interiorizado.

Dolto (2005) plantea que “la imagen del cuerpo es inconsciente y se constituye en relación con el otro” (p. 85). La imagen que el niño obtiene de sí mismo está siempre en relación con los otros significativos en su vida, generalmente sus progenitores. Es decir, esa primera imagen del cuerpo está inserta en una red biológica, social, cultural y psíquica.

Cuando aplicamos esta teoría al bailarín, vemos que su autopercepción no es una simple relación de lo que ve en el espejo con su realidad física. El bailarín construye su imagen corporal a través de una compleja red de significados y expectativas culturales y sociales. El espejo le devuelve una imagen que no es completamente objetiva; está cargada de los significados y expectativas que la sociedad, el ámbito familiar y el propio entorno artístico le han impuesto.

Esta distinción adquiere especial relevancia en el caso del bailarín, Velázquez (2008) menciona que "el cuerpo y la imagen del cuerpo (es decir, lo que está en el espejo y fuera de él) no son punto a punto recíprocos, no son total y absolutamente reversibles" (p. 81). Esto significa que lo que el bailarín ve en el espejo puede no coincidir con su esquema corporal real. Por ejemplo, puede verse gordo en el espejo mientras que su cuerpo, objetivamente, es delgado. Esta disociación puede ser fuente de dismorfia corporal y otros trastornos relacionados con la autopercepción. La imagen que el bailarín tiene de sí mismo se construye a partir de una interacción compleja entre su percepción física directa y los significados y expectativas culturales, familiares y sociales que ha internalizado a lo largo de su vida. El espejo, entonces, no solo refleja su imagen física, sino también una representación psíquica cargada de significados profundos y personales.

El estadio del espejo, según Lacan (2018), es un proceso crucial en la formación de la identidad del sujeto, donde se produce la transición del "yo" (je) al "yo" (moi). Este fenómeno no es simplemente un juego de palabras, sino un proceso complejo que implica la percepción del infante y su interacción con su imagen reflejada en el espejo.

Proceso del Estadio del Espejo

Percepción y Reflejo:

El infante observa su reflejo en el espejo y lo que ve es su Gestalt, una forma que es más constituyente que construida. La Gestalt se refiere a la totalidad de su imagen que el infante percibe como un todo coherente, aunque aún no tenga un control total sobre su cuerpo.

Creación de la *Imago*:

Cuando el infante observa su reflejo en el espejo, inicia el proceso de creación de su imago, una representación mental de su propio cuerpo con la cual comienza a identificarse. Este acto de observarse y reconocerse en el espejo es fundamental para el desarrollo de su identidad. Lacan (2009) describe este fenómeno como una identificación, refiriéndose a "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo imago" (p.100).

Esta identificación implica que el infante no solo ve su reflejo, sino que también empieza a integrar esa imagen en su psique, reconociéndola como parte esencial de su ser. En este momento el niño comienza a diferenciarse de los demás, desarrollando una noción de sí mismo como entidad separada y autónoma. La *imago* que el niño adopta es cargada de significados y expectativas culturales, familiares y sociales, que influyen en cómo percibe su propio cuerpo y cómo se relaciona con el mundo que lo rodea.

La capacidad del infante para asumir esta imagen refleja una etapa de maduración psicológica en la que comienza a formar su identidad a partir de la interacción con su entorno. La *imago* actúa como un puente entre su percepción interna y la realidad externa, facilitando una comprensión más profunda de sí mismo y de su lugar en su entorno social. Este proceso de identificación es fundamental para la constitución del yo, ya que permite al infante desarrollar una autoconciencia que es crucial para su crecimiento emocional y psicológico.

Al observar su reflejo, el infante no solo ve una imagen, sino que asume esa imagen como parte de su identidad, iniciando un proceso de identificación descrito por Lacan (2009) como una transformación significativa en el sujeto. Esta identificación con la *imago* es un paso esencial en la formación del yo, ayudando al niño a construir una percepción de sí mismo que integra tanto sus experiencias internas como las influencias externas. Diferenciación del Ideal del Yo y del Yo Ideal:

Esto permite distinguir entre el ideal del yo (la imagen idealizada que el sujeto tiene de sí mismo) y el yo ideal (la imagen que los demás tienen del sujeto y que él asume). Esta distinción es crucial para la identificación del niño con el otro (*autre*), estableciendo una relación especular con su semejante.

Sujeto Deseante y Lenguaje:

A través de este proceso, el niño se transforma en un ser deseante, no solo en términos de su autoimagen mental, sino también dentro de un marco lingüístico que le permite articular quién es y cuáles son sus deseos. Este desarrollo no ocurre en aislamiento; la identificación del niño está profundamente enraizada en su historia de vida, su contexto familiar y su pasado

filogenético. Además, esta identificación se integra en la cultura que lo rodea, moldeando sus percepciones y comportamientos.

El lenguaje juega un papel crucial en este proceso, ya que proporciona al niño las herramientas necesarias para expresar sus pensamientos y deseos. Al desarrollar la capacidad de comunicarse, el niño puede interactuar con su entorno de manera más efectiva, estableciendo relaciones y comprendiendo mejor su lugar en el mundo. Este proceso de identificación y desarrollo del lenguaje es fundamental para la formación de la identidad del niño, permitiéndole convertirse en un sujeto consciente de sus propios deseos y necesidades.

A través de este proceso de observación y reflexión, el niño no solo construye una autoimagen mental, sino que también desarrolla un lenguaje que le permite expresar su identidad y sus deseos. Esta identificación está profundamente influenciada por su historia personal, su entorno familiar y cultural, y su pasado filogenético, integrándose en la cultura de una manera que moldea su desarrollo como individuo. Identificación como Especie:

En esta etapa temprana de la vida, la primera identificación de Gestalt que el infante adopta es la de su especie, incluso a pesar de su falta de control corporal. Esta identificación simbólica proporciona una permanencia mental al yo (je), estableciendo una base sobre la cual el infante construye su identidad. A pesar de su vulnerabilidad y dependencia, el niño comienza a reconocerse como parte de la especie humana, lo que le da una sensación de pertenencia y continuidad.

Esta identificación inicial es crucial, ya que permite al infante desarrollar un sentido de sí mismo como un ser humano, diferenciándose de otros seres vivos y objetos inanimados. Esta conciencia de especie es un componente esencial del desarrollo del yo, proporcionando un marco simbólico que sustenta la percepción de su identidad y existencia continua a lo largo del tiempo.

Durante esta etapa temprana, el infante comienza a identificarse simbólicamente con su especie, lo que le otorga una permanencia mental al yo (je). Esta primera identificación de Gestalt es fundamental para el desarrollo de la identidad del niño, ayudándole a construir una

comprensión de sí mismo como un miembro de la especie humana, a pesar de su falta de control sobre su cuerpo en esta fase inicial.

Implicaciones para el Bailarín

Al aplicar estos conceptos al contexto del bailarín, observamos cómo la construcción de su identidad y la percepción de su imagen corporal están profundamente influenciadas por el proceso del estadio del espejo. Durante este proceso, el bailarín desarrolla una imagen mental de su cuerpo a partir de su reflejo en el espejo. Este acto no solo impacta su percepción física de sí mismo, sino que también influye en cómo se identifica y se relaciona con su entorno.

La percepción del bailarín está moldeada por las expectativas estéticas y técnicas inherentes a las artes escénicas, así como por las influencias culturales, familiares y sociales que lo rodean. Estos factores combinados crean un punto de referencia que el bailarín interioriza, afectando su autoimagen.

A través de este proceso, la autoimagen del bailarín puede ser reforzada positivamente, aumentando su confianza y autoestima, o puede distorsionarse, llevando a una percepción negativa de su cuerpo y habilidades. Estas distorsiones pueden tener un impacto significativo tanto en su desempeño artístico como en su bienestar emocional, influenciando su capacidad para expresarse y conectar con su audiencia. En resumen, la percepción del bailarín, formada en gran parte a través del proceso del estadio del espejo, es crucial para su desarrollo personal y profesional, afectando cómo se ve a sí mismo y cómo interactúa con su mundo.

Construcción del Yo:

El bailarín, al observarse en el espejo, está continuamente redefiniendo su autoimagen (*moi*) en relación con su ideal del yo y su yo ideal. Esta imagen no es fija, sino que se forma y se reforma a partir de las interacciones con su entorno social, cultural y artístico. Este proceso de construcción y reconstrucción de la autoimagen es dinámico y constante, reflejando no solo las percepciones internas del bailarín, sino también las influencias y expectativas externas.

Cada vez que el bailarín se mira en el espejo, participa en un acto de autovalidación y ajuste, comparando su imagen actual con la imagen idealizada que tiene de sí mismo. Este proceso no es simplemente un reflejo físico, sino una compleja interacción de factores psicológicos y emocionales. La autoimagen del bailarín está en un estado de cambio continuo, influenciada por sus experiencias personales y las normas estéticas y técnicas del entorno artístico en el que se desenvuelve.

Además, las interacciones del bailarín con otros individuos, como maestros, compañeros y audiencias, juegan un papel crucial en la construcción de su yo. Las críticas, elogios y expectativas de estos otros significativos moldean cómo el bailarín se percibe a sí mismo y su desempeño. A través de este proceso, el bailarín desarrolla una autoimagen que es una amalgama de sus propias percepciones y las influencias externas, lo que le permite adaptarse y evolucionar continuamente en su arte.

La construcción del yo del bailarín es un proceso dinámico y continuo que se desarrolla a través de la constante interacción con su entorno social, cultural y artístico. Cada mirada al espejo es una oportunidad para reflexionar, ajustar y evolucionar, permitiendo al bailarín mantenerse en sintonía con su autoimagen ideal y las expectativas de su medio. Esta interacción continua entre la autoimagen interna y las influencias externas es fundamental para el desarrollo artístico y personal del bailarín.

***Imago* y Autoimagen:**

La *imago* del bailarín se desarrolla a partir de la imagen reflejada en el espejo, la cual no solo muestra su apariencia física, sino que también encapsula las expectativas y significados culturales que ha interiorizado a lo largo de su vida. Esta autoimagen está impregnada de significantes, que son las influencias y valores que el bailarín ha absorbido de su entorno social, cultural y artístico. Cada vez que el bailarín se observa en el espejo, no solo ve su cuerpo físico, sino también un reflejo de las normas y expectativas que la sociedad y su comunidad artística han proyectado sobre él.

Además, la formación de esta *imago* es un proceso continuo que evoluciona con el tiempo. A medida que el bailarín madura y se desarrolla tanto personal como

profesionalmente, su autoimagen se ajusta y adapta para incorporar nuevas experiencias y aprendizajes. Las interacciones con maestros, compañeros y audiencias desempeñan un papel crucial en este proceso, ya que sus reacciones y *feedback* contribuyen a moldear cómo el bailarín se ve a sí mismo y cómo interpreta su lugar dentro del mundo de la danza.

La autoimagen del bailarín también está influenciada por sus propias aspiraciones y metas. La *imago* actúa como un espejo interno que refleja no solo su estado actual, sino también sus deseos y ambiciones futuras. Este reflejo idealizado le proporciona una guía para mejorar y evolucionar, impulsándolo a alcanzar niveles más altos de excelencia técnica y artística.

La *imago* del bailarín es una construcción compleja que combina su apariencia física con una rica red de significados culturales y expectativas internalizadas. Esta autoimagen, cargada de significantes de su entorno, no solo refleja quién es en el presente, sino también quién aspira a ser. El proceso de formación y evolución de la *imago* es dinámico y continuo, influenciado por las interacciones sociales, las experiencias personales y las metas profesionales del bailarín.

Identificación y Deseo:

El bailarín se identifica con su imagen especular y con los significantes de su Gran Otro (*Autre*), lo que influencia sus deseos y su percepción de sí mismo. Esta identificación le permite articular su identidad y sus deseos dentro del contexto cultural y social en el que se encuentra.

Subjetividad y Realidad Psíquica:

La diferencia entre la imagen corporal y el esquema corporal se hace evidente en la práctica del bailarín. Mientras que la imagen corporal puede estar influenciada por ideales de belleza y expectativas culturales, el esquema corporal está más ligado a la percepción real y psíquica del cuerpo del bailarín, que incluye su historia personal y su carga emocional.

El estadio del espejo proporciona un marco teórico para entender cómo el bailarín construye su identidad y su autoimagen a través de un proceso complejo de identificación y

reflexión. Esta construcción está influenciada por su entorno cultural, social y familiar, así como por sus experiencias personales y emocionales.

Diferencia entre Imagen Corporal y Esquema Corporal:

Lacan (2009) señala que la imagen del cuerpo que el infante ve en el espejo no es una representación exacta de su esquema corporal o de su cuerpo biológico. La imagen reflejada actúa como el umbral del mundo visible y sirve como base para la creación del imago en el psiquismo del individuo. Esta imagen está influenciada por factores familiares, sociales y culturales que el niño ha internalizado. Por lo tanto, la imagen corporal está condicionada por todos estos referentes, lo que contribuye a la formación del sujeto.

Identidad y Autoimagen:

El bailarín, al observarse en el espejo, está continuamente reconstruyendo su autoimagen. Esta imagen no solo refleja su apariencia física, sino también las expectativas y significados culturales que ha internalizado. La formación de esta *imago* está influenciada por su historia personal y los referentes sociales y culturales que le rodean.

Percepción y Realidad Psíquica:

La diferencia entre la imagen corporal y el esquema corporal es particularmente relevante para el bailarín. La imagen corporal, que puede estar influenciada por ideales de belleza y expectativas artísticas, puede diferir del esquema corporal, que es una percepción más real y psíquica de su cuerpo. Esta discrepancia puede afectar la autoimagen y la identidad del bailarín.

El proceso de formación de la *imago* y la diferenciación entre la imagen corporal y el esquema corporal contribuyen al desarrollo del yo ideal del bailarín. Este yo ideal se compone de la imagen mental de sí mismo que el bailarín ha creado a través de su interacción con su entorno y su autoobservación en el espejo. Es un proceso crucial para la formación de la identidad y la *imago* del individuo. Para el bailarín, este proceso implica una constante reconstrucción de su autoimagen, influenciada por factores personales, sociales y culturales. La distinción entre la imagen corporal y el esquema corporal es fundamental para entender

la percepción y la realidad psíquica del bailarín, lo que tiene importantes implicaciones para su identidad y desarrollo artístico.

La culminación del proceso de reconocimiento de su imagen en el espejo lleva al niño a experimentar un estado de júbilo. Esta alegría refleja su percepción de sí mismo como un ser independiente y autónomo, aunque aún en relación con su entorno. Tal momento de júbilo señala la internalización de la *imago*, una imagen mental de su propio cuerpo que es crucial para su identidad psíquica.

Más allá de ser un simple acto de observación, este reconocimiento representa un momento de autodescubrimiento en el que el niño se percibe como una entidad separada y distinta del mundo que lo rodea. La alegría que experimenta al ver su reflejo no solo señala la aceptación de su imagen física, sino también el inicio de una comprensión más profunda de su identidad individual. Este estado de júbilo es una respuesta emocional que subraya la importancia de este logro en su desarrollo psíquico.

A medida que el niño internaliza la *imago*, esta imagen mental de su propio cuerpo se convierte en una parte central de su identidad psíquica. La *imago* no es solo una representación visual, sino un constructo psíquico cargado de significados y asociaciones personales. Este proceso de internalización es crucial porque permite al niño desarrollar una autoimagen coherente y estable, que servirá como base para su sentido de sí mismo y su interacción con el entorno.

Este momento de júbilo es indicativo de la transición del niño hacia un estado de mayor autoconciencia. Reconocerse en el espejo implica una integración de experiencias sensoriales y cognitivas que consolidan su percepción de sí mismo como un individuo separado. Esta autoconciencia emergente no solo es importante para su desarrollo emocional y psicológico, sino que también establece las bases para sus futuras relaciones sociales y su capacidad para navegar en el mundo con una identidad bien definida.

El reconocimiento final de su imagen en el espejo y el estado de júbilo que esto provoca en el niño son indicativos de un momento crucial en su desarrollo psíquico. Este acto de autodescubrimiento y la internalización de la *imago* forman una parte esencial de su

identidad psíquica, proporcionándole una base sólida sobre la cual construir su sentido de sí mismo y su capacidad para interactuar con el mundo que lo rodea. Este proceso es fundamental para el desarrollo de una autoimagen coherente y una identidad individual fuerte y estable.

Implicaciones del Estadio del Espejo

Formación de la Imago:

El niño crea una imagen mental de sí mismo, conocida como imago, a través de la interacción con su reflejo en el espejo. Esta *imago* trasciende una mera representación exacta de su cuerpo biológico, convirtiéndose en una construcción psíquica que amalgama sus percepciones, deseos y relaciones con los demás. Este proceso permite al niño integrar diferentes aspectos de su experiencia y formar una autoimagen coherente que guía su desarrollo emocional y social.

A medida que el niño se observa en el espejo, comienza a reconocerse como una entidad separada y distinta de su entorno. Esta percepción inicial es fundamental, ya que establece las bases para la autoconciencia y la identidad personal. La *imago* que el niño forma no es simplemente una copia de su apariencia física, sino una representación simbólica cargada de significados y emociones. Estos significados se derivan de sus interacciones con su entorno, incluyendo las relaciones con sus padres, cuidadores y otros individuos significativos en su vida.

La formación de la *imago* implica una combinación de factores internos y externos. Internamente, el niño proyecta sus deseos, miedos y aspiraciones en la imagen que ve en el espejo. Externamente, las reacciones y respuestas de las personas a su alrededor influyen en cómo el niño percibe y construye esta imagen. Por ejemplo, los elogios y críticas que recibe pueden reforzar o desafiar su autoimagen, afectando su autoestima y confianza.

Con el tiempo, la *imago* se convierte en una parte central de la identidad psíquica del niño. Esta imagen mental no es estática; evoluciona y se adapta a medida que el niño crece y sus experiencias cambian. La *imago* actúa como un marco de referencia interno que el niño

utiliza para navegar por el mundo y entender su lugar en él. Esta imagen influye en cómo el niño se comporta, interactúa con los demás y toma decisiones.

La formación de la *imago* es un proceso dinámico y multifacético que integra las percepciones internas y las influencias externas. Este proceso permite al niño desarrollar una autoimagen coherente y estable, que es fundamental para su desarrollo emocional y social. La *imago* no es solo una representación del cuerpo, sino una construcción psíquica rica en significados que guía al niño en su camino hacia la autoconciencia y la identidad personal.

Diferenciación y Autonomía:

A través del estadio del espejo, el niño aprende a diferenciar su cuerpo del de su madre y de otros. Este proceso de diferenciación es esencial para desarrollar una identidad autónoma y un sentido de independencia.

El estadio del espejo permite al niño reconocer su reflejo y comprender que su cuerpo es una entidad separada de la de su madre y otras personas. Este reconocimiento es un paso fundamental en el desarrollo de la autoconciencia y la individualidad. Al verse en el espejo, el niño empieza a percibir su cuerpo como algo propio y distinto, lo que le permite establecer los primeros cimientos de su identidad.

Esta diferenciación no solo es crucial para el desarrollo de una identidad autónoma, sino que también fomenta un sentido de independencia. Al comprender que su cuerpo es independiente, el niño comienza a explorar y experimentar con su entorno de manera más libre y segura. Esta exploración es vital para su desarrollo cognitivo y emocional, ya que le permite aprender sobre el mundo que lo rodea y sobre sí mismo

A medida que el niño continúa interactuando con su reflejo, refuerza su sentido de autonomía. Cada gesto y movimiento que observa en el espejo le proporciona información sobre sus capacidades y limitaciones, ayudándole a desarrollar habilidades motoras y coordinación. Este proceso de autodescubrimiento y autocomprensión es esencial para construir una autoimagen positiva y saludable.

La capacidad de diferenciarse de su madre y de otros también influye en las relaciones sociales del niño. Al establecer una identidad propia, el niño puede relacionarse con los demás de manera más auténtica y significativa. Esta capacidad de ver a los demás como individuos separados y distintos es fundamental para el desarrollo de la empatía y las habilidades sociales.

El proceso de diferenciación y autonomía que se inicia en el estadio del espejo es continuo y evolutivo. A medida que el niño crece, su comprensión de sí mismo y de su independencia se profundiza y se enriquece. Esta evolución es influenciada por sus experiencias y relaciones a lo largo de su vida, moldeando su identidad y su sentido de independencia de manera dinámica y constante.

Relación con la Realidad:

Lacan (2009) propone que el estadio del espejo crea una conexión entre el organismo, o mundo interno (*innenwelt*), y la realidad exterior (*umwelt*). Esta conexión es facilitada por la *imago*, que actúa como un vínculo crucial entre el mundo interno del niño y su entorno externo. Este proceso permite al niño comenzar a integrar su percepción interna con las influencias y realidades del mundo exterior, ayudándole a formar una comprensión coherente de su identidad y su lugar en el entorno que lo rodea. La *imago*, por tanto, no solo refleja una simple imagen del cuerpo, sino que también representa una compleja construcción psíquica que unifica y mediatiza las experiencias internas y externas del individuo.

La *imago* sirve como un puente entre las percepciones internas del niño y las experiencias externas, facilitando una integración que es esencial para el desarrollo de una identidad coherente. Al observar su reflejo en el espejo, el niño no solo ve una imagen física de sí mismo, sino que también empieza a entender cómo imagen se relaciona con el mundo exterior. Esta comprensión inicial es fundamental para la formación de su identidad y su capacidad para interactuar con su entorno de manera significativa.

La conexión que se establece entre el mundo interno y externo a través de la *imago* permite al niño desarrollar una percepción más compleja y matizada de sí mismo y su lugar en el mundo. Esta percepción es influenciada por múltiples factores, incluyendo las

interacciones con otras personas, las normas culturales y las experiencias personales. Al integrar estas influencias, el niño puede desarrollar una identidad que es tanto individual como socialmente contextualizada.

Este proceso de integración también tiene implicaciones importantes para la salud mental y emocional del niño. Una *imago* bien integrada puede proporcionar una base sólida para la autoestima y la resiliencia, permitiendo al niño navegar por los desafíos y las demandas de su entorno con mayor confianza y seguridad. Por el contrario, una desconexión entre el mundo interno y externo puede llevar a conflictos internos y dificultades en la formación de una identidad coherente.

El estadio del espejo, por lo tanto, no es solo un momento de reconocimiento visual, sino un proceso dinámico y multifacético que tiene un impacto profundo en el desarrollo psíquico del niño. La capacidad de la *imago* para unificar y mediatizar las experiencias internas y externas es crucial para la construcción de una identidad robusta y adaptable, que permitirá al individuo interactuar de manera efectiva y armoniosa con el mundo que lo rodea.

Como ya se ha desarrollado en el apartado anterior, el estadio del espejo no constituye únicamente un momento evolutivo, sino una operación estructurante del sujeto. Al finalizar el estadio del espejo, el niño emerge como un sujeto deseante, consciente de su propio cuerpo y de sus necesidades. Esta conciencia de sí mismo como un ser deseante es fundamental para su desarrollo psíquico y emocional.

El proceso de convertirse en un sujeto deseante comienza cuando el niño empieza a reconocer su reflejo y a identificarse con su imagen en el espejo. Esta identificación no solo le permite verse como una entidad separada, sino también como un ser con deseos y necesidades propios. Este reconocimiento es un paso crucial en su desarrollo, ya que le proporciona una comprensión inicial de sus propios deseos y la capacidad de articular y perseguir esos deseos.

A medida que el niño se convierte en un sujeto deseante, empieza a desarrollar una relación más compleja con su cuerpo. Esta relación incluye una mayor conciencia de sus capacidades y limitaciones, así como una comprensión más profunda de sus necesidades

físicas y emocionales. Esta nueva autoconciencia permite al niño interactuar con el mundo de manera más intencional y dirigida, buscando satisfacer sus deseos y necesidades de una manera que antes no era posible.

La emergencia del niño como un sujeto deseante también tiene importantes implicaciones para su desarrollo emocional. Ser consciente de sus propios deseos y necesidades le ayuda a formar una identidad más sólida y coherente. Esta identidad deseante se convierte en una parte central de su sentido de sí mismo, influyendo en cómo se relaciona con los demás y cómo interpreta sus propias experiencias.

Además, la capacidad del niño para reconocer y articular sus deseos es fundamental para su desarrollo social. A través de la interacción con otros, aprende a negociar y satisfacer sus necesidades de manera que sea mutuamente beneficiosa. Esta habilidad es crucial para el desarrollo de relaciones saludables y equilibradas, ya que le permite entender y respetar tanto sus propios deseos como los de los demás.

La transición del niño a un sujeto deseante es un proceso continuo que evoluciona a lo largo de su vida. A medida que crece y sus experiencias se diversifican, su comprensión de sí mismo como un ser deseante se profundiza y se enriquece. Esta evolución constante le permite adaptarse a nuevas situaciones y desafíos, utilizando su comprensión de sus propios deseos y necesidades como una guía para navegar por el mundo.

Consideraciones para el Bailarín:

Para un bailarín, la formación de la *imago* y la comprensión de su imagen corporal en relación con su esquema corporal son aspectos cruciales de su desarrollo artístico y personal.

Autoimagen y Perfección:

La autoimagen del bailarín, influenciada por ideales de belleza y expectativas artísticas, puede diferir de su esquema corporal real. Esta diferencia puede tener un impacto significativo en su autoimagen y en cómo se relaciona con su cuerpo durante la práctica de la danza. La presión para alcanzar un ideal estético puede llevar al bailarín a adoptar comportamientos perfeccionistas, lo que a veces puede resultar en insatisfacción con su

apariencia física y rendimiento. Esta disonancia entre la autoimagen y el esquema corporal puede afectar su confianza y bienestar emocional, lo que a su vez influye en su desempeño artístico.

Identidad y Expresión:

La identidad del bailarín, formada a través del estadio del espejo, influye en su capacidad para expresarse a través de la danza. La *imago* del bailarín, cargada de significados personales y culturales, se manifiesta en su interpretación y performance. Cada movimiento y gesto del bailarín es una expresión de su identidad, que ha sido moldeada por sus experiencias, formación y entorno cultural. Esta identidad se refleja en su estilo de danza, en su capacidad para transmitir emociones y en cómo se relaciona con la coreografía y el público. La danza se convierte en un medio a través del cual el bailarín puede explorar y expresar diferentes aspectos de su identidad, utilizando su cuerpo como instrumento de comunicación.

Relación con el Público:

La relación del bailarín con su audiencia también está mediada por su *imago*. La forma en que el bailarín se percibe a sí mismo y cómo cree que es percibido por los demás influye en su performance y en la conexión emocional que establece con el público. Un bailarín que tiene una autoimagen positiva y coherente puede proyectar confianza y autenticidad en el escenario, lo que facilita una conexión más profunda y significativa con la audiencia. Por otro lado, las inseguridades o dudas sobre su autoimagen pueden interferir con su capacidad para conectar emocionalmente con el público, afectando su interpretación y la recepción de su performance. La percepción del bailarín sobre su *imago* y su relación con el público son componentes esenciales que influyen en la efectividad y el impacto de su arte.

> Este momento en que termina el estadio del espejo inaugura, por la identificación con la *imago* del semejante y el drama de los celos primordiales …, la dialéctica que desde entonces liga al yo (je) con situaciones socialmente elaboradas. Es este momento el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano a la mediatización por el deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro,

> y hace del yo (je) ese aparato por el cual todo impulso de los instintos será un peligro, aun cuando respondiese a una maduración natural; pues la normalización misma de esa maduración depende desde ese momento en el hombre de un expediente cultural. (Lacan, 2009, p. 102)

El estadio del espejo, tal como lo describe Lacan (2009), es un momento fundamental que culmina en la formación de la identidad del individuo y su relación con el mundo que lo rodea. Este proceso transforma a esa "bola de carne" inicial, llena de necesidades, en un ser consciente, aunque de manera inconsciente, de su pertenencia al "todo". Este "todo" incluye su Gran Otro (*Autre*), compuesto por los referentes familiares, sociales, culturales y lingüísticos que lo rodean. A partir de este punto, el infante se convierte en "un sujeto, cargado de su historia filogenética [lo] que le … [permite] identificarse con su ser [y], … [en particular,] con su cuerpo … deseante" (Miranda Diego, 2023, p. 97).

Lacan (2009) describe el estadio del espejo como un momento crucial que define la formación de la identidad del sujeto y su interacción con el entorno. Este proceso transforma al infante, inicialmente una "*bola de carne*" llena de necesidades, en un ser consciente, aunque a nivel inconsciente, de su pertenencia a un *todo*. Este *todo* está compuesto por su Gran Otro (*Autre*), que incluye todos los referentes familiares, sociales, culturales y lingüísticos que lo rodean. Desde este punto, el niño se convierte en un sujeto, impregnado de su historia filogenética, lo que le permite identificarse con su ser y, especialmente, con su cuerpo deseante.

La Culminación del Estadio del Espejo

Al concluir el estadio del espejo, el niño deja de ser simplemente una entidad biológica llena de necesidades. A través del proceso de mirarse en el espejo y reconocer su imagen, el niño desarrolla una conciencia de sí mismo como un ser separado y autónomo.

Este proceso implica la internalización de los referentes del Gran Otro, que incluyen los elementos familiares, sociales, culturales y lingüísticos. Estos referentes son cruciales para la formación de la identidad del sujeto y su percepción de sí mismo.

La historia filogenética del sujeto, que abarca la evolución y desarrollo de la especie humana, también juega un papel en la formación de su identidad. Esta historia influye en cómo el sujeto se percibe a sí mismo y cómo se relaciona con su cuerpo y sus deseos.

Al finalizar el estadio del espejo, el niño se convierte en un cuerpo deseante. Esta transformación implica que el sujeto ahora tiene una relación consciente con sus deseos y necesidades, mediada por su imago y los referentes del Gran Otro.

Implicaciones para el Bailarín

Para un bailarín, la culminación del estadio del espejo y la formación de la *imago* tienen implicaciones significativas en su desarrollo personal y artístico:

Autoimagen y Rendimiento:

La autoimagen del bailarín, influenciada por sus referentes culturales y artísticos, puede afectar su rendimiento y su relación con su cuerpo. La *imago* que el bailarín desarrolla influye en cómo percibe sus habilidades y cómo se presenta en el escenario.

Expresión Artística:

La capacidad del bailarín para expresar emociones y narrativas a través de su cuerpo está profundamente conectada con su imago. La historia personal y los referentes culturales que forman su imago se reflejan en su interpretación artística.

Identidad y Autoaceptación:

La comprensión de su cuerpo como un cuerpo deseante y la aceptación de su autoimagen son cruciales para el bienestar emocional del bailarín. La *imago* influye en su autoestima y en cómo maneja las expectativas y críticas del entorno artístico.

Relación con el Público:

La forma en que el bailarín se percibe a sí mismo y cómo cree que es percibido por los demás influye en su conexión con el público. La *imago* del bailarín, cargada de significados personales y culturales, juega un papel en la comunicación emocional durante la performance.

El estadio del espejo es un proceso fundamental en la formación de la identidad del sujeto y su relación con el mundo. Para el bailarín, este proceso tiene implicaciones profundas en su autoimagen, su capacidad de expresión artística y su relación con el público. Al comprender y aceptar su *imago*, el bailarín puede desarrollar una relación más saludable y consciente con su cuerpo deseante, mejorando tanto su bienestar emocional como su rendimiento artístico.

La mirada y el sujeto frente al deseo:

La mirada es el medio que cada ser humano utiliza para convertirse en un sujeto de deseo en relación con su primer objeto de amor, que para un bebé es su madre. La función materna facilita que el bebé se constituya como "sujeto, a … [través] del deseo del otro … [(la madre)] y se adentre en el mundo de los significantes representados o nombrados como el Gran Otro (Miranda Diego, 2023, p. 101).

Este proceso de convertirse en un sujeto de deseo comienza desde el momento en que el bebé capta la mirada de su madre. La mirada materna no solo proporciona alimento y cuidado físico, sino que también infunde al bebé un sentido de valor y existencia. La atención y el reconocimiento que recibe a través de esta mirada son cruciales para el desarrollo de su identidad y autoestima. Es a través de esta interacción visual que el bebé empieza a formarse una imagen de sí mismo como alguien deseado y valioso.

La importancia de la mirada se extiende más allá de la relación madre-bebé. A medida que el niño crece, busca constantemente la mirada de los demás para validar su existencia y comprender su lugar en el mundo. La mirada de los otros se convierte en un espejo que refleja y confirma su identidad. Este proceso es fundamental en la construcción del yo, ya que la percepción que tiene de sí mismo está estrechamente vinculada con cómo cree que es percibido por los demás.

La función de la mirada también está ligada a la experiencia de la angustia. Un sujeto deseante no solo busca ser visto y reconocido, sino que también puede sentir la presión y la ansiedad de satisfacer las expectativas que percibe en la mirada de los otros. La dualidad de mirar y ser mirado puede generar un estado de vulnerabilidad, donde el individuo se enfrenta

a la posibilidad de ser juzgado o rechazado. Esta angustia es una parte intrínseca del proceso de formación de la identidad y del desarrollo emocional.

La existencia humana, por lo tanto, se centra en el acto de mirar y ser mirado; es una dinámica constante que influye en nuestras relaciones y en nuestra autoimagen. La mirada no solo es un medio de comunicación, sino también un instrumento poderoso que moldea nuestra percepción de nosotros mismos y de los demás. A través de la mirada, nos convertimos en sujetos deseantes, individuos que buscan y otorgan significado a través de la interacción visual. Esta dualidad de la mirada como fuente de deseo y angustia es una característica fundamental de la condición humana.

El Estadio del Espejo y la Formación del Yo

Se ha "observado cómo … el estadio del espejo … [se convierte en] el punto de partida [crucial] para que una persona se … [adhiera] a su cultura (Miranda Diego, 2023, p. 101), basada en la percepción de los demás. Este proceso es tan significativo que, como hemos mencionado anteriormente y Lacan (2009) nos explica, tiene lugar entre los seis y dieciocho meses de edad. Es en este período cuando el niño comienza a percibir su imago corporal reflejada en el espejo. Este momento es fundamental porque permite al niño reconocer su propia imagen y desarrollar una percepción de sí mismo como un ser individual.

Esta percepción no solo marca el inicio de la autoconciencia, sino que también establece las bases para la formación de la identidad personal. La capacidad del niño para ver su reflejo y reconocerlo como propio culmina en una experiencia de júbilo, un momento de triunfo que Lacan (2009) describe como el surgimiento de la instancia psíquica denominada yo. Este yo emergente es el núcleo de la identidad del individuo y se forma en relación con el entorno social y cultural en el que el niño se encuentra inmerso.

Además, este proceso de reconocimiento en el espejo no ocurre en aislamiento; está profundamente influenciado por la interacción del niño con su entorno, especialmente con las figuras maternas y paternas que validan y refuerzan su percepción de sí mismo. La forma en que el niño es mirado y reconocido por los demás contribuye significativamente a la construcción de su yo. Así, el estadio del espejo no solo es un momento de

autodescubrimiento, sino también el inicio de la integración del niño en su cultura y sociedad, moldeando su identidad y su sentido de pertenencia.

El estadio del espejo es un hito fundamental en el desarrollo psíquico del niño, donde la percepción de su imagen reflejada en el espejo y la validación de esa imagen por parte de su entorno cultural y social permiten la formación del yo. Este proceso, lleno de júbilo y significado, establece las bases para la identidad personal y la integración del individuo en su cultura.

En esta lógica, la mirada no es neutra, sino que se encuentra atravesada por la fantasía y el deseo., la mirada es un fenómeno complejo, siempre parcial y nunca surge de manera aislada; "a la mirada sobre la propia imagen, siempre la acompaña una fantasía y su contraparte, la angustia" (Pieck, 2007, p. 125). Esto significa que cuando el bailarín se observa en el espejo, ve "la *imago* de su cuerpo, un esquema corporal que rebota en el espejo … [y vuelve a él como una] imagen del cuerpo o *imago* del cuerpo … cargado de significantes propios de … su cultura, familia, sociedad … [y] entorno académico artístico (Miranda Diego, 2023, p. 101).

El bailarín busca la perfección, en primer lugar, para el otro (*autre*), tratando de alcanzar la perfección ante la mirada de su Gran Otro (*Autre*). En este proceso de reflejo, también se incluye la fantasía de ser un ser deseante, fundamental en la presentación del cuerpo a la mirada de los demás. La fantasía juega un papel muy importante en la presentación del cuerpo a la mirada de los otros (Pieck, 2007). La ubicación de la mirada es un juego del sujeto … con el Gran Otro (*Autre*), representado siempre por el semejante otro (*autre*). Lleva consigo un algo del deseo, la fantasía sobre algo; la mirada es parcial y siempre está enmarcada por la fantasía (Miranda Diego, 2023, p. 102).

La Importancia de la Mirada en la Danza:

La mirada y la formación de la *imago* a través del estadio del espejo son fundamentales para la constitución del sujeto deseante. Este proceso no solo establece la relación del individuo con su propio cuerpo y su identidad, sino que también mediatiza su interacción con el entorno social y cultural. La fantasía y la angustia siempre acompañan la

auto-percepción, especialmente en el caso del bailarín, cuya imagen corporal y deseo de perfección están constantemente en juego en la interacción con su audiencia y su entorno.

Percepción y Expectativas del Bailarín:

Este proceso influye en la manera en que el bailarín se ve a sí mismo y cómo presenta su cuerpo ante los demás, siempre buscando cumplir con las expectativas y estándares de perfección impuestos por su Gran Otro (*Autre*). La lucha por alcanzar estos ideales puede generar una tensión constante entre la autoimagen y las percepciones externas. La búsqueda de perfección no solo está impulsada por el deseo interno del bailarín, sino también por las demandas y expectativas de su entorno cultural y artístico.

Dualidad de la Mirada:

La dualidad de la mirada como fuente de deseo y angustia es una característica fundamental de la condición humana, y se manifiesta de manera aguda en la experiencia del bailarín. La mirada no solo es un medio de autoevaluación, sino también una herramienta para comunicarse con el público y establecer una conexión emocional. Esta interacción constante entre la auto-percepción y la percepción externa juega un papel crucial en la formación de la identidad del bailarín y en su capacidad para expresarse artísticamente.

Este análisis de la mirada y la auto-percepción en la danza resalta la complejidad y la importancia de estos elementos en el desarrollo personal y profesional del bailarín. La comprensión de estos procesos puede ayudar a los bailarines a manejar mejor las expectativas y presiones de su entorno, promoviendo una relación más saludable y consciente con su cuerpo y su arte.

> A veces sucede que se ve aparecer en sueños, y de un modo no ambiguo, una forma pura, esquemática, de la fantasía. Tal es el caso en el sueño de la observación del Hombre de los Lobos. Si este sueño de repetición adquiere toda su importancia y Freud lo elige como central, es porque es la fantasía pura develada en su estructura. Si esta observación tiene para nosotros un carácter inagotado e inagotable es porque se trata en esta observación esencialmente, de cabo a rabo, de la relación de la fantasía con lo real. Ahora bien, ¿qué vemos en este sueño? La hiancia súbita … de una

ventana. La fantasía se ve más allá de un cristal, y por una ventana que se abre. La fantasía está enmarcada. (Lacan, 2019, p121)

La Fantasía y la Angustia en la Constitución del Imago

La fantasía se vuelve crucial en la formación del imago en el sujeto, permitiéndole reconocer su conexión con su historia de vida. “Además de la fantasía” (Miranda Diego, 2023. P- 102), es importante recordar “la angustia” (Miranda Diego, 2023. P- 102), que representa un espacio vacío y enigmático en relación con “el deseo del Gran Otro (*Autre*)” (Miranda Diego, 2023. P- 102). Esta brecha es parte del proceso de constitución de la imagen corporal cuando el niño observa su esquema corporal en el espejo y está preparado para construir “de esa Gestalt una imagen psíquica de su cuerpo” (Miranda Diego, 2023. P- 102).

Lacan nos explica que: "La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad: o como se ha dicho, del *innenwelt* con el *unwelt*" (Lacan, 2009, p. 102). A partir de este punto, el niño puede diferenciar entre su propio cuerpo y el de su madre, quien en ese momento de su vida lo es todo para él, salvándolo diariamente ya que por sí solo no podría sobrevivir.

Efecto de Mimetismo y Diferenciación:

Cuando el niño observa su reflejo en el espejo, ocurre un efecto de mimetismo, donde intenta mirarse a sí mismo y observar el espejo. En un tercer momento, después de verse a sí mismo en un estado de prematuración y luego volver a ver su imagen reflejada, experimenta un mimetismo para discernir la diferencia entre él mismo y su madre o el progenitor presente. Es entonces cuando el niño empieza a tomar su cuerpo como propio, aunque esté lleno de necesidades y en estado de desvalimiento; intenta mimetizarse para superar este estadio y culminarlo “jubilosamente con una risa que le permite” reconocerse como independiente y, al mismo tiempo, parte de algo más grande Miranda Diego, 2023, p. 100).

Transformación en un Cuerpo Deseante:

Ahora es “un cuerpo deseante, un sujeto que ha creado una imagen de [su] cuerpo en su psiquismo y que sabe, aunque de manera inconsciente, [que es] parte de un todo (Miranda Diego, 2023, p. 100). La fantasía y la angustia juegan un papel crucial en la constitución de la *imago* y en la formación del yo en el sujeto, especialmente en el contexto del estadio del espejo. Este proceso establece la relación del individuo con su realidad, mediada por los significantes del Gran Otro, y permite la diferenciación y autonomía del sujeto como un cuerpo deseante.

Integración de Percepciones Internas y Externas:

Esta fase es fundamental para que el niño integre su percepción interna con las influencias externas, construyendo así su identidad y sentido de pertenencia dentro de su entorno social y cultural. La capacidad de diferenciarse y reconocerse como un cuerpo deseante le permite al individuo navegar por su entorno con una mayor comprensión de sus deseos y necesidades, y cómo estos se relacionan con el mundo que lo rodea. La *imago* se convierte en una herramienta vital para mediatizar sus experiencias internas y externas, facilitando un desarrollo psíquico y emocional más completo.

> En la medida en que se apunta a este lugar vacío en cuanto tal, se instituye la dimensión siempre descuidada, y con razón, cuando se trata de la transferencia. Este lugar, circunscrito por algo que se materializa en la imagen, un borde, una abertura, una hiancia[1], donde la constitución de la imagen especular muestra su límite –ahí está el lugar predilecto de la angustia. Este fenómeno de borde, lo encuentran ustedes, por ejemplo, en ocasiones privilegiadas, en aquella ventana que se abre, marcando el límite del mundo ilusorio del reconocimiento, el que llamo la escena. (Lacan, 2019, p. 91)

[1] Entiéndase por hiancia ese espacio que queda entre dos significantes, ese espacio abierto, podría pensarse como una especie de hueco entre dos cosas. Aquí un hueco entre dos significantes de una misma cadena asociativa de significantes (Definición acuñada por Lucero del Pilar Miranda Diego).

La Mirada en la Formación de la Imago

La fantasía se vuelve crucial en la formación del imago en el sujeto, permitiéndole reconocer su conexión con su historia de vida. Además de la fantasía, es importante recordar la angustia, que representa un espacio vacío y enigmático en relación con el deseo del Gran Otro (*Autre*). Esta brecha es parte del proceso de constitución de la imagen corporal cuando "el niño … [observa] su esquema corporal en … [el] espejo y está … [preparado] para … [construir] de esa Gestalt, una imagen psíquica de su cuerpo (Miranda Diego, 2023, p. 102)

Lacan (2009) nos explica que: "La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad: o como se ha dicho, del *innenwelt* con el *unwelt*" (Lacan, 2009, p. 102). A partir de este punto, el niño puede diferenciar entre su propio cuerpo y el de su madre, quien en ese momento de su vida lo es todo para él, salvándolo diariamente ya que por sí solo no podría sobrevivir.

Efecto de Mimetismo y Diferenciación

Cuando el niño observa su reflejo en el espejo, ocurre un efecto de mimetismo, donde intenta mirarse a sí mismo y observar el espejo. En un tercer momento, después de verse a sí mismo en un estado de prematuración y luego volver a ver su imagen reflejada, experimenta un mimetismo para discernir la diferencia entre él mismo y su madre o el progenitor presente. Es entonces cuando el niño empieza a tomar su cuerpo como propio, aunque esté lleno de necesidades y en estado de desvalimiento; intenta mimetizarse para superar este estadio y culminarlo "jubilosamente con una risa que le permite … [reconocerse como] independiente y … [al mismo tiempo] parte de algo, [más grande] (Miranda Diego, 2023. p. 100).

Transformación en un Cuerpo Deseante

Ahora es un cuerpo deseante, un sujeto que ha creado una imagen de su cuerpo en su psiquismo y que sabe, aunque de manera inconsciente, que es parte de un todo. La fantasía y la angustia juegan un papel crucial en la constitución de la *imago* y en la formación del yo en el sujeto, especialmente en el contexto del estadio del espejo. Este proceso establece la

relación del individuo con su realidad, mediada por los significantes del Gran Otro, y permite la diferenciación y autonomía del sujeto como un cuerpo deseante.

Integración de Percepciones Internas y Externas

Esta fase es fundamental para que el niño integre su percepción interna con las influencias externas, construyendo así su identidad y sentido de pertenencia dentro de su entorno social y cultural. La capacidad de diferenciarse y reconocerse como un cuerpo deseante le permite al individuo navegar por su entorno con una mayor comprensión de sus deseos y necesidades, y cómo estos se relacionan con el mundo que lo rodea. La *imago* se convierte en una herramienta vital para mediatizar sus experiencias internas y externas, facilitando un desarrollo psíquico y emocional más completo.

La Mirada y la Auto-percepción del Bailarín

El proceso de mirar su Gestalt en el espejo permite al niño forjar su propia imagen corporal o imago psíquica, la cual le devuelve con fantasía y deja espacio para la angustia. Para el "joven o adulto bailarín, mirar su esquema [corporal] en el espejo, le remite a esa temprana edad en que se posicionó como sujeto deseante" (Miranda Diego, 2023, p. 102). Ahora, "esa imagen … ya no es … genuina como … la primera vez" (Miranda Diego, 2023, p. 102), está cargada de nuevos significantes provenientes de su entorno cultural y artístico.

La Angustia y el Deseo en la Danza

La mirada es el eje que rige la vida del individuo, desde la primera vez que el infante gira su cabeza hacia su progenitor y sale jubiloso al reconocerse. La mirada produce una forma de mimetismo que convoca al sujeto a adaptarse y mostrarse de manera particular. Este mimetismo no es mera imitación, sino una integración compleja de significantes culturales y sociales.

La pulsión escópica, con su dualidad de exhibir y mirar, es fundamental en la danza. El bailarín busca la perfección ante la mirada del otro (*autre*) y del Gran Otro (*Autre*), reflejando los cánones de belleza y las expectativas artísticas de su época. La mirada que le devuelve el espejo está "plasmada de … referencias simbólicas familiares, sociales,

culturales … [y] artísticas (Miranda Diego, 2023, p. 104), lo que puede llevar a conflictos internos y enfermedades como la dismorfia corporal, la bulimia o la anorexia.

La Pulsión Escópica y el Deseo

La pulsión escópica posiciona al sujeto como objeto de deseo, atrapado en el espectáculo de la mirada. El sujeto cree desear porque se ve como deseado, quedando preso del deseo y la angustia del mismo. Esta dinámica influye en la auto-percepción del bailarín y en su relación con su cuerpo y su arte. La comprensión de estos procesos es crucial para promover una relación más saludable y consciente con su cuerpo y su desempeño artístico.

La Angustia, el Deseo y el Sujeto

"El ser humano se convierte en sujeto, cuando se adentra en la cadena de significantes que es el Gran Otro. Es el deseo el … [que] le permite … hacer este cambio de estatuto (Miranda Diego, 2023, p. 105), aunque este proceso siempre conlleva cierto grado de angustia. "El sujeto porta en sí mismo … [una] cuota de angustia, al saberse ya un sujeto deseante, y a la vez deseado por el otro" (Miranda Diego, 2023, p. 105). A continuación, explicamos esto en detalle. (Lacan, 2019).

"Un sujeto se forma como … [tal] cuando está dentro del entramado familiar, social, cultural" (Miranda Diego, 2023, p. 105). Antes de eso,

> es solo un ser humano en desvalimiento, lleno de necesidades; se convierte en sujeto, … [en el momento en que] esa persona es mirada por el semejante (*autre*), ahí está el Gran Otro el que legitima y da entrada al entramado de significantes a esa persona y le hace ser sujeto".(Miranda Diego, 2023, p. 105).

Es decir, "'este Otro es, por supuesto, el que a lo largo de los años creo haberlos entrenado para distinguirlo a cada momento del otro, mi semejante. Es el Otro como lugar del significante. Es mi semejante entre otro" (Lacan, 2019).

Transformación en Sujeto y la Cadena de Significantes

El ser humano

> se convierte en sujeto cuando se adentra en la cadena de significantes que es el Gran Otro, es el deseo … [que] le permite … hacer este cambio de estatuto; … [aunque este proceso] siempre … [conlleva] cierto grado de angustia, el sujeto porta … [en sí mismo una] cuota de angustia al saberse ya un sujeto deseante, y a la vez deseado por el otro. (Miranda Diego, 2023, p. 105)

Un sujeto

> se forma … [como tal cuando] está dentro del entramado familiar, social, cultural … Antes de eso es solo un ser humano en desvalimiento, lleno de necesidades; se convierte en sujeto, … [en el momento en que] esa persona es mirada por el semejante (*autre*), ahí está el Gran Otro, el que legitima y da entrada … al entramado de significantes a esa persona y le hace ser sujeto. Miranda Diego, 2023, p. 105)

Lacan (2019) describe esta transición de manera precisa:

Este Otro es, por supuesto, el que a lo largo de los años creo haberlos entrenado para distinguir a cada momento del otro, mi semejante. Es el Otro como lugar del significante" (Lacan, 2019, p. 32).

El deseo es fundamental en este proceso, ya que permite al individuo transitar de ser una entidad biológica llena de necesidades a convertirse en un sujeto dentro de la red de significantes del Gran Otro. Este deseo está intrínsecamente ligado a la angustia, ya que, al reconocerse como sujeto deseante, el individuo también se enfrenta a la posibilidad de no cumplir con las expectativas del otro.

El proceso de convertirse en sujeto implica la internalización de los referentes culturales, familiares y sociales. Estos referentes no solo legitiman la existencia del individuo como sujeto, sino que también establecen las bases de su identidad y auto-percepción. La angustia que acompaña este proceso es una señal de la constante negociación entre el deseo propio y las expectativas del Gran Otro.

La mirada del semejante (*autre*) juega un papel crucial en la legitimación del sujeto. Es a través de esta mirada que el individuo es reconocido y validado dentro del entramado

de significantes. La mirada del otro no solo confirma la existencia del sujeto, sino que también lo posiciona dentro de la red social y cultural a la que pertenece.

Esta validación es esencial para la construcción de la identidad del sujeto. La percepción de ser deseado y reconocido por el otro fortalece el sentido de pertenencia y autoestima del individuo. Sin embargo, también introduce una dinámica de dependencia, donde la auto-percepción del sujeto está en parte determinada por la aceptación y reconocimiento del otro.

En este punto, el desarrollo teórico deja de ser exclusivamente conceptual para situarse en sus implicaciones para el bailarín. La dualidad del deseo y la angustia es una constante en la vida del sujeto. El deseo de ser reconocido y validado por el otro es un motor poderoso que impulsa la acción y la auto-mejora. Al mismo tiempo, la angustia de no cumplir con las expectativas del otro puede generar inseguridad y tensión.

Esta dualidad se refleja en todas las relaciones sociales y culturales del sujeto. La búsqueda de reconocimiento y validación es un proceso continuo que se manifiesta en diferentes contextos y etapas de la vida. La capacidad del sujeto para manejar esta dualidad es crucial para su bienestar emocional y desarrollo personal.

El proceso de convertirse en sujeto dentro del entramado de significantes del Gran Otro es complejo y multifacético. Implica la internalización de referentes culturales y sociales, la validación a través de la mirada del semejante, y la constante negociación entre el deseo y la angustia. Esta dinámica es fundamental para la construcción de la identidad y el sentido de pertenencia del individuo dentro de su entorno social y cultural.

La función del significante “en la constitución del sujeto es de suma importancia, … [ya que] sirve como llave, para abrir el mundo donde este debe insertarse” (Miranda Diego, 2023, p. 105). Lacan (2019) explica que “la función de la llave. La llave es algo que abre y que, para abrir, funciona. La llave es la forma de acuerdo con la cual opera o no opera la función significante como tal” (p. 30). De tal manera, un sujeto existe en tanto el Gran Otro existe antes que el mismo otro como semejante.

> Nuestros deseos nos preceden; el niño es un ser deseado por los padres (*autre*), en tanto portan el Gran Otro, tesoro de sus significantes, que incluso sin haber nacido el infante, ya existe un mundo de deseos alistándose para recibir a esa bola de carne que pasará a ser un sujeto, un ser humano con un pasado filogenético que a partir de su llegada al mundo real, operará en él ese cúmulo de significantes que le permitirán ser dentro de este mundo un ser deseado y un ser deseante. (Miranda Diego, 2023, p. 106)

El proceso de formación del sujeto está íntimamente ligado al Gran Otro y su rol como lugar del significante. Este entramado de significantes preexiste y configura el espacio en el que el sujeto se inscribe. Desde el momento en que el infante comienza a interactuar con su entorno, va internalizando estos significantes, los cuales son fundamentales para la construcción de su identidad y su posición como sujeto deseante.

La interacción con el entorno no es un proceso pasivo; implica una constante negociación y adaptación de los significantes que el individuo encuentra en su entorno familiar, social y cultural. Estos significantes no solo determinan cómo el sujeto se ve a sí mismo, sino también cómo se relaciona con los demás y con el mundo que lo rodea.

La metáfora de la llave utilizada por Lacan (2019) subraya la importancia del significante en la apertura del mundo para el sujeto. Esta llave permite al individuo acceder a la red de significantes que estructuran su realidad y su identidad. Sin esta llave, el sujeto permanecería fuera de esta estructura, incapaz de encontrar su lugar en el mundo. La función de la llave también implica que el significante no solo abre puertas, sino que también establece límites y define el espacio en el que el sujeto puede moverse. La llave del significante opera como un mediador entre el individuo y el mundo, permitiéndole navegar y comprender su entorno de manera significativa.

El deseo es fundamental en este proceso, ya que es lo que impulsa al sujeto a entrar en la cadena de significantes y a asumir su lugar en el mundo. El deseo del Otro (*Autre*) configura las expectativas y los significantes que el sujeto internaliza. Esta dinámica genera una tensión constante, ya que el sujeto siempre busca satisfacer el deseo del Otro, lo cual puede llevar a un estado de angustia.

El deseo es fundamental en este proceso, ya que es lo que impulsa al sujeto a entrar en la cadena de significantes y a asumir su lugar en el mundo. El deseo del Otro (*Autre*) configura las expectativas y los significantes que el sujeto internaliza. Esta dinámica genera una tensión constante, ya que el sujeto siempre busca satisfacer el deseo del Otro, lo cual puede llevar a un estado de angustia.

La angustia surge como una respuesta a esta tensión entre el deseo propio y el deseo del Otro. Es un espacio vacío y enigmático que el sujeto intenta llenar a través de su interacción con el mundo de los significantes. En este proceso, la mirada del Otro juega un papel crucial, ya que es a través de esta mirada que el sujeto se reconoce y se posiciona como deseante. La mirada del Otro legitima la existencia del sujeto dentro del entramado de significantes, estableciendo su identidad y su posición en el mundo.

La formación del sujeto y su relación con el deseo y la angustia es un proceso complejo que se despliega a lo largo de la vida. Desde el estadio del espejo, donde el infante comienza a reconocer su imagen, hasta la internalización de los significantes del Gran Otro, el sujeto se va construyendo como un ser deseante y deseado. Este proceso está marcado por la tensión entre el deseo propio y el deseo del Otro, lo que genera una cuota de angustia que el sujeto lleva consigo a lo largo de su vida.

La internalización de los significantes del Gran Otro configura el espacio en el que el sujeto se inscribe y se reconoce. Desde el momento en que el infante comienza a interactuar con su entorno, va internalizando estos significantes, los cuales son fundamentales para la construcción de su identidad y su posición como sujeto deseante. La mirada del Otro, junto con la angustia y el deseo, forma una triada que influye en la formación de la identidad del sujeto.

Esta tensión constante entre el deseo propio y el deseo del Otro es una característica central en la constitución del sujeto. La angustia que surge de esta tensión actúa como un motor que impulsa al sujeto a buscar constantemente su lugar en el mundo, a satisfacer los deseos del Otro y, al mismo tiempo, a intentar cumplir con sus propios deseos. Esta dinámica de tensión y resolución es un proceso continuo que define la vida del sujeto.

El proceso de formación del sujeto está profundamente influenciado por el deseo, la angustia y la mirada del Otro. Estos elementos interactúan de manera compleja para construir la identidad del sujeto, su auto-percepción y su posición en el mundo. La capacidad del sujeto para manejar esta tensión y encontrar un equilibrio entre el deseo propio y el deseo del Otro es crucial para su bienestar emocional y desarrollo personal.

> no hay aparición concebible de un sujeto en cuanto tal sino a partir de la introducción primera de un significante, y del significante más simple, el que se llama el rasgo unario. El rasgo unario está antes que el sujeto. 'En el principio era el Verbo' significa: en el principio es el rasgo unario" (Lacan, 2019, p. 31)

Ese rasgo unario es lo que convierte al bebé en un sujeto. Aunque aún no comprende plenamente qué significa ser, en el estadio del espejo, mediante la mirada del otro, el Gran Otro le asigna significantes familiares que lo posicionan como un ser deseante. El deseo del otro es lo que lo constituye como sujeto, como Lacan (2019) explica: "el Otro está allí. ... Relacionado con el deseo del Otro. A este Otro, antes de saber qué significa mi relación con su deseo cuando estoy en la angustia. Lo situó de entrada en A mayúscula. Para acercarme a su deseo" (Lacan, 2019, p. 31).

La falta, entonces, es la posibilidad de introducir el significante que hará del niño un sujeto. Lacan (2019) señala: "es en el plano de lo que le falta sin que él lo sepa, donde estoy concernido del modo que más se impone, porque para mí no hay otra vía de encontrar lo que me falta en cuanto objeto de mi deseo" (Lacan, 2019, p. 32).

Se debe "tener en cuenta, que en un inicio este mundo exterior no es esencial, pues no satisface de entrada ninguna necesidad —aparentemente—. El mundo exterior es importante para el sujeto porque lo provee de identificaciones" (Miranda Diego, 2023, p. 106). Lacan afirma que existe: "la dialéctica de lo simbólico y lo real, donde lo simbólico brota aparentemente de lo real" (Lacan, 2008, p. 358), lo cual ayuda en la formación del yo. Sin embargo, "el niño se adjudica lo bueno como propio y lo malo como externo, rehuyendo de lo displacentero —creyendo él que lo displacentero es proviene de algo exterior a sí mismo— (Miranda Diego, 2023, p. 106).

El mundo exterior

> proporciona al niño el objeto que le dará placer, por ejemplo: la madre (vista como objeto), en un primer momento le sacia el hambre, sacándolo … de un displacer provocado por una necesidad … posteriormente -aunado a esto- le dará más placer cuando el niño succiona el pecho materno, pasando así de un placer dado -originalmente- por satisfacer una necesidad, a un placer dado por la succión …. [En este proceso] … lo que primigenia ahi es el placer dado en esa -ahora- zona erógena para el niño. (Miranda Diego, 2023, pp. 106.107)

A continuación, se definirá "*la cosa*, pues se relaciona con este displacer del bebé y la primera nutrición, aparentemente parecería que el bebé llora por disgusto ante el mundo exterior y puede ser así, pero otro aspecto … [a] considerar es eso llamado la "cosa" (Miranda Diego, 2023, p. 107).

Recordemos que:

> el objeto primero y más cercado de la prueba de realidad no es encontrar en la percepción real un objeto que corresponda a lo que el sujeto se representa en ese momento, sino volver a encontrarlo, testimoniarse que está aún presente en la realidad. (Lacan, 2019, p. 67)

Entonces, el bebé no solo aún no diferencia lo interior de lo exterior, sino que también en ese llanto va inmersa la ya iniciada búsqueda del objeto que le otorgó ese primer placer vía la nutrición. Como diría Lacan (2019):

> El ding como fremde, extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto. Sin ninguna duda es un andar de control, de referencia, ¿en relación a qué? -al mundo de sus deseos. (p. 68)

Podemos dar cuenta de cómo la nutrición y esa "cosa" están unidas, ya que la primera nutrición es la que le da esa "cosa" al bebé, "cosa" que lo hace ubicarse en un mundo de deseos; situación que lo llevará toda su vida a buscar eso llamado "cosa". Sin embargo, "es

claro que lo que se trata de encontrar no puede volver a ser encontrado. El objeto está perdido como tal por su naturaleza. Nunca será vuelto a encontrar" (Lacan, 2019, p. 68). Efectivamente, no será vuelto a encontrar, porque "la representación-objeto no contiene nada más que esto, y que la apariencia de ser una 'cosa', a favor de cuyas diversas 'propiedades' aboga cada impresión sensorial" (Freud, 2006, p. 172), en relación con la incidencia del mundo exterior en la formación del psiquismo, cabe retomar la siguiente idea:

> Las tres polaridades del alma entran en los más significativos enlaces recíprocos. Existe una situación psíquica en que dos de ellas coinciden. El yo se encuentra originariamente, al comienzo de la vida anímica, investido por pulsiones, y es en parte capaz de satisfacer sus pulsiones en sí mismo. Llamamos narcisismo a ese estado, y autoerótica a la posibilidad de satisfacción. El mundo exterior en esa época no está investido con interés (dicho esto en general) y es indiferente para la satisfacción. Por tanto, en ese tiempo el yo-sujeto coincide con lo placentero, y el mundo exterior, con lo indiferente (y eventualmente, en cuanto fuente de estímulos con lo displacentero). (Freud, 2006, p. 130)

El mundo exterior también produce experiencias de displacer en el bebé, debido a que le presenta estímulos que percibe como hostiles. Entre ellos pueden encontrarse las inclemencias del entorno o la ausencia de respuesta inmediata de la madre frente a sus demandas. El niño experimenta esta situación como la presencia de un objeto capaz de brindarle placer, pero cuya disponibilidad no es constante, generando una sensación de pérdida o carencia cuando sus necesidades no son satisfechas en el momento y de la manera esperada.

En las primeras etapas de constitución del yo, no existe una diferenciación clara entre lo interno y lo externo. Al nacer, el infante no distingue entre el placer proveniente de sí mismo y aquel originado en el mundo exterior. Su experiencia puede compararse con una banda de *Moebius*, en la que transita del interior al exterior sin advertir una separación definida. De esta manera, incorpora aquello que le resulta placentero, identificándose con ello para la construcción de su yo, mientras que expulsa lo displacentero, independientemente

de si proviene del entorno o de su propio cuerpo, como ocurre con las sensaciones de hambre o sed.

El displacer cumple entonces la función de introducir al niño en el principio de realidad y en el reconocimiento del mundo exterior. En este sentido, la agresividad constituye un elemento fundamental en la formación del yo, ya que posibilita el reconocimiento del no yo (*Ur-Ich*), inicialmente rechazado a causa del displacer. Dicho de otro modo, mediante la agresividad, el niño advierte que en sí mismo coexisten placer y displacer, que el mundo exterior también puede producir ambas experiencias y, sobre todo, que existe una realidad externa independiente de sus deseos.

El odio y el amor tienen orígenes y procesos distintos, y lo que los manifiesta como opuestos es su relación ambivalente de placer-displacer (Freud, 2006, p. 132). Ahora surge la pregunta: ¿surge primero el amor o el odio, en cuanto a la agresividad?

Desde una perspectiva temprana, el bebé no distingue entre las fuentes internas y externas de placer y displacer. Al principio, todo lo que es placentero es incorporado como parte del yo, mientras que lo no placentero es rechazado. Esta incapacidad inicial para distinguir entre lo interno y lo externo subraya la importancia de las primeras experiencias de nutrición y cuidado, ya que estas interacciones primarias forman la base de la percepción del mundo exterior y de la formación del yo.

La búsqueda de lo que Lacan (2007) llama la “cosa” está intrínsecamente relacionada con la experiencia del displacer y la nutrición. Cuando el bebé llora, no solo expresa descontento con el mundo exterior, sino que también comienza a buscar el objeto que proporcionó el primer placer mediante la nutrición. Este objeto primario es visto como algo extraño, a veces hostil, y es el primer exterior alrededor del cual se organiza toda la conducta del sujeto. La nutrición inicial, que brinda ese primer placer, se convierte en un objeto de deseo que el bebé buscará toda su vida.

Es importante señalar que el objeto de deseo original nunca puede ser reencontrado. Este objeto está perdido por naturaleza y nunca puede ser recuperado en su totalidad. La

representación del objeto es solo una apariencia de la "cosa", sostenida por las diversas propiedades sensoriales que evocan el recuerdo del primer placer (Freud, 2005, p. 215). Esta búsqueda interminable de la "cosa" es una característica fundamental del deseo humano y subraya la naturaleza insaciable de la búsqueda de satisfacción plena.

La relación del niño con el mundo exterior y la diferenciación entre lo interno y lo externo son procesos complejos que influyen profundamente en la formación del yo. El displacer y la agresividad juegan roles cruciales en esta diferenciación, permitiendo al niño reconocer el principio de realidad. La búsqueda de la "cosa" y la imposibilidad de reencontrarla en su totalidad ilustran la naturaleza continua e insatisfecha del deseo humano. Estas dinámicas tempranas establecen la base para la formación de la identidad y la percepción del mundo en el desarrollo posterior del individuo.

> El amor proviene de la capacidad del yo para satisfacer de manera autoerótica, por la ganancia de un placer de órgano, una parte de sus mociones pulsionales. Es originariamente narcisista; después pasa a los objetos que se incorporaron al yo ampliado, y expresa el intento motor del yo por alcanzar esos objetos en cuanto a fuentes de placer. (Freud, 2006, p. 128)

El amor por otro se desprende de nuestro narcisismo; pero ¿de qué manera se integra el odio en este proceso? Desde el inicio, el displacer juega un papel crucial. El ser humano, al desarrollarse, transforma ese displacer inicial en odio. El niño percibe lo placentero y lo displacentero como algo externo a sí mismo. A través de este proceso, el bebé resuelve el conflicto psíquico generado por las sensaciones de placer y displacer utilizando su propio cuerpo.

Freud menciona que, en los primeros momentos de vida, el niño no diferencia entre lo interno y lo externo. Vive en un estado en el que el placer y el displacer fluyen sin distinción entre el yo y el mundo exterior. Este estado es comparable a la banda de Moebius, en la que no hay una separación clara entre el interior y el exterior. El niño incorpora lo placentero como parte de su identidad, mientras que expulsa lo no placentero, independientemente de su origen.

La entrada del principio de realidad y del mundo exterior se marca por la experiencia del displacer. Este proceso de diferenciación es esencial para la formación del yo, permitiendo al niño reconocer el "no-yo" (*Ur-Ich*). La agresividad, entonces, es constitutiva del yo, ya que facilita el reconocimiento de esta diferencia. En otras palabras, la agresividad permite al niño darse cuenta de que existen tanto el placer como el displacer dentro de sí mismo y en el mundo exterior.

Este proceso de diferenciación también es crucial para el desarrollo del odio y el amor, que tienen génesis y procesos diferentes. La relación ambivalente entre placer y displacer es lo que hace que estos sentimientos se manifiesten como opuestos. Freud destaca que el odio surge como una respuesta al displacer inicial, que es transformado y externalizado a medida que el niño se desarrolla, el amor y el odio están profundamente interrelacionados desde los primeros momentos de la vida. El displacer inicial se transforma en odio a través del desarrollo y la diferenciación del yo, mientras que el amor se desprende del narcisismo y la identificación con lo placentero. Este proceso es fundamental para la formación del psiquismo y la comprensión de la relación entre el individuo y su entorno. Freud menciona que:

> El odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor; brota de la repulsa primordial que el yo narcisista opone en el comienzo al mundo exterior prodigador de estímulos. Como exteriorización de la reacción displacentera provocada por objetos, mantiene siempre un estrecho vínculo con las pulsiones de la conservación del yo, de suerte que pulsiones yoicas y pulsiones sexuales con facilidad pueden entrar en una oposición que repite la oposición entre odiar y amar. (Freud, 2006, p. 131)

Las pulsiones sexuales están encaminadas a su fin de obtener placer, incluso si esto implica lastimar al objeto o a sí mismo. Prometen que la ganancia final será el placer. Sin embargo, la relación entre estas pulsiones y cómo la pulsión yoica se opone a la sexual puede ser entendida de la siguiente manera:

Las pulsiones yoicas, también conocidas como pulsiones del yo, están orientadas hacia la autoconservación y el bienestar del individuo. Su objetivo principal es mantener la

integridad y el equilibrio del yo, asegurando su supervivencia y funcionalidad. Estas pulsiones buscan el placer a través de la satisfacción de necesidades básicas y la evitación del dolor y el displacer.

Por otro lado, las pulsiones sexuales están orientadas hacia la búsqueda del placer a través de la gratificación sexual. Estas pulsiones pueden ser más intensas y urgentes, y a menudo implican un deseo de satisfacción inmediata. La meta de las pulsiones sexuales es obtener placer, incluso si esto conlleva riesgos para el yo o el objeto de deseo.

La oposición entre las pulsiones yoicas y las pulsiones sexuales radica en sus diferentes enfoques y objetivos. Mientras que las pulsiones yoicas se centran en la autoconservación y el mantenimiento del equilibrio interno, las pulsiones sexuales pueden desafiar este equilibrio en su búsqueda de gratificación. Esta tensión entre la necesidad de conservar la integridad del yo y el deseo de satisfacción sexual puede generar conflictos internos.

Freud menciona que este conflicto es una parte integral de la psique humana. Las pulsiones yoicas y sexuales coexisten en un estado de tensión dinámica, donde la satisfacción de una puede a menudo ir en detrimento de la otra. Por ejemplo, una pulsión sexual puede llevar al individuo a tomar riesgos que las pulsiones yoicas tratarían de evitar para mantener la seguridad y el bienestar, las pulsiones yoicas y las pulsiones sexuales buscan placer, pero a través de caminos diferentes y a menudo conflictivos. Las primeras se centran en la autoconservación y la evitación del dolor, mientras que las segundas buscan la gratificación inmediata, incluso a costa de la seguridad y el bienestar del yo. Esta oposición y tensión entre las pulsiones son fundamentales para entender la complejidad de la psique humana y los conflictos internos que pueden surgir.

> Cuando las pulsiones yoicas gobiernan a la función sexual, como sucede en la etapa de la organización sádico-anal, prestan también a la meta pulsional los caracteres del odio. […] Ese odio mezclado con el amor proviene, en una parte, de las etapas previas del amar no superado por completo, y en otra parte tiene su fundamento en reacciones de repulsa procedentes de las pulsiones yoicas, que a raíz de los frecuentes conflictos

> entre intereses del yo y del amor pueden invocar motivos reales y actuales. En ambos casos, entonces, ese odio mezclado se remonta a la fuente de las pulsiones de conservación del yo. (Freud, 2006, pp. 132–133).

Esta última idea adquiere mayor relevancia al vincularla con Más allá del principio de placer Más allá del principio de placer (Freud, 2006), texto en el que Freud profundiza aspectos previamente desarrollados en Pulsiones y destinos de pulsión Pulsiones y destinos de pulsión (Freud, 2005). En este sentido:

Las pulsiones yoicas serían concebidas como provenientes de lo inanimado y orientadas hacia el restablecimiento de dicho estado. Bajo esta lógica, el odio puede entenderse como originario y constitutivo de las pulsiones del yo, diferenciándose de las pulsiones sexuales. Sin embargo:

> Ahora bien, es cierto que sexualidad y diferencia de los sexos no existían al comienzo de la vida; a pesar de ello, sigue en pie la posibilidad de que las pulsiones que después se llamarían sexuales entraran en actividad desde el comienzo mismo, en vez de empezar su trabajo contrario al juego de las pulsiones yoicas en un punto temporal más tardío. (Freud, 2006, pp. 121–124)

En este sentido, un objeto inicialmente investido libidinalmente puede convertirse en objeto de odio cuando deja de satisfacer las exigencias pulsionales del sujeto, independientemente de que las causas sean internas o externas: “Cuando el vínculo de amor con un objeto determinado se interrumpe, no es raro que lo reemplace el odio, por lo cual recibimos la impresión de que el amor se muda en odio” (Freud, 2006, p. 133).

Interpretación de las Pulsiones y la Transformación del Amor en Odio

Las pulsiones yoicas, según Freud (2006), tienen su origen en lo inanimado y buscan restaurar ese estado. Desde esta perspectiva, el odio puede concebirse como una dimensión constitutiva y originaria de las pulsiones del yo, diferenciándose de las pulsiones sexuales, cuyo movimiento tiende hacia la preservación y continuidad de la vida. Freud plantea que, aunque la sexualidad y la diferencia de sexos no existían al principio de la vida, es posible

que las pulsiones sexuales hayan estado activas desde el inicio, actuando en oposición a las pulsiones yoicas.

Freud (2006) también señala que el amor puede transformarse en odio cuando el vínculo amoroso con un objeto específico se rompe. Esta transformación ocurre debido a razones tanto internas como externas, lo que sugiere que el amor y el odio están interrelacionados y pueden cambiar de un estado a otro dependiendo de las circunstancias.

Las pulsiones yoicas buscan restaurar el estado inanimado, mientras que las pulsiones sexuales buscan continuar la vida. El odio, al ser parte de las pulsiones yoicas, puede surgir cuando el amor hacia un objeto se interrumpe, transformándose así en odio.

Esta dinámica muestra la complejidad de las emociones humanas y la interconexión entre el amor y el odio.

En un inicio, el sujeto tiende a incorporar aquello que le produce placer y a rechazar lo que genera displacer. Desde esta perspectiva, puede entenderse que el odio es más primigenio que el amor, en tanto que se vincula con la repulsa originaria frente a lo displacentero. No obstante, más que identificarse directamente con manifestaciones como el llanto del recién nacido, este debe comprenderse como una respuesta general al displacer, que posteriormente se complejiza en formas afectivas como el odio. En este sentido, Freud señala que es posible sustituir la oposición entre clases de pulsiones por la polaridad entre amor y odio (Freud, 2006).

> “Entiéndase por las dos clases de pulsiones la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (destrucción/Tánatos), pero si el ser humano busca la vida, ¿Cómo puede tender a la muerte?, con cada una de estas dos clases de pulsiones se coordinaría un proceso fisiológico particular (anabolismo y catabolismo); en cada fragmento de sustancia viva estarían activadas las dos clases de pulsiones, si bien en una mezcla desigual, de suerte que una sustancia podría tomar sobre sí la subrogación principal de Eros. (Miranda Diego, 2023, p. 110)

En cuanto a la pulsión de muerte, podemos decir que:

> Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: la meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo. ... la tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado. ... durante largo tiempo, quizá, la sustancia viva fue recreada siempre de nuevo y murió con facilidad cada vez, hasta que decisivos influjos externos se alteraron de tal modo que forzaron a la sustancia sobreviviente a desviarse más y más respecto de su camino vital originario, y a dar unos rodeos más y más complicados, antes de alcanzar la meta de la muerte. (Freud, 2006, p. 36)

1.2 La sublimación y el arte como meta de la pulsión sexual

La Sublimación como Canal de la Pulsión Sexual

El presente análisis propone abordar la sublimación como un proceso mediante el cual la pulsión sexual redirecciona su meta originaria hacia fines social y simbólicamente valorizados, permitiendo una satisfacción sustitutiva del deseo. En este sentido, el arte constituye una de las formas privilegiadas de sublimación, ya que posibilita que la energía pulsional encuentre una vía de realización distinta de su finalidad primaria, sin que ello implique la pérdida total de su intensidad libidinal.

Definición de Sublimación

Para Freud, la sublimación constituye un destino pulsional a través del cual la energía de la pulsión sexual es desplazada hacia actividades sociales, culturales o simbólicamente valorizadas, las cuales, aunque en apariencia alejadas de la sexualidad, continúan sostenidas por su fundamento libidinal.

Laplanche (2004) describe la sublimación como:

> Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía

> en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados (p. 415).

El Rol del Arte y la Intelectualidad en la Sublimación

La sublimación opera como un destino pulsional mediante el cual la energía libidinal es redireccionada hacia fines no sexuales, aunque conservando una intensidad energética análoga a la de su meta originaria. Bajo esta lógica, las bellas artes y la producción intelectual o científica constituyen modalidades privilegiadas de sublimación, dado que permiten una satisfacción pulsional sin una pérdida sustancial de la investidura libidinal, pese a tratarse de fines distintos de aquellos inicialmente perseguidos por la pulsión.

Asimismo, la sublimación remite necesariamente a la dimensión cultural, en tanto implica la inserción del sujeto en el orden simbólico y su anudamiento con el Gran Otro como instancia reguladora del deseo y de la significación.

La cultura nos constituye como sujetos, sujetos a nuestros referentes, lo que implica que la sublimación utiliza esta estructura ancestral para desviar la meta de la pulsión hacia un nuevo fin, sin generar displacer o malestar en el psiquismo.

Martínez Ruíz (2018) menciona:

> El espacio de la posibilidad de dar vuelta hacia un circuito que ya no sea el circuito melancólico de la muerte y del sacrificio está, paradójicamente, en lo psíquico como eso que no se deja sujetar, en lo pulsivo siempre pujante, insuperable e imposible de asfixiar. El inconsciente es entonces una fuerza revolucionaria (p. 64).

La sublimación no solo desvía la pulsión hacia metas culturalmente valoradas, sino que también evita el malestar en el psiquismo, proporcionando una vía para la expresión y satisfacción del deseo sin recurrir a sus objetivos originales. Este proceso muestra cómo las actividades culturales y creativas están profundamente conectadas con las fuerzas pulsionales del inconsciente.

La sublimación es un mecanismo fundamental en la teoría freudiana, que permite a los individuos canalizar sus deseos sexuales hacia fines no sexuales, culturalmente aceptados, manteniendo la energía pulsional intacta. Este proceso es esencial para comprender cómo las pulsiones pueden ser transformadas y expresadas de manera saludable y productiva dentro de la sociedad.

El desplazamiento de la meta sexual de la pulsión hacia objetos culturalmente valorizados requiere que la satisfacción obtenida mantenga una intensidad energética equivalente a la de la meta pulsional originaria. Solo bajo esta condición el Ello puede evitar el displacer derivado de una renuncia pulsional absoluta, mientras que el Yo consigue tramitar dichas exigencias sin entrar en conflicto directo con las imposiciones del Mundo Exterior. Esto se logra en actividades artísticas o intelectuales, respetadas socialmente.

Martínez Ruíz (2018) señala:

> la sublimación es el destino de la pulsión que logra totalmente la satisfacción de un deseo sobre un objeto que no era el de origen. La sublimación no es, como todos los demás mecanismos de defensa, una satisfacción parcial. Para el psicoanálisis la producción artística es el paradigma de la sublimación (p. 70).

La sublimación se convierte en el paradigma debido a que, se presenta como ese proceso que puede usar: el arte, la intelectualidad, el deporte; por ello no existe otra modalidad de destino pulsional orientada a cancelar por completo la meta sexual originaria. La cultura, en este contexto, se transforma en un aliado, permitiendo a los artistas sublimar sus pulsiones sexuales a través del arte sin crear síntomas o malestar psíquico. De esta manera, el arte se presenta como un medio para modificar la cultura y crear nuevos referentes, contribuyendo a una sociedad más compleja y pacífica (Martínez Ruíz, 2018).

Para Freud (2006), las pulsiones son estímulos psíquicos y no fuerzas de choque, sino constantes. Las pulsiones sexuales pueden desviar su meta sexual y satisfacer el deseo únicamente a través del arte o la intelectualidad.

Freud (**2006**) explica:

> El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo. … Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Será mejor que llamemos 'necesidad' al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la 'satisfacción'. Esta puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada de la meta (adecuada), de la fuente interior del estímulo. (p. 118)

Importancia de la Sublimación en la Cultura

La sublimación implica, por tanto, un redireccionamiento de la pulsión hacia una meta no sexual, aunque sostenida por una intensidad energética equivalente a la de su finalidad originaria. Desde esta perspectiva, las bellas artes y la producción intelectual constituyen modalidades privilegiadas de sublimación, ya que posibilitan una satisfacción pulsional sin un menoscabo significativo ni en el trayecto ni en la resolución de la pulsión, aun cuando la meta alcanzada difiera de aquella inicialmente perseguida.

En este sentido, la sublimación se encuentra necesariamente articulada con la dimensión cultural, puesto que supone la inscripción del sujeto en el orden simbólico y, por ende, su anudamiento al Gran Otro. La cultura nos constituye como sujetos, sujetos a nuestros referentes, lo que implica que la sublimación utiliza esta estructura ancestral para canalizar la meta de la pulsión hacia un objetivo nuevo, sin generar displacer o malestar en el psiquismo.

El arte y la intelectualidad se presentan como medios cruciales para la sublimación de las pulsiones sexuales. Estos campos permiten canalizar las energías pulsionales hacia fines socialmente aceptados y valorados, evitando el malestar psíquico que podría surgir si la pulsión no encuentra una vía adecuada de expresión. La capacidad de sublimar las pulsiones sexuales a través del arte no solo proporciona satisfacción personal al individuo, sino que también enriquece la cultura y contribuye a su desarrollo.

La sublimación actúa como un mecanismo esencial en la canalización de las pulsiones sexuales hacia metas no sexuales pero energéticamente equivalentes. A través del arte y la intelectualidad, las pulsiones encuentran una vía de expresión que no solo satisface el deseo original, sino que también enriquece la cultura y promueve una sociedad más compleja y pacífica. Este proceso destaca la importancia de la sublimación en la constitución del sujeto y su relación con el Gran Otro, subrayando la profunda interconexión entre la cultura, las pulsiones y el desarrollo psíquico del individuo.

Freud conceptualiza la pulsión como una instancia intermedia entre lo somático y lo anímico, integrada por una fuente, un esfuerzo, una meta y un objeto, al representar "la exigencia de trabajo impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal" (Freud, 2006, p. 117). El arte, entonces, pasa las fronteras de lo somático con lo psíquico y satisface "La meta de una pulsión es siempre la satisfacción, que sólo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión." (Freud, 2006, p. 118), el arte permite desviar la meta original de una pulsión sexual y satisfacer el deseo de manera completa, sin generar displacer en el sujeto. A través de la sublimación, el arte se convierte en una fuerza significativa que ayuda a resolver las pulsiones sexuales y contribuye al bienestar emocional y psíquico del individuo.

1.3 La danza y el actuar del bailarín.

La danza contemporánea ofrece un espacio donde el bailarín puede liberar y expresar una amplia gama de emociones y sentimientos, muchos de los cuales son considerados socialmente inapropiados o negativos. A través de sus movimientos, el bailarín puede dar voz a aspectos de su vida emocional y psicológica que la cultura a menudo reprime o prohíbe expresar abiertamente. En este sentido, la danza se convierte en un espejo que refleja las profundidades de la psique humana, incluyendo sus aspectos más oscuros y complejos.

En el escenario, el bailarín transforma sus pulsiones y experiencias internas en una forma de arte visible, creando una conexión profunda con el público. Esta transformación permite que las pulsiones de todo tipo, tanto positivas como negativas, se exhiban de manera

segura y controlada, ofreciendo al espectador una experiencia estética y emocional rica y variada. El cuerpo del bailarín actúa como un lienzo, donde se inscriben sus emociones, deseos y conflictos internos, proporcionando una representación física y visual de su naturaleza humana.

El proceso de sublimación es clave en este contexto, ya que permite al bailarín canalizar sus impulsos y deseos hacia una expresión artística que es socialmente aceptada y valorada. La danza contemporánea, con su libertad de movimiento y expresión, facilita esta sublimación, convirtiendo la energía pulsional en una forma de arte que no solo enriquece al propio bailarín, sino también a la cultura en general.

La danza contemporánea no solo permite la expresión de lo que la sociedad considera inaceptable, sino que también ofrece un medio poderoso para la sublimación de las pulsiones, transformando lo negativo en una experiencia estética positiva y enriquecedora. “El cuerpo es crucial en las bellas artes, especialmente en la danza”. Medellín (2017). afirma: "se podría decir que todo lo que realiza el cuerpo expresa lo que la persona es, vive y siente" (p. 111). El cuerpo es la estructura física que permite al bailarín formar una identidad, esencial para identificar emociones y estados anímicos. Para los bailarines, el cuerpo es aún más significativo porque refleja su profesión, parte de su identidad que, en la etapa adulta, les hace saber quiénes y qué son.

Medellín (2017) añade que estas diferencias en la imagen corporal de los bailarines son expresión de los procesos de selección, formación y desempeño profesional de cada manifestación de la danza. Es crucial “considerar que el cuerpo es la parte más afectada en el bailarín” (Miranda Diego, 2023, p. 114), especialmente cuando no cumple con los estándares corporales requeridos por los profesores, como el peso ideal para ser bailarín de danza contemporánea.

La danza contemporánea, considerada

> la más efímera de las artes, enfrenta problemas de profesionalización como carrera universitaria. En México, pocas universidades públicas otorgan un título universitario que respalde el conocimiento y entrenamiento de los profesionales de la danza.

> Además de estas universidades, existen escuelas que enseñan bien la danza, pero no otorgan títulos universitarios. Los bailarines deben ejercitarse muchas horas al día y poseer un amplio bagaje teórico sobre su profesión (Medellín, 2017, p. 134).

Medellín (2017). señala la importancia de que el artista y creador escénico "no sólo cuente con un amplio bagaje histórico en su disciplina, sino que además esté en constante actualización y en contacto con lo que acontece a nivel mundial en el campo del arte" (p. 114).

> La danza es parte de nuestra historia como humanidad y ha evolucionado con ella. Desde los hindúes hace más de 2000 años, pasando por los griegos y romanos, hasta los primeros cristianos, la danza ha sido una forma de expresar el orden formal entre cuerpo y espíritu" (Medellín, 2017, p. 115). "En México, la danza tiene registros desde la época prehispánica, evolucionando a lo largo del tiempo, como en el periodo de la Colonia con fines de evangelización (Medellín, 2017, p. 116).

En el siglo XX, "aparece la figura del coreógrafo, fundamental en el proceso creativo de la danza" (Medellín, 2017, p. 123). "En México, la danza se divide en dos grupos conocidos como las *waldeenas* y las *sokolovas*, con dos técnicas importantes pero diferentes: la técnica Graham y la técnica *Waldeen*" (Medellín, 2017). Finalmente, la técnica Graham se institucionaliza en México debido a la mayor influencia de Estados Unidos.

"El cuerpo es esencial para generar la identidad y personalidad de un individuo," (Medellín, 2017, p. 138). En el caso de los bailarines de danza contemporánea, el cuerpo es su instrumento de trabajo, un cuerpo influido por el yo del individuo y por el yo cultural, que incluye los estándares impuestos por los profesores y la sociedad.

Los maestros son fundamentales en el desarrollo de sus pupilos, pudiendo propiciar problemas de salud como trastornos alimenticios (bulimia y anorexia) a través de sus comentarios. Estos problemas pueden modificar la imagen corporal de los bailarines, arraigando o propiciando dismorfia corporal, concluyendo en un problema de salud significativo.

Siguiendo la temática del arte, es relevante mencionar que "sublimar es una condición que requiere la operación de la cultura" (Cativiela, 2014). Resulta fundamental distinguir entre una pulsión reprimida y una sublimada, dado que ambos procesos responden a destinos pulsionales distintos. Freud señala que “en el curso del desarrollo se constituyen fuerzas que se oponen a la pulsión sexual y la restringen; entre ellas se cuentan la vergüenza, el asco y la moral” (Freud, 2006, p. 162). Desde esta perspectiva, la represión implica una limitación o rechazo de la pulsión, mientras que la sublimación supone una transformación de su meta originaria sin que la energía pulsional sea anulada. En otras palabras, la sublimación opera mediante un redireccionamiento de la pulsión hacia fines culturalmente valorizados como el arte, la intelectualidad; conservando una intensidad energética equivalente a la de su finalidad inicial.

Lacan describe la sublimación como el acto por el cual “el objeto se eleva a la categoría de la cosa” (Lacan, 2019, p.138). Bajo esta lógica, sublimar y producir arte a partir de dicho proceso remite a una operación propia del registro simbólico, donde la creatividad funciona como vía de tramitación y reinscripción de la energía pulsional.

Según la Real Academia Española (2014), sublimar significa engrandecer, exaltar, ensalzar. En física, se refiere al proceso de pasar de lo sólido al vapor. Según Freud, es desviar la meta sexual hacia otro fin: “la sublimación para Freud es un proceso mediante el cual se explican ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión” (Freud como se citó en Cativiela, 2014). Dicho de otro modo, el sujeto que sublima logra desplazar la finalidad de la pulsión hacia objetos y actividades diferentes de su meta sexual originaria. En este sentido, las producciones artísticas e intelectuales constituyen formas paradigmáticas de sublimación, en tanto posibilitan una transformación simbólica de la energía pulsional.

En el arte y particularmente en la danza, la mirada adquiere una relevancia central, ya que funciona como una instancia de mediación y límite, frente a la exposición del cuerpo en escena, articulándose con el pudor suscitado en el espectador ante la manifestación artística. Lady Mary Montagu, en 1717, dijo: “la bailarina era diferente de lo que había visto anteriormente, estoy segura que el pudor más rígido del mundo no había podido ver una cosa

así, sin pensar en algo que no debería ser dicho" (Cativiela, 2014). En esta cita puede observarse cómo la mirada opera como un límite en la configuración de la figura de la bailarina. Dentro del arte y la cultura, la mirada adquiere un papel fundamental, ya que regula las formas de expresión subjetiva y establece parámetros simbólicos y culturales desde los cuales el cuerpo es percibido e interpretado. Existen diferencias entre un baile erótico y uno que sería considerado arte. Por ejemplo, en Egipto, a principios del siglo XIX, existían las Awalim, bailarinas profesionales, y las Ghawazi, que actuaban en las calles (Cativiela, 2014).

La sublimación, por lo tanto, no solo transforma la energía pulsional en una expresión artística o intelectual, sino que también integra esta expresión en un contexto culturalmente aceptado y valorado. En el caso de la danza, el bailarín sublima sus pulsiones a través de su arte, permitiendo que estas energías se manifiesten en formas que son apreciadas por el público y reconocidas como arte. Esta sublimación no solo permite la satisfacción del deseo sin generar conflicto interno, sino que también enriquece el entorno cultural al introducir nuevas formas de expresión y comprensión.

El proceso de sublimación en la danza y el arte subraya la importancia de la cultura como mediadora en la transformación de las pulsiones. A través de este proceso, el bailarín y el artista pueden explorar y expresar aspectos profundos de la experiencia humana, contribuyendo al desarrollo de una cultura más rica y diversa.

Lacan (2007) mencionó que la sublimación no debe buscarse solo en la sanción de la sociedad, sino también en el deseo de los sujetos que participan en cada sociedad (Lacan, 2007).

Aquello que en una época puede ser considerado socialmente inaceptable, en otra puede adquirir el estatuto de manifestación artística. Las sociedades se transforman constantemente y, con ello, también lo hacen sus referentes simbólicos y culturales. Los signos se encuentran siempre vinculados a las coordenadas históricas, geográficas y sociales de una determinada comunidad, por lo que sus significados pueden mantenerse, modificarse o resignificarse según la generación, el contexto sociocultural y el espacio en el que emergen.

En este marco, la danza implica una relación del sujeto tanto con su propio cuerpo como con el cuerpo del otro. Particularmente, la danza contemporánea constituye un espacio que posibilita la manifestación de deseos y contenidos que, dentro de ciertos límites sociales y culturales, no encuentran vías directas de expresión. De esta manera, el escenario puede comprenderse como un lugar donde el inconsciente encuentra una forma de exteriorización, permitiendo la coexistencia de diversas pulsiones sin que necesariamente se excluyan entre sí.

Desde una lectura psicoanalítica, el espacio escénico favorece una flexibilización de las restricciones impuestas por el principio de realidad, posibilitando una expresión pulsional menos condicionada por instancias como la vergüenza, el asco o la moral. En consecuencia, el Ello encuentra en la representación artística una vía de manifestación relativamente libre, mientras que el Yo no se ve sometido, con la misma intensidad, a la tensión constante entre las exigencias pulsionales y las demandas del mundo exterior. Así, el escenario se configura como un espacio simbólico en el que las pulsiones pueden desplegarse mediante la experiencia estética y corporal propia de la danza.

En la danza contemporánea, el bailarín encuentra un medio para sublimar sus pulsiones, canalizando estas energías hacia una expresión artística que es tanto personal como socialmente significativa. La sublimación en la danza permite que el bailarín transforme sus deseos y conflictos internos en movimientos que cuentan una historia, que evocan emociones y que invitan a la reflexión tanto en el intérprete como en el espectador.

El proceso de sublimación en la danza no solo proporciona una salida para las pulsiones individuales, sino que también enriquece el campo artístico y cultural. La capacidad de transformar lo interno y personal en una forma de arte que puede ser apreciada y valorada por otros crea un puente entre lo individual y lo colectivo, permitiendo que las experiencias y emociones personales resuenen en un contexto más amplio.

En este sentido, la danza contemporánea se convierte en un medio poderoso para explorar y expresar la condición humana. Al permitir que las pulsiones se manifiesten en el

escenario, la danza ofrece una forma de catarsis y de conexión, tanto para el bailarín como para el público. Es una forma de arte que no solo entretiene, sino que también desafía y transforma, permitiendo que las energías internas encuentren una expresión que es a la vez profundamente personal y universalmente resonante.

La danza contemporánea es un espacio privilegiado donde se pueden expresar libremente los deseos, miedos, agresiones y alegrías humanas. En el escenario, estas emociones coexisten sin restricciones, permitiendo al bailarín mostrar el deseo en su forma más pura y auténtica. Este ambiente escénico actúa como una especie de banda de Moebius, en la que se difuminan las fronteras entre lo interno y lo externo, permitiendo una expresión del deseo sin la angustia y los límites morales que impone la sociedad en la vida cotidiana.

En el escenario, todas las manifestaciones humanas tienen la libertad de ser expresadas sin restricciones. Las pulsiones y el deseo encuentran un espacio para manifestarse plenamente, llevando consigo la importante tarea de captar la atención del espectador, quien con su mirada valida y da sentido a estas expresiones. Es esta mirada del espectador la que dota de significado a las manifestaciones de la naturaleza humana que se despliegan en el escenario, permitiendo que pasen a través del filtro del arte. En este proceso, el espectador actúa como el otro (semejante) y el Gran Otro (tesoro de los significantes).

El espectador, en su rol de observador, se posiciona en un registro imaginario o simbólico, observando a los bailarines reales en un escenario real. Los bailarines, al danzar, expresan aquellos deseos y pulsiones que el espectador no puede manifestar en su vida cotidiana debido a las restricciones culturales y sociales. Al final de la performance, el espectador muestra su gratitud mediante aplausos, reconociendo y agradeciendo al bailarín por dar voz y cuerpo a esos sentimientos que él también experimenta, pero no expresa.

El bailarín debe ser capaz de desdoblarse, de generar el don de la ubicuidad, similar a cómo un espejo refleja una imagen que parece ajena, pero es parte de sí mismo. En el escenario, se revive la paradoja de la presencia-ausencia, donde el intérprete es él mismo y, simultáneamente, el personaje que representa. Este poder de la actuación permite al bailarín ser lo que no es y no ser lo que es, creando una conexión profunda con el público.

La capacidad del bailarín para transformarse y expresar una amplia gama de emociones y deseos es lo que hace que la danza contemporánea sea una forma de arte tan poderosa y evocadora. Esta capacidad de desdoblamiento y de creación de significados a través del movimiento permite a los bailarines tocar la esencia de la experiencia humana, ofreciendo al público una ventana a lo más profundo de la psique y el alma humanas.

La danza contemporánea, por lo tanto, no es solo una forma de entretenimiento, sino un medio a través del cual se puede explorar y comprender mejor la complejidad de la condición humana. A través del movimiento y la expresión corporal, los bailarines pueden comunicar lo que a menudo no puede ser dicho con palabras, creando una experiencia que es tanto visceral como emocionalmente resonante para el público.

Este proceso de comunicación y conexión a través de la danza es esencial para el desarrollo tanto del bailarín como del espectador, permitiendo una comprensión más profunda de sí mismos y del mundo que los rodea. La danza contemporánea, al facilitar esta exploración y expresión, se convierte en una herramienta vital para la autoexploración y la transformación personal, tanto para quienes la practican como para quienes la presencian.

La danza es un medio que permite a los artistas explorar y manifestar una vasta gama de emociones y estados humanos, desde el dolor y la tristeza hasta el amor y la alegría más intensos. Este arte busca crear una conexión profunda con el espectador, generando empatía y resonancia emocional. En sus representaciones, la danza no teme abordar temas de sufrimiento y experiencias negativas, presentando estas emociones de una manera que permite al público confrontar y procesar sus propios sentimientos.

A través del movimiento y la expresión corporal, la danza se convierte en un reflejo de la condición humana, ofreciendo un espacio donde se pueden explorar aspectos íntimos y complejos de la experiencia personal. El escenario se transforma en un espejo emocional, en el cual los espectadores pueden ver sus propios anhelos, miedos y alegrías reflejados. Esto les permite reconocer y aceptar aquellos sentimientos que, en su vida cotidiana, pueden permanecer ocultos o reprimidos debido a las normas sociales o personales.

La danza, al permitir esta exploración libre y honesta de las emociones, ofrece un alivio y una catarsis tanto para el bailarín como para el público. Al enfrentar y expresar estas emociones en un entorno seguro y artístico, se facilita una comprensión más profunda de uno mismo y de los demás, promoviendo la empatía y la conexión humana.

Capítulo 2. Malestar, Habitáculo de Significantes.

En este capítulo se aborda cómo el sujeto se constituye atravesado por los significantes de su época y cómo el malestar que experimenta no puede separarse del contexto cultural, social y familiar en el que se inscribe. La manera de enfermar, así como las formas de tramitar el sufrimiento, responden a los referentes simbólicos disponibles en cada momento histórico. En este sentido, la sublimación aparece como una vía posible para transformar dichos malestares en producciones simbólicas que les otorguen un lugar distinto dentro de la experiencia subjetiva.

Desde esta perspectiva, la danza contemporánea será pensada como un espacio donde el cuerpo se convierte en escenario de esa transformación. No se trata únicamente de una práctica artística, sino de un lugar donde los significantes culturales, las exigencias formativas y el deseo del sujeto se entrecruzan, produciendo efectos tanto en la creación como en la constitución del bailarín.

Además, discutiremos cómo los bailarines, en su proceso de formación académica, se enfrentan a las exigencias de sus maestros y cómo estas demandas influyen en su desarrollo tanto artístico como personal. La formación en danza contemporánea no solo se enfoca en perfeccionar la técnica, sino también en ayudar a los bailarines a manejar sus emociones y deseos, utilizando su cuerpo como un instrumento de expresión y transformación.

En este contexto, la danza contemporánea se presenta como un espejo de la sociedad, reflejando y cuestionando las normas y expectativas culturales. Los bailarines, a través de sus actuaciones, no solo muestran su habilidad técnica, sino también su capacidad para expresar las complejidades de la experiencia humana. De esta manera, la danza se convierte en un espacio donde se pueden explorar y subvertir los significantes culturales, proporcionando un medio para la sublimación y el crecimiento personal.

Este capítulo, por lo tanto, ofrece una visión profunda de cómo la danza contemporánea funciona como un espacio de sublimación, permitiendo a los bailarines transformar sus malestares y deseos en arte, y cómo este proceso contribuye a su desarrollo como individuos completos y conscientes de su propia experiencia y contexto cultural.

2.1 El ser sujetándose a sus referentes contemporáneos

El ser humano es un sujeto influenciado por su época, y los referentes de su tiempo actúan como guías que indican o reflejan su malestar dentro de la cultura. El bailarín, en su rol de artista y creador, cuyo cuerpo es su principal instrumento de expresión, no es la excepción.

Al hablar del proceso de creación por el cual pasa un artista al momento de crear arte, y de dar cuenta de la persona como intérprete que coexiste con el artista, que, si bien no son separables, la primera es quien da vida al personaje, quien a su vez le permite al sujeto, el actor, poder dar trámite a sus dolores, sufrimientos, alegrías, deseos, anhelos, etc. Y es justamente ahí, cuando "lo ópticamente correcto" afecta el proceso de creación del artista, que está encarnado en un sujeto físico artista que a su vez posee una vida propia fuera del escenario, en mundo donde el ruido visual hace su presencia todo el tiempo

Cuando hablamos de "cuerpos dolientes" nos referimos a cuerpos atravesados por la exigencia cultural, marcados por ideales inalcanzables y por una relación fragmentada con su propia imagen. No se trata únicamente de dolor físico, sino de una tensión subjetiva que se inscribe corporalmente.

Empero, como se desarrolló en el capítulo anterior respecto a la imagen corporal y la distorsión frente al espejo, el cuerpo no es una entidad neutra sino una construcción atravesada por la mirada. En el caso del bailarín, esta problemática adquiere una dimensión particular, pues su instrumento de trabajo es precisamente aquello que se encuentra sometido a evaluación constante.

Observamos cuerpos insatisfechos con referencias equívocas que propician una articulación diferente en el entramado social, creando una "locura" aceptada. Este mundo de significantes provenientes de referencias erróneas, a través del ruido visual constante, produce sujetos con cuerpos dolientes. Derivado de esto, la presión por alcanzar ciertos estándares estéticos puede llevar a problemas como la dismorfia corporal y otros trastornos relacionados con la percepción del cuerpo, afectando tanto la salud física como mental de los bailarines, se observan casos de bailarines en la facultad con una delgadez extrema, en sus

entrevistas se leen como se alimenta, y una comparativa entre lo que comen y los que suelen gasta energéticamente, ay una espacio muy grande de necesidades físicas en cuanto a alimentación que no cubren por ello, hay personas excesivamente delgadas, mismas que a voz del experto en nutrición, refería como desnutrición en muchos de los casos.

La danza, que debería ser una forma de expresión artística y liberación, puede convertirse en una fuente de angustia y presión, exacerbada por las expectativas sociales y las imágenes idealizadas promovidas por los medios de comunicación y la industria de la moda. Esos sujetos con cuerpos dolientes pueden manifestarse, debido a que el artista y la persona que modifica su percepción visual, son partes de un todo, aunque sean al mismo tiempo independientes, sin embargo, no dejan de estar completamente unidos al momento de ver cada manifestación artística en una totalidad y en una realidad que subyace al mismo tiempo, todos estos cambios en la imagen corporal podríamos decir que son parte de ese proceso creativo que al "¿callarse se convierte en lo sucesivo en una forma discreta del asentimiento, de la convivencia, en la época de la sonorización de las imágenes, de todos los íconos audiovisuales?" (Virilio, 2001, p.32), es decir, "¿el poder de enunciación de las máquinas vocales ha alcanzado a la denuncia del silencio, de un silencio convertido en mutismo?" (Virilio, 2001, p.33), un mutismo que se ha vuelto un referente en sí mismo, con el ruido audiovisual del día a día.

Nos relacionamos con los demás a partir de una idea preconcebida de nuestra estructura corporal. El cuerpo se expresa incluso sin movimiento, y en la actualidad, las fotografías o selfies son un claro ejemplo de esto. Se han vuelto tan comunes en la vida cotidiana que se transforman en una especie de espejo que utilizan los adolescentes. A través de estas imágenes, los jóvenes buscan saber y descubrir quiénes son, mirándose a sí mismos como semejantes (*autre*). Este acto les permite reafirmar sus propias referencias o significantes, ayudándoles a comprender quiénes son y cómo se perciben en el contexto social y personal.

Las fotografías o selfies constituyen hoy una forma de cultura que permite a los sujetos relacionarse a través de lo visual como medio de interacción social. Nos vinculamos con los otros basándonos en una idea preconcebida de nuestra propia estructura corporal; el

cuerpo habla incluso cuando permanece inmóvil. En la vida cotidiana, todo lo que el cuerpo realiza parece reflejar lo que la persona es, vive y siente.

Sin embargo, como advierte Virilio (2001), “hoy, todo lo que se calla debe consentir, aceptar sin discusión el ruido de fondo de la intemperancia audiovisual” (p. 36). La fotografía y las selfies forman parte de ese ruido visual que se nos impone a diario y que participa activamente en la construcción del yo. La imagen se vuelve referencia, parámetro, espejo constante.

En este contexto, la danza contemporánea aparece como un espacio singular. No se trata únicamente de una forma de expresión artística, sino de un lugar donde el sujeto —persona y artista a la vez— cohabita con los significantes culturales de su época. El intérprete no sólo ejecuta movimientos: pone en juego su historia, sus tensiones, sus ideales y sus fracturas.

A través de la sublimación —entendida como el desplazamiento de la meta pulsional hacia una producción culturalmente valorada (Freud, 2005)— el bailarín transforma conflictos, deseos y pulsiones en materia escénica. Este recorrido no elimina el malestar, pero le da forma. La escena se convierte en un espacio donde lo que no encuentra palabras puede adquirir cuerpo.

No obstante, el espectador no necesariamente decodifica aquello que el intérprete intenta transmitir. Puede percibir agresividad, desesperación o calma, sin acceder a la trama subjetiva que sostiene esos movimientos. En una época dominada por la imagen, el movimiento mismo se convierte en “ruido visual”: una serie de signos que no siempre logran inscribirse en una cadena de sentido clara.

La proliferación de imágenes ha modificado los referentes simbólicos de una generación a otra. Aquello que en otro tiempo podría haberse nombrado como *locura* hoy puede quedar naturalizado o absorbido por la cultura visual. El Gran Otro, en tanto tesoro de significantes, no permanece fijo; se desplaza, se reconfigura, se transforma.

La máscara —como plantea Matoso (2008)— puede entenderse como aquello que suplementa, retoca o cubre una carencia. En las artes escénicas, el uso de la máscara no es

únicamente un recurso técnico, sino un movimiento subjetivo: el artista reemplaza momentáneamente su cuerpo por el del personaje. Este juego, aunque reglado, ofrece un margen de libertad donde el intérprete puede reorganizar sus propios significantes en la creación de una corporalidad distinta.

El personaje escénico no surge de la nada; se construye con materiales reales, imaginarios y simbólicos del propio sujeto. En ese vaivén entre el otro (*autre*) y el Otro (*Autre*), el intérprete introduce en la ficción elementos de su experiencia, permitiendo que el espectador perciba algo de ese movimiento interno. La escena funciona entonces como un espacio de mediación entre el cuerpo singular y la cultura.

Sin embargo, cuando el ruido visual se impone de manera excesiva, la imagen puede terminar ahogando la mirada. Virilio advierte que "la que habla es la imagen", y allí donde la telepresencia sustituye a la presencia, el silencio se profundiza. La sobreexposición no garantiza sentido; por el contrario, puede producir saturación.

Es en este punto donde la noción de locura adquiere relevancia. Cuando un significante fundamental queda forcluido, se produce una hiancia en la cadena asociativa que impide la articulación simbólica de la experiencia. En la psicosis, ese vaivén entre el sujeto y el Otro se fractura.

No se trata de afirmar que el bailarín contemporáneo se encuentre en una estructura psicótica, sino de señalar que el exceso de exigencia cultural y la sobrecarga de imágenes pueden generar momentos de desorganización subjetiva. Allí donde la significante falta, el síntoma emerge como intento de sutura.

Desde la clínica sabemos que cuando se produce una separación entre representación cosa, representación palabra y afecto, el síntoma opera como pegamento de esa ruptura. La creación artística puede funcionar, en ciertos casos, como una vía distinta: no elimina la hiancia, pero la bordea, la organiza, le da una forma soportable.

En este sentido, la escena no es sólo exhibición; es también un espacio donde el sujeto intenta reinscribir algo de aquello que el ruido cultural amenaza con dispersar.

Antes de continuar con el análisis del malestar en el cuerpo del bailarín, resulta necesario detenernos brevemente en la noción de locura, entendida aquí como efecto de una ruptura en la cadena significante; ahora bien, hablar de la locura suele manifestarse hasta con cierto escalofríos, porque socialmente nos lleva a querer recluir en lugares alejados a los alienados, o preferir no mirar y asumir que en nuestro entorno no existen personas psicóticas, incluso pensar que "aquí no hay locos, y no se necesita de un hospital psiquiátrico"[2], empezaremos con una breve aclaración sobre el surgimiento de la locura, ésta surge cuando un mensaje fue interceptado por otro, la locura, es la cura, es ese puente que encuentra ese mensaje para circular, para hacerse presente de manera un tanto manifiesta y explicita dentro de la misma trama familiar e incluso insertada en el tejido social, ya que el hecho de ser interceptado y de cierta

Se entiende por forclusión; como la exclusión de un algo, de un significante fuera del lugar donde le corresponde y a su vez su inclusión en otro lado es un algo de lo que uno no sabe -a bien- qué es, es lo opuesto a: "…en el sentido de la represión, todavía sabe uno algo sobre eso mismo sobre lo que nada quiere, de cierta manera, saber, y todo el análisis consiste en mostrar que uno lo sabe muy bien." (Lacan. 2009. p. 216).

La locura o psicosis, es la acción que el psiquismo usa como parche subjetivo que surge donde algo o alguien impide la trasmisión de un mensaje, ahí paradójicamente la locura dirá lo que no se dice, lo "innombrable", lo forcluido hablará desde otro lugar.

"Un ejemplo paradigmático de cómo la creación puede operar frente a la fractura simbólica lo encontramos en la figura de Richard Wagner" (Davoine, 2008)

Wagner mismo parte de otra realidad: está convencido de que los demás sabían que había cometido esos actos "indignos" con animales. Sin embargo, él mismo había declarado que no había habido testigos, y cuando Gaupp le menciona que entonces es imposible que alguien lo supiera, responde: "que eso se notaba en él y que, por su conducta, demostraba que tenía un pesado cargo de conciencia" (Vindras, 2020. pp. 76-77).

[2] Comentarios escuchados en la calle por parte del Vox populi, en la ciudad de Santiago de Querétaro, Querétaro, hacia el año 2013 aproximadamente

Poniendo especial atención en la parte final de la cita, y relacionándolo con lo anterior, nos parece que, así como Wagner dirá que eso se notaba en él –los actos cometidos-, así nos atrevemos a decir que, la locura habla de eso que se nota, que está ahí en el aire y de lo cual nadie quiere saber nada, nadie quiere decir ni una sola palabra, algo de lo cual todos quisieran borrar, eso forcluido, eso no asociado, lo contrario a lo reprimido, puesto que no hubo represión porque faltó la inscripción de un significante; eso es lo que habla a través de un alguien en su locura, en su delirio, alucinación.

Por otro lado, y no dejando de lado el caso Wagner nos referiremos a él, en él su locura hablaba de eso no dicho en su casa pero sí afuera, al respecto de aquel hijo de su madre previo al matrimonio de ella con el padre de Wagner, ese hijo ilegitimo, que dio de qué hablar en el pueblo, esas burlas que alcanzaron a Wagner y que es lo que contribuyó a que Wagner portara esa "lo-cura" que hablaba de lo no dicho; ya que recordemos, "El delirio aparece como un intento de restablecimiento, de reconstrucción.", (Freud, 2005, p. 65), por ello, el delirio se hace para cubrir un agujero o hiancia en el inicio de la historia o del inicio de la historia, el delirio hace pregunta sobre el origen del algo.

En Wagner, justamente su delirio cubría el vacío sobre el origen, hablar de ese hijo que su madre tuvo fuera de matrimonio, y que tantas burlas suscitó ante los ojos de él.

Hasta aquí, hemos visto como la no trasmisión de algo de una generación a otra, por la vía que fuera, pondrá de manifiesto la locura, esa "enfermedad" que escenifica de forma dramática lo no enunciado, eso no dicho por una generación, que busca ser una música sutil de fondo para que pase desapercibido, es un ruido inmenso en la generación siguiente, es como diría Gámez(2012): "el ruido es la única expresión posible para un arte verdaderamente consciente: la cancelación, mediante un único gesto, tanto del arte musical supuestamente elevado como de aquella otra música de fondo" (pp. 41-42).

La psicosis nos muestra, como la trasmisión de un mensaje de una generación a otra posee hiancias, al momento de ser comunicada y es así como la locura de pronto se torna en ruido, "el ruido es aquello que escapa a todo control" (Gámez, 2012, p. 39), ese ruido del que el psicólogo clínico a veces poco quiere saber.

Actualmente, se conoce que los psicólogos clínicos han desatendido la escucha de la locura, esa locura que ocupa el lugar, ese lugar donde surge la locura misma, más bien, se lee desde la idea: "te comprendo" pero, ¿Acaso Lacan no fue el que dijo "el psicoanálisis no comprende, escucha"? entonces ¿cómo osamos escuchar la locura desde el "te comprendo"?, tendremos que asumir como profesionistas que la locura, es algo para escuchar, aunque no siempre exista un su-je-to que esté listo para asumir el significante, o pueda hacerlo, un significante es como ese sonido armonioso que daría ritmo a la historia del paciente, pero, está listo el paciente para escuchar ese saber, está listo el psicólogo clínico en su quehacer para hacer de ese ruido un sonido armonioso y poder, esté o no listo el paciente, regresarle su propia voz de ese Gran Otro (*Autre*) usándose a sí mismo como otro (*autre*), porque la "…síntesis del sonido, … lleva al extremo el principio que encarnaban las máquinas de hacer ruido de Russolo al hacer realidad otro de los deseos por Cage: la creación de cualquier sonido posible" (Gámez, 2012, p. 38).

Empero, el psicólogo clínico sabe de sobra que dicha situación es imposible, si sostenemos la trasferencia y más la trasferencia psicótica "en la medida en que el analista pudiera convertirse en el otro, el verdugo, es decir: la causa de la desaparición" (Davoine. 2008. p.3), podríamos hacer algo más que sólo decir *la locura no se cura*, ¿se cura o no?, ya que el psicólogo sabe que la transferencia es fundamental en el devenir de un análisis, sabe que sostenerla implica sostener la individualidad del paciente y a su vez implica ser el verdugo del mismo; sostener la transferencia psicótica es ese "ruido, que no tiene por qué ser intenso, pero sí exclusivo: excluir otros sonidos, crear mediante él una burbuja contra los sonidos, destruir significantes sónicos y divorciar la escucha del sentido material externo a su ruido" (Gámez, 2012, p. 40), la transferencia se torna fundamental en el análisis, el psicólogo deberá en medida del mismo caso clínico, ser un semejante (*autre*) y ser el reservorio de algunos de los significantes del paciente (*Autre*), será así en el vaivén subjetivo y real del paciente otro (*autre*) y un Gran Otro (*Autre*) de manera simultánea y usando la transferencia como vehículo.

Cuando hay un alguien participando como analista y ocupa el lugar de la desaparición, es ahí donde se puede desplegar algo de lo desaparecido, de lo no dicho, de lo innombrable

a la fecha. Complejo claro, pues si tomamos en cuenta que la locura trastoca al analista porque pone en juego algo de su propia historia de vida, pocos son los psicólogos clínicos dispuestos a tomar la locura desde la transferencia psicótica, pocos están dispuestos a permitir que el paciente busque y encuentre esa fractura de ellos mismo como analistas o personas especialistas en psicología clínica en el área de la locura, y justamente es ahí donde radica la diferencia, donde pone de manifiesto o pone en juego algo nuevo, algo del orden de la inscripción, donde hasta se puede decir, se manifiesta eso que pondrá en escena la cura –de qué tipo, es lo que cada sujeto sabrá o hará-, es decir, "estos pacientes reavivan en el analista áreas catastróficas que habían sido borradas, pero que son instrumentos para trabajar en el análisis" (Davoine, 2008, p. 5) esa comunicación de inconsciente a inconsciente que es sin duda tan necesaria para manifestar algo del orden de la cura. Un ejemplo claro de este trastocamiento de la locura al analista, es sin duda la anécdota de F. Davoine:

> ese sueño permite que se imprima en mí, o en mi sueño, algo que no estaba impreso, y que se imprima en un lenguaje que me es familiar y lo interesante es que ese sueño se imprimió en una zona, que me era un poco extranjera, con respecto a la cual yo estaba un poco extranjero. De una inquietante extrañeza. Y es porque también en mi historia ese episodio de mi madre llevada a la cárcel había sido completamente banalizado. Nunca habló de ello, sólo había mencionado el hecho, para mí era algo normal, para mí se había convertido en algo normal que una mujer embarazada durante la guerra estuviera en una cárcel, en una celda con veinte personas. …. Pero para mí, ¡era como algo banal! Y sólo después del contacto con esa paciente realicé el terror que se había traducido en mi en el hecho de que al salir de esa prisión sus cabellos se habían vuelto completamente blancos. (Davoine, 2008, p. 5)

En esta cita se ejemplifica esa fractura que el psicólogo clínico tiene al sostener la transferencia psicótica, decimos que en la locura no hay Sujeto Supuesto Saber (*SsS*), ¿Por qué?, efectivamente, porque la locura pone en la superficie esa locura de todo ser humano, tan es así que hasta tenemos –como buenos latinos- un dicho al respecto "de poetas y locos todos tenemos un poco", dicho de otra manera, "lo que vemos está en gran medida determinado por lo que oímos" (Gámez, 2012, p. 43).

Es por ello por lo que "como psicoanalistas se trabaja con la locura y también con esa realidad social" (Davoine, 2008, p. 6), pues hoy en día, vemos muy difícil poder sostener la locura desde otras circunstancias, ya que parece ser que nos quedamos con la idea de: "la locura es un trabajo de investigación sobre las rupturas del lazo social" (Davoine. 2008, p. 5). Pero realmente, ¿cuál es la diferencia?, entre el psicótico y el cuerdo, por llamarlos de alguna manera y diferenciarlos; si el psicótico hace locuras ante los ojos de los cuerdos, éste es llamado "loco" porque su delirio, sus fantasías han pasado de su mente al mundo real, sus locuras han hecho contacto social, qué es lo que lo diferencia de los cuerdos, que estos aún pueden o podemos mantener nuestras fantasías en el terreno de lo mental, de los sueños, en el escenario de la fantasía, sin hacer desde luego contacto con los demás o hacerlo sólo a condición de jugar una broma, considerando que regularmente se asume que un psicótico siempre hace cosas locas, perdiendo de vista que aún ese psicótico, tiene periodos de lucidez.

¿Dónde está la diferencia?, acaso no nos dice Michel Foucault en su libro el poder psiquiátrico "los locos son soñadores despiertos" (Foucault, 2007, p. 325), entonces, si un psicótico sueña, ¿Acaso –por ejemplo- el enamorado no lo hace también?, pues el sueño es algo común de "locos" y "cuerdos", diría Foucault (2007):

> el sueño queda asignado entonces al papel de la ley común a la vida normal y la vida patológica; es el punto a partir del cual la comprensión del psiquiatra podrá imponer su ley a los fenómenos de la locura. (p. 325)

Es claro como "el verdugo y la víctima son igualmente culpables ante el lazo social" (Davoine, 2008, p. 7), y que justamente esa no transmisión en el entorno social es lo que provoca la locura; así, ahora nos atrevemos a decir, que somos nosotros mismos los que provocamos lo que tanto repudiamos, somos nosotros la sociedad la que provoca que alguien se responsabilice con eso no dicho, pues partimos siempre de la idea, [que no se hable, no quiere decir que desaparece[, está ahí, en el aire, a la espera por ser enunciado, para que alguien lo diga y sea así la manera de desaparecerlo o por lo menos de reprimirlo pero al fin de cuentas de quitarlo del aire, del entorno; de decir lo no dicho para hacer de ese significante algo.

La locura habla, le habla a alguien "no habla necesariamente por la boca de aquel que muestra la locura" (Davoine, 2008, p. 7), pero habla, muestra de cualquier manera eso que no decimos, eso que está forcluido; de ahí la importancia de la palabra, de la palabra en psicoanálisis; por otro lado, hablar no significa resolver lo reprimido o incluso lo forcluido, se necesita de alguien que cargue, que provoque un "algo" en la enunciación de eso no dicho, importante para ello el trabajo analítico; que alguien pese a su propia historia de vida pueda y juegue el lugar de esa desaparición para provocar ese "algo", es decir, ese significante forcluido.

Los significantes son transmitidos desde el Gran Otro (*Autre*) vía el semejante (*autre*) para hacerse presente, la época nos marca los medios para adquirir los significantes que como sujetos dentro del entramado familiar y social requerimos, es por ello que de una generación a otra varían sin duda los medios para adquirir los referentes simbólicos o significantes; en la época actual, vemos a la locura hacerse un modo de vida, es decir, se han normalizado muchas conductas debido a la época y el mundo occidental globalizado, vemos pasar coloquialmente lo "loco" -no clínicamente hablando- a lo natural o normal de la época; ya que debemos decir que el malestar en la cultura hace hiancia según su contexto social, entiéndase hiancia aquí: como ese lugar vacío que debería ser ocupado por un significante dentro la cadena asociativa de cada sujeto.

El síntoma, aquí llamado locura, tiene diferentes manifestaciones, el rebote de la mirada en el espejo, que puede detonar, según la historia de vida de cada sujeto una problemática emocional o no, diferente, es decir, la manera de enfermar es de acuerdo al sujeto, sus referentes, sus significados, sus significantes, y sus cadenas entramadas o entretejidas en el Registro Real.

En el bailarín, el rebote de la mirada sobre el espejo ya no remite a la experiencia inaugural del estadio del espejo, aunque conserva algo de su función estructurante. Aquella primera identificación imaginaria permitió al sujeto reconocerse por vez primera como una unidad corporal. En la actualidad, la *selfie*, entendida como signo icónico atravesado por la mirada y la representación artística, reactualiza ese movimiento de reconocimiento subjetivo. La imagen fotográfica deviene así una nueva superficie especular en la que el sujeto retorna

sobre sí mismo, reinscribiendo su propia imagen en el campo de lo imaginario. Dicho retorno puede pensarse como una búsqueda de los orígenes de la constitución subjetiva, allí donde surge el yo como formación diferenciada y, en términos freudianos, como la parte del ello modificada por su relación con el mundo exterior, y entonces a partir de ese nuevo referente, el bailarín, en este caso, reestructurar sus propias referencias, lo cual le permite crear una secuencia de movimientos que datan un pasaje de su propia existencia, de su propio yo, donde pone de manera explícita en el real, ese ruido interno de pensamientos que posee, usando ese movimiento y con ello esa imagen; para dar cuenta de su propia existencia que cohabita con el artista, creador de arte a partir de sus propias sublimaciones, como ya lo explicamos párrafos atrás.

En la actualidad y con el mundo tan bombardeado con la imagen y lo visual en ese ruido visual en el cual vivimos diario, son las selfies, un ejemplo de cómo el sujeto de hoy hace, en cierta manera, un retorno a la dimensión primitiva de la constitución subjetiva, tal como Lacan lo desarrolla en su teoría del estadio del espejo, en su "retorno a Freud" (Žižek, 2006):

> donde ello era, yo debo advenir; tengo que atreverme a acceder al lugar de mi verdad. Lo que ahí me espera no es una verdad profunda con la que tengo que identificarme, sino una verdad insoportable con la que tengo que vivir.

Esto remite, en última instancia, a la posibilidad de asumirse como sujeto más allá de la tensión descrita por Freud entre *el yo ideal y el ideal del yo:* mientras el primero puede constituirse como una identificación parcialmente realizable, el segundo permanece inscrito en el horizonte de un ideal imposible de alcanzar plenamente. Bajo esta lógica, la *selfie* y el rebote de la mirada especular en el bailarín —atravesados por la cultura, los significantes contemporáneos y las referencias heredadas— pueden pensarse como modalidades actuales de reconocimiento subjetivo. Así, la imagen deviene un espacio de reinscripción simbólica desde el cual el sujeto busca sostener una afirmación de sí mismo y acceder, aunque sea momentáneamente, a la posibilidad de enunciar: “yo soy” (Slavoj Žižek, 2006).

La *selfie*, la mirada del bailarín en el espejo, los *like* en las redes sociales; son un ejemplo de la manera en que hoy en día, un referente se muestra y permite que los sujetos creen su propia identidad, les hace saber de cierta manera, a qué y a dónde pertenecen, pero acaso les hace también saber ¿Quiénes son?

Actualmente las personas están constituyendo sus referentes y sus referencias a partir de las redes sociales, con ese ruido visual que conlleva en sí. Dar *like* en sus publicaciones nos hace pensar cómo para ellos es una especie de "signo natural", significa que le gusta la publicación o incluso que le gusta la persona que publicó eso, que se identifica con lo publicado o con la imagen; será acaso que la frase: "siempre le doy *like* a sus publicaciones", es una manera de identificarse con el otro (*autre*) y a su vez, sostener algún significante que posee su Gran Otro (*Autre*).

Los referentes cambian de una generación a otra, los significantes son modificados por la cultura a través del ya mencionado bombardeo audiovisual o ruido visual, imágenes que van cargadas de signos que se vuelven a través del tiempo convencionales; formas de enfermar que son según la generación, según el devenir cotidiano, cada generación posee sus referentes y con ello sus propias formas de enfermar, el malestar en la cultura va cambiando y hace uso de los medios que cada generación posee para poder identificarse.

El bailarín mira a través del espejo, su mirada va plasmada de los referentes familiares, sociales y culturales; de su época, del medio donde se desenvuelve como persona y donde se forma como artista; es así que el aplauso se vuelve para él, esa imagen que le remite a un referente específico, es ese *like* en la redes sociales, es su propia mirada a través del espejo en sus entrenamientos; ya no es más un "loco" que habla, baila y se expresa a través de su cuerpo, solo sin un interlocutor, ahora y haciendo uso de los medios electrónicos, tiene la mirada del semejante (*autre*) sobre sí, lo que le permite acceder a su Gran Otro (*Autre*) de alguna manera.

La locura ha quedado al margen de ser expuesta por el otro (*autre*), ante la no comprensión de un semejante, debido a algún comportamiento que sale o queda fuera de los signos convencionales, cuando la falta de un significante que ha sido forcluido queda

expuesto de esa manera, es ahí donde el malestar en la cultura se expone, evidenciando la falta de signos convencionales de ese sujeto, que es sin duda mostrada por un semejante (*autre*), porque escapa a todo vínculo con el entramado social.

El ruido visual o bombardeo de imágenes y sonidos de la vida cotidiana, nos muestran esa locura social, ese loco que evidencia la enfermedad dentro de la sociedad, el mundo de las selfies se tornan un ruido mental en cada persona, se cuida más la imagen por ser ahora el vínculo de relacionarse con el otro (*autre*), de tal manera que el Gran Otro (*Autre*) está en constante movimiento, los significantes llegan al sujeto por las mismas imágenes captadas en fotografías propias y videos, que son ese vestigio de la cronología que ahora puede ser repetido al mirar esa captura de tiempo que remite a ese momento importante para la persona, el signo icónico es ahora mirado cada vez que se requiera, ya que forma parte del ruido visual de la cotidianeidad.

2.2 La danza contemporánea, una sublimación del Gran Otro.

En este subtema, hablaremos del proceso de creación por el cual pasa un artista; retomaremos el texto "Pulsiones y destinos de pulsión" (2008), sobre todo la parte de "la sublimación" en Freud, y del texto de la introducción al "Gran Otro" en el segundo seminario de Lacan (2008), entre otros, daremos cuenta de este proceso del artista y la persona que siendo él mismo, coexiste con el mismo artista, que si bien no son separables, la primera es quien da vida al artista, quien a su vez le permite al sujeto, poder dar trámite a sus dolores, sufrimientos, alegrías, deseos, anhelos, etc.

Como ya se mencionó, en la danza el cuerpo es su instrumento, los espejos en los salones de danza, suelen influir en esa dismorfia corporal que los bailarines pueden llegar a tener, el abuso del entrenamiento suele ser parte de un proceso que busca modificar el cuerpo, un cuerpo que ante el rebote de la mirada está distorsionado. Es así como el bailarín puede tener la opción de mirarse desde el real o desde el imaginario que surge con esa mirada en el espejo.

La danza es una manera de simbolizar, bailar es expresar con el cuerpo todo aquello que se quiere decir, es una manera de expresar todo lo que está en el inconsciente, incluso se

bailarán cosas que no se pueden decir porque las palabras no alcanzan para nombrar ese sentimiento o representación psíquica, es decir, "para poder crear y ejecutar movimientos, debemos darles un símbolo al material reprimido y este a su vez buscar un significado, … la naturaleza de los movimientos depende del símbolo al que se une" (González, 2013, p. 3). Es así que el arte y en especial, el baile o la danza contemporánea, es otro escenario que posee el ser humano para poder expresarse, el cuerpo posee la capacidad de expresar en sí mismo, lo que el lenguaje a veces no logra mostrar a través de las palabras; por ello, decimos que la danza posee "un carácter terapéutico, en línea con el psicoanálisis, donde complementando a las palabras con movimientos, se logra por una parte, la descarga de la catexis provenientes de estímulos internos, es decir la resolución de conflictos internos" (González, 2013, p. 1); por ende, la danza es un escenario donde las pulsiones se manifiestan, ésta expresa a través del artista bailarín todo aquello que no se dice, ya sea porque no se puede o porque la cultura nos lo prohíbe, el escenario para el bailarín es la fantasía donde todo es posible, una fantasía que está en el real, en el mundo real donde todo puede ser dicho y donde la cultura excusa todo aquello que se diga en ese baile porque lo justicia con la frase "es arte" esa maravillosa y poderosa frase, le permite al ser humano bailar y al espectador mirar en ese baile, todo aquello que no siempre se puede decir o que la misma persona no se permite decir-se.

El bailarín, cuando está en el escenario, hace una regresión a su infancia, la danza contemporánea, le permite esto, ya que "en la danza contemporánea los movimientos son en su mayoría infantiles, … y no existe un sentimiento de prohibición, se juega con el cuerpo" (González, 2013, p. 1), es de alguna manera una regresión al servicio del yo, es un espacio donde ese sujeto que ya está de por si tomado por su cultura, su entorno, su lenguaje; retrocede a su infancia y da salida a sus emociones a través del cuerpo, usando la danza; Freud sostiene, en este sentido, que "la contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen" (Freud, 2005, p.277), es así que podemos decir que el escenario es el espacio en donde algunas personas llamadas artistas expresan lo que los demás expresan a través de otros medios, haciendo una

comparativa, así como la fantasía es el escenario fálico por excelencia, para el bailarín, el escenario es una forma de manifestar sus fantasías, sus deseos, sus anhelos, sus vivencias.

Es así que, la danza contemporánea, posee en sí misma secuencias de movimientos, movimientos que no son al azar, movimientos, que como en terapia psicoanalítica las palabras, están cuidadosamente tomadas por el inconsciente, los lapsus en la terapia son movimientos o secuencias llamadas improvisadas, que concluirán en una abreacción, es decir, "lo que la pulsión pide (objetivo), utilizando como instrumento secuencias de movimientos para lograr una comunicación interna y con el exterior (público), lo que representa la descarga placentera" (González, 2013, p. 2).

Empero, en la danza escénica no siempre todo queda a la perfección o no todo sale a la primera, como en análisis no siempre se puede enunciar algo a la primera, en el análisis como en la danza contemporánea, también está presente la represión, en análisis no se dice nada o se dice algo que bordea los significantes que están reprimidos; y "dentro de la danza un ejemplo de esta represión podría ser cuando no se logra la descarga de catexis dentro del escenario, cuando no se alcanza la armonía con la música" (González, 2013, p. 3), es así que la represión, quién juega un papel importante en la terapia y en el baile, hace su aparición, propiciando que las palabras en análisis y los movimientos en el baile, no fluyan, o fluyan en equívocos; mismos que muestran como los significantes están siendo bordeados por la palabra y los movimientos de la danza, esos movimientos que no fluyen, son sentimientos o emociones que están reprimidas y no se pueden llevar aún al exterior.

En la danza contemporánea el artista tiene vida porque el sujeto se la da, el artista y la persona que modifica su percepción visual, son ambos partes de un todo, aunque sean al mismo tiempo independientes, sin embargo, no dejan de estar completamente unidos al momento de ver cada manifestación artística en una totalidad y en una realidad que subyace al mismo tiempo, son por ello, un pequeño ejercicio de la coexistencia en un todo, en cada muestra de arte. Una forma de explorar al sujeto y al artista en esa forma de cohabitar, que permiten la existencia del arte en nuestra sociedad, un arte que es una forma de expresión, de decir algo en donde el lenguaje tal y como lo conocemos, no alcanza a llegar, como ya lo

habíamos esbozado anteriormente; una forma de expresión que es sin duda parte de la cultura de un país, de una época y de un momento histórico determinado.

Por ende, la persona o sujeto detrás del artista es fundamental, ya que de ahí surge el Gran Otro. En este vaivén subjetivo, se transita del otro (*autre*) al Otro (*Autre*) a través de la sublimación, como medio para producir una obra artística. En el caso de los bailarines en su actuación de danza contemporánea, ambos procesos son esenciales para la creación artística. Son fundamentales para plasmar las emociones en la danza, ya que el artista se expresa a través de sus interpretaciones. Al observar un tercero su arte, el artista busca transmitir sus emociones. Así, no solo el Gran Otro (*Autre*), tesoro de sus significantes, se manifiesta, sino que el otro (*autre*), el semejante, observa lo que el artista, en calidad de otro (*autre*) -léase semejante-, ha creado mediante la sublimación.

En el despliegue de este recorrido pulsional, el arte se configura como una vía mediante la cual el sujeto exterioriza y tramita simbólicamente sus emociones, conflictos, deseos y exigencias pulsionales. La danza se convierte en un medio para mostrar la sublimación de aquello que no se dice con palabras. Como hemos explicado, puede ser vista como un medio de análisis a través de los conceptos mencionados anteriormente, donde el baile se asemeja a un psicoanálisis. Por ende, en la formación del bailarín, es necesario que en la educación profesional de la danza contemporánea, se deba involucrar al individuo en su compleja totalidad, considerando que los procesos formativos involucran: emociones, sentimientos, expectativas, imágenes, fantasías, deseos; en estos términos, la formación universitaria es también un modo de trascender, pues a partir de ella el individuo orienta sus acciones y es capaz de dar respuesta a las dudas que va generando en situaciones nuevas, y no sólo en condiciones dadas por una estructuración rígida. Desde la perspectiva de las ciencias humanas, los modelos educativos están relacionados con los diferentes estilos educacionales y organizacionales, según las instituciones o los organismos encargados de los procesos de enseñanza aprendizaje.

En las artes escénicas, el uso de la máscara constituye una elección deliberada mediante la cual el intérprete sustituye su corporalidad cotidiana por la del personaje representado. Este desplazamiento identitario puede entenderse como una forma de juego

que, aun estando regulada por determinadas convenciones, ofrece al sujeto un margen de libertad para construir e imaginar la corporalidad del personaje, así como sus modos de pensar, percibir y relacionarse tanto con los otros personajes como con la situación escénica propuesta por el director, el coreógrafo o el dramaturgo.

En este sentido, el juego opera como un dispositivo de transformación subjetiva que posibilita el despliegue de diversas potencialidades: el acceso a la experiencia estética, la exploración del entorno físico y social, la elaboración conceptual, la ampliación del universo simbólico y el desarrollo del pensamiento creativo. Asimismo, permite que el intérprete, independientemente de su edad, se adentre en el campo de las vivencias personales, ya sean reales, imaginarias o fantasmáticas. Así, el juego se convierte en una fuente de creación, proporcionando los ingredientes necesarios para la escena.

En la construcción de la máscara escénica, el intérprete moviliza corporalidades y acciones alejadas de los patrones ordinarios de la vida cotidiana —trepar, escalar, arrastrarse, saltar, empujar o jalar—, las cuales adquieren una notable potencia expresiva.

Dichos movimientos producen códigos de significación propios de lo extra cotidiano, generando en el espectador una experiencia estética marcada por la intensidad visual y simbólica del cuerpo en escena. Estos movimientos no solo enriquecen la actuación, sino que también ayudan a crear una conexión más profunda entre el intérprete y el personaje, permitiendo una representación más auténtica y convincente en el escenario.

> La máscara está emparentada con aquellos objetos que suplementan o remplazan algo en el cuerpo: las prótesis dentales, los bastones, los anteojos, las plantillas, los zapatos ortopédicos, los marcapasos. Dentro o fuera del cuerpo cumplen distintas funciones: rellenan, suplantan una carencia, retocan una desviación, llenan un hueco, remarcan un defecto. Podemos decir lo mismo de las máscaras. Las fantasías alojadas en distintas zonas del cuerpo pueden también ser consideradas máscaras. Mascara en el sentido de cristalización de la imagen o sensación que enmascara o cubre otra y que, a su vez, si se desalojara, se quebraría el equilibrio. La imagen corporal se ve alterada significativamente al modificarse ese equilibrio. (Matoso, 2008, p. 105)

Todas esas máscaras y objetos de Matoso (2008), que mencionamos en la cita anterior, son justamente todos esos objetos y características que subjetivan el cuerpo, son esas mismas máscaras las que le permitirán al bailarín hacer de esos movimientos una puesta en esccena, un baile que mostrará un juego de secuencias de movimientos que hablan, que expresan deseos, miedos, anhelos; mismos que al ser mirados por un espectador pondrá en juego las "vicisitudes del deseo, propio y del otro" (Guillén. 1997. P. 226), después de todo el bailarín sublima sus emociones, sentimientos, deseos; hace del baile una manifestación del inconsciente, y como bien sabemos el inconsciente habla a través de metáforas, así es que bailar puede ser considerado un espacio del inconsciente para expresar lo que no se dice, es el proceso de sublimación como ya bien lo definimos, el proceso encargado de hacer esto posible.

La imagen del cuerpo es uno de los aspectos más importantes del bailarín, es sin duda el instrumento que le permite expresarse a través de su baile, la mirada pues, se torna importante, la propia y la del otro semejante en calidad de público que le mira, la mirada propia es una mirada ya no genuina, es una mirada cargada de significantes culturales, familiares, sociales; con ello o pese a ello, la mirada es "un lugar desde donde descubre su propia imagen en el espejo" (Guillén, 1997, p. 223), el espejo es para el bailarín donde rebota su mirada para mirarse a sí mismo, para poder apreciarse en su baile, de tal manera que la primera mirada que obtiene es la propia, misma que juzgara no sólo el baile que esté ejecutando, sino también el instrumento de este baile, el cuerpo propio; esa imagen que le rebote del espejo, le habla de lo que es y no es, es decir, "la imagen del espejo permite reconocerse como cuerpo y como totalidad. (…), la imagen del cuerpo proyectada, le permite diferenciar lo que es y lo que no es" (Guillén, 1997, p. 25), el inconsciente se manifiesta en esas secuencias de movimientos (metaforas) llamadas baile, pero es el cuerpo sexuado y deseado el que ejecuta ese decir del inconsciente, es la mirada la encargada de percibir en ese cuerpo esas referencias de los significantes que se muestran desde la historia del sujeto al darle vida al artista bailarín.

El cuerpo, a su vez, posee signos y/o referencias culturales, este será a su vez tomado por el real, por la cotidianeidad para poder expresar en sí mismo otros significantes, habrá

cuerpos más o menos tomados por la cultura unos que otros; es decir, habrá "cuerpos alienados en el exceso de un discurso que se impone en la dieta, vestimenta, ejercicio, cosméticos, ideales de belleza y en otras áreas más. El cuerpo porta signos" (Guillén, 1997, p. 232), en el análisis del relato escénico como diría Barthes (1993) "No existe una máquina de sentido", los códigos débiles de la cultura de masas generan una forma social de interactuar con relación a la información que recibimos de la cultura popular y de la industria del entretenimiento. En otro campo (más cerrado), los códigos fuertes de las artes escénicas impiden en algunas ocasiones que el espectador pueda percibir un sentido estructural de relato y decodificar los signos de la propuesta escénica, dirigiendo las puestas en escena a una parte "selecta" de la sociedad. A los códigos corporales se les llama entre otros nombres expresión corporal, al estilizar estas expresiones y ordenarlas en grupos de movimientos, ritmos y dinámicos, se obtiene el trabajo del interprete escénico, para llegar a "codificar" la expresión corporal se requiere de entrenamiento físico, y trabajo dirigido. El intérprete se debe volver consiente del mensaje que su cuerpo trasmite, es decir, la danza debe sentirse con todo el cuerpo, pero ¿con qué cuerpo? Con el cuerpo sometido y contraído a raíz del sufrimiento del sobre entrenamiento del intérprete o el cuerpo libre del ser humano que aparece en escena con un personaje inquietantemente libre y de dominio placentero sobre su movilidad.

Las artes escénicas se esfuerzan en adoptar códigos corporales específicos que están estrechamente relacionados con la estética de los espectáculos. Este esfuerzo dirigido a mantener los signos comunicantes se realiza para ofrecer a los espectadores lo que esperan ver. Esto se debe a una fuerte expectativa vinculada al mercado del entretenimiento, que es el resultado de la enseñanza de los códigos visuales promovidos por los medios de comunicación masivos. Estos medios estandarizan las formas de ver y terminan normalizando la manera en que los intérpretes deben adoptar ciertos códigos corporales en los hechos escénicos.

Los espectadores han aprendido estos códigos principalmente a través de la televisión comercial y otros medios masivos. Este fenómeno, conocido como cliché, parece establecer ciertas reglas para la expresión corporal de los ejecutantes. Estos códigos convencionales

producen una reacción emocional que el espectador percibe como normal. Sin embargo, esta reacción puede ser manipulada intencionalmente para generar una aceptación del espectáculo. A pesar de esto, las fronteras entre la aceptación y el rechazo del espectáculo son muy tenues, y lo que puede ser bien recibido por algunos espectadores puede ser rechazado por otros.

El uso de estos códigos corporales estandarizados asegura que los intérpretes cumplan con las expectativas del público, creando una experiencia teatral que resuena con lo que los espectadores han internalizado como estéticamente aceptable y emocionalmente conmovedor. Este proceso de normalización no solo afecta a los intérpretes y sus presentaciones, sino que también refleja y refuerza las normas culturales y sociales más amplias.

Ante esto podemos referir a que el cuerpo es subjetivado desde la cultura en cada época, y es así como las formas de enfermar refieren a su época, “en este contexto no resulta azaroso que, en el lugar de la histeria del siglo XIX, se hayan instalado los trastornos alimenticios: la bulimia y la anorexia son una muestra” (Guillén, 1997, p. 45).

Por su parte, el proceso de sublimación es imprescindible para dar pie a la creatividad en el artista; que, si bien es cierto, el proceso es echado a andar, y tiene como materia prima, la información otorgada por el “Gran Otro” (Lacan. 2008), son procesos independientes e individuales, por un lado, y a la vez, son parte del mismo proceso general, que sigue un sujeto artista, para llegar a componer, crear, pintar, etc. y así dar cuenta como el sujeto, da vida al sujeto-artista, que le permite a este último el poder resolver y crear un discurso único, Guillen (1997) nos menciona que la vida es movimiento, y es justamente este movimiento el que crea ese juego o secuencias en el baile, siendo por ello la danza una expresión universal, movimientos que ejecuta una persona sujetada en un entramado social, cultura; que si bien son producto de su mundo simbólico propio, refieren como ya lo mencionamos, al inconsciente colectivo cultural propio de esa persona; por ende son una metáfora de la vida cultural y una manifestación del inconsciente de ese sujeto.

La danza, inicia en ese sujeto, al momento de ponerlo en un escenario y ser mirado por el espectador, esa danza se pone al servicio del colectivo, entre quién baila y le miran y el espectador que mira su propio inconsciente a través del otro semejante artista; los deseos oscilan entre ambas partes y se vuelven colectivos; es decir, "la danza es una construcción colectiva; es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos, es sostenido por una multiplicidad de miradas" (Guillén. 1997, p. 47), este juego es sin duda un ejemplo de cómo el otro (*autre*) y el Gran Otro (*Autre*) estan presentes todo el tiempo, cohabitan entre el que baila y el que mira el baile; es un vínculo perfectamente armado que busca de manera constante la mirada deseante que sostiene y confirma al que baila en el quien es, pero que retorna en ese baila al que está en calidad de espectador su propia proyección inconsciente, que le sostiene un decir, un referente, un signo, un significante.

Es necesario decir que, a partir del arte podemos observar que es éste el que nos permite mostrar los procesos psíquicos como la sublimación, procesos que teóricamente hemos ya expuesto, haciendo uso del arte danzario para ejemplificarlos, la danza es un estímulo externo que: El estímulo externo plantea una única tarea, la de sustraerse de él, y esto acontece mediante movimientos musculares, de los cuales uno alcanza por último la meta y, por ser el adecuado al fin, se convierte en disposición heredada. (Freud, 2006, p. 118); apreciando cómo el cuerpo del bailarín es su lienzo o instrumento para expresar sus emociones, podemos decir que somos sujetos de nuestra época, y es el bailarín en este proceso, donde muestra como la vida globalizada y determinada por ciertos cánones de belleza, entre otras cosas, toman su cuerpo para manifestar en algunos de ellos, el malestar en la cultura, la belleza tomada de la mano de la esbeltez corporal como sinónimo de éxito, etc.

La vida globalizada, marca los estándares que van a marcar al interior del arte ciertos patrones, después de todo somos y siempre hemos sido sujetos de nuestra época, sujetos con pasado filogenético que nos determina a reaccionar de cierta manera ante ciertos estímulos del entorno; el arte y la intelectualidad, como ya lo hemos expuesto, son las dos únicas acciones que puedes hacer que una pulsión sea sublimada, es decir, que la meta original sea cambiada, el arte, que quien nos ocupa en este momento, en específico, la danza

contemporánea, consigue este cambio de vía pulsional aprovechando que las pulsiones entre sí, “se singularizan por el hecho de que en gran medida hacen un papel vicario unas respecto de las otras y pueden intercambiar con facilidad sus objetos (cambios de vía)” (Freud, 2006 p. 121); de esta manera triunfa de cierta manera la cultura globalizada en el artista, al modificar este sus metas finales de las pulsiones, y es así como de una época a otra las formas de enfermar triunfan unas sobre otras, por ejemplo, asumir hoy en día que ser delgado es sinónimo de ser exitoso. De ahí los cuerpos sobre entrenados de los bailarines, algunos de ellos con problemas alimenticios, preceptos subjetivos sociales que propician en el cuerpo del artista-bailarín, un malestar personal que está anclado en la cultura; dolores subjetivos que hacen mella en el real, es decir, el artista bailarín, danza y crea a partir del tropo de la metáfora, empero los sufrimientos son reales, igual que las alegrías, en el caso de los bailarines, la disforia corporal en cuanto a su imagen es real, y es constatada a través de su propia mirada usando el espejo como medio de retornar la mirada para realizar una nueva imagen o representación psíquica corporal, misma que al retornar a través del espejo, marca un malestar subjetivo personal y muestra un malestar en la cultura en el ámbito del bailarín, sin perder de vista la dualidad que data así: el personaje posee emociones reales, que pueden ser a la vez una ficción para el sujeto-artista.

Al respecto de ser artista, el bailarín de arte danzario contemporáneo, es solo un sujeto que baila; la sublimación es un punto importante en esta diferencia, a saber que el bailarín se convierte en sujeto artista bailarín, a condición de amar lo que hace, pues “amar se instala entonces, cada vez más, en la esfera del puro vínculo de placer del yo con el objeto, y se fija en definitiva en los objetos sexuales en sentido estricto y en aquellos objetos que satisfacen las necesidades de las pulsiones sexuales sublimadas” (Freud, 2006, p. 132); de ahí, que podamos atrevernos a decir, que toda persona que baila no sea propiamente un artista, pues la sublimación es en parte esta característica que diferenciaría aquí, un sujeto que práctica el baile contemporáneo de uno que es artista bailarín de arte contemporáneo.

La sublimación, es importante en la creación de una obra artística, en este caso, el baile, para dar cuenta de la importancia del arte como medio para hablar; por consiguiente, la sublimación es el medio de este bailarín artista para decir todo aquello a donde el lenguaje

verbal o escrito; no puede llegar, simplemente porque hay cosas que escapan a éstos, que son de cierta manera innombrables.

El artista bailarín, puede padecer episodios de amor-odio con su propio cuerpo, sobre todo aquellos quienes han enfermado de cualquier problema alimenticio, pulsiones de vida y de muerte están en constante oposición en una obra, relaciones de amor-odio; pulsiones duales, los polos de opuestos; los problemas alimenticios, podrían ser considerados estímulos pulsionales, ya que para enfermar de éstos, quienes son parte del bombardeo social y cultural de los cánones de belleza, cánones muy importantes para los bailarines, cánones que se han interiorizado, convirtiéndose de cierta manera en esos estímulos pulsionales, que si bien se generan en el interior del sujeto, no pueden ser a la par, resueltos solo de manera interior, "por eso se plantean exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso y lo mueven a actividades complejas, encadenadas entre sí, que modifican el mundo exterior lo suficiente para que satisfaga a la fuente interior de estímulo" (Freud, 2006, p. 116); es así que los problemas alimenticios son un ejemplo del malestar del sujeto ante el bombardeo social del canon de belleza a seguir; los límites entre la imagen real y la autoimagen percibida por el bailarín; enmarcados en las expectativas de apariencia relacionadas con la estética de la moda en el campo laboral de la danza se hace extensivo a la sociedad en su conjunto; canon que le hace mella, por ser un sujeto de su época.

Por ello, la sublimación de lo psíquico forma parte fundamental en la creación de la obra de un artista, ya que está directamente relacionada con la psicología de éste, es decir, con la vida personal de él, en el caso específico de los bailarines de danza en la FA, son sus vivencias; factores que determinaran y serán usados para decir los que le significa o como asimila sus vivencias, por trágica o no que éstas sean, es decir, el bailarín a través de su baile puede procesar sus tragedias y felicidades, y así asimilarlas, considerando que éstas están permeadas por el malestar en la cultura de su época, como ya lo hemos mencionado.

Sin embargo, el arte es una forma de expresión, es un lenguaje en sí mismo, más basto que el lenguaje en sus diferentes vertientes, el arte es el lenguaje que justamente permite decir lo que otros tipos de lenguajes no alcanzan a expresar, son esas "Representaciones Cosa" (Freud, 1915/2006, p. 173), puestas en un escenario muy real, porque la realidad es tan

verdadera como cada uno la perciba según su propia perspectiva, y todas las opciones pueden ser correctas, ya que cada persona mira desde su propia historia de vida y desde sus propios referentes, y es por eso que podemos decir: “el arte no sólo es una prueba de nuestra humanidad: somos humanos gracias al arte” (Volpi, 2011, p. 8).

En conclusión, ¿cómo es que unos bailarines enferman de algún problema alimenticio y otros no, si en general, todos están expuestos a los mismos referentes culturales y exigencias de belleza?, Freud nos diría que es justamente el opuesto del amor, a quien ya referimos hace un momento, quien aparece, pero no viene solo, viene acompañado de su opuesto, de su pareja; si bien mencionamos que para ser artista debe existir la condición de sublimar, para poder posicionarse en la danza contemporánea como alguien que ama, es nada menos y nada más que el odio quien permite el movimiento entre estos, a saber que “el odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor; brota de la repulsa primordial que el yo narcisista opone en el comienzo al mundo exterior prodigador de estímulos” (Freud, 1915, p. 133), así podemos establecer que, los estímulos sociales logran hacer estragos debido a la fuerza o debilidad de ese yo narcisista del inicio que queda marcado en las huellas mnémicas de cada sujeto frente a su propia historia de vida.

Capítulo 3. Danza, Amor y Duelo

En este capítulo se abordará la importancia de la danza como medio de manifestación del duelo y del amor, entendidos como experiencias afectivas que encuentran en el escenario una vía de exteriorización y representación simbólica a través del cuerpo y el movimiento. Asimismo, se analizará la manera en que la mirada retorna desde el espejo atravesada por el malestar en la cultura, así como las formas en que el bailarín elabora el duelo en el contexto de los tiempos pos-globalizados. Del mismo modo, se examinará cómo la danza recurre a herramientas provenientes de la psicología para responder a problemáticas subjetivas contemporáneas que emergen en el retorno de dicha mirada, cargada de malestares y padecimientos propios de la época, de la cultura y del medio artístico, particularmente del ámbito de la danza.

Desde el arte, y especialmente desde la danza, surge el cuestionamiento acerca de aquello que acontece frente a la ruptura amorosa, entendida no únicamente como la pérdida de un vínculo de pareja o interpersonal, sino también como una fractura en la relación amorosa que el sujeto establece consigo mismo en tanto objeto de amor. En este sentido, el amor a sí mismo adquiere un lugar central, ya que la relación que el sujeto mantiene con su propia imagen y con su investidura libidinal condiciona sus formas de vinculación con el mundo exterior, así como las prácticas y experiencias mediante las cuales construye su identidad y su manera de habitar el mundo.

La vida está formada por el entorno cultural, por el arte, por las personas que subjetivizan sus dolores, sus alegrías; el entorno está plasmado de la sociedad propia de su época, el arte puede ser una manera para que el duelo se desarrolle y no se eternice, porque “el arte es un medio de enamorarse perdida e intensamente de la vida y debe intensificarse hasta el más descarado exhibicionismo que deriva de los sacrificios” (Guasch, 2000, p. 31)

El arte habla por el cuerpo y expresa aquello que muchas veces no puede formularse mediante el discurso verbal. En este sentido, el proceso creativo no surge únicamente de una técnica artística, sino de un sujeto deseante, dolido o en crisis, que produce una obra como

vía de elaboración subjetiva. Así, el baile puede constituirse como una forma de simbolización del dolor y de la angustia. En Lacan, la angustia aparece ligada a un borde, a una hiancia que “circunscribe” un lugar situado “fuera de los límites” de la imagen especular (Lacan, 2019, p. 89).

El arte en todas sus manifestaciones, nos gusten o no, son el retrato del día a día de un país, de una ciudad, de un pueblo; son los vestigios que se quedarán en la historia para la memoria cultural, son parte de nuestro pasado filogenético, de nuestro inconsciente colectivo; de esta manera hemos dado cuenta de civilizaciones desde hace años, a través de sus pinturas, de sus jeroglíficos, de sus canciones, de sus bailes; la rutina de un pueblo es expresada a través de los años por sus expresiones artísticas . Considerar lo convencional como una herramienta de marketing puede parecer absurdo, pero es una realidad que refleja los equívocos de la sociedad actual. Estas convenciones, aunque a veces superficiales, se convierten en parte integral de la cultura y en vestigios que futuras sociedades analizarán para comprender nuestra época. Las normas y expectativas actuales, impulsadas por los medios de comunicación y el mercado del entretenimiento, estandarizan la forma en que se presentan y perciben las artes escénicas, dejando una huella significativa en la manera en que nos comunicamos y nos expresamos a través del arte.

Para el arte, la danza es una parte integral del ser, un "trozo de sí" que no pertenece ni al pasado ni al futuro. Es una expresión que se manifiesta entre generaciones, algo que se comunica entre líneas y se muestra a través del arte. Este "trozo de sí" permanece en la memoria, representando expectativas, anhelos y sueños formados en relación con una persona o una época pasada. Se trata de aquellas vivencias y emociones que, aunque ya no existen en su forma original, continúan influyendo en el presente y se expresan a través de la danza, permitiendo al intérprete conectar con su identidad y con las experiencias compartidas que trascienden el tiempo. En el contexto de relaciones finalizadas, este concepto representa lo que ya no podrá ser porque la persona con la que se formaron esas expectativas ya no está presente. Esto implica un retorno del amor objetal al amor yoico, un examen introspectivo, como diría Guasch, "hacia la fuente más próxima, la de ellos mismos, para encontrar un

material de posibilidades ilimitadas, capaz de doblegarse a todas las exigencias, al margen de la obstinación de la materia inanimada" (Guasch, 2000. P. 70).

El "trozo de sí" es parte del proceso de duelo que permite al bailarín no perderse a sí mismo. El arte, y en particular la danza, sirve como un medio para que el bailarín exprese sus dolores y emociones. Además, el baile se convierte en un espacio para expresar lo que la cultura y la sociedad no permiten decir debido a su carácter doloroso.

3.1 El proceso creativo del bailarín como elaboración del duelo

Más allá del producto artístico final, lo que resulta central para el análisis del duelo en la danza es el proceso creativo que atraviesa el bailarín. La obra concluida constituye apenas el cierre visible de un trayecto subjetivo mucho más complejo, en el que el cuerpo se encuentra implicado de manera directa. Antes de la muestra artística existe un sujeto deseante, dolido, en crisis, que moviliza sus afectos, pensamientos y conflictos para producir una creación que le permita hacer algo con aquello que ha perdido.

Durante el proceso creativo, el bailarín se encuentra inmerso en una experiencia de transformación subjetiva. La creación no surge de un estado de equilibrio, sino de un momento de tensión interna, donde el dolor, la angustia y la pérdida se ponen en juego corporalmente. En este sentido, el acto creativo puede pensarse como una forma de sublimación, en la que el cuerpo doliente se convierte en soporte de un movimiento que resignifica la experiencia del duelo.

Como se ha desarrollado en capítulos anteriores, el arte —y particularmente la danza— permite dar lugar a aquello que no logra ser simbolizado plenamente en palabras. No obstante, en el caso del bailarín, esta operación no se limita a una función expresiva, sino que se encarna en un cuerpo que se mueve, se expone y se ofrece a la mirada del otro. El proceso creativo se vuelve así un espacio donde el sujeto puede tramitar la pérdida a través del movimiento, inscribiendo el dolor en una forma que, sin negarlo, lo transforma.

El cuerpo del bailarín, durante la creación, se encuentra atravesado por una crisis subjetiva que no es ajena al duelo. Crear implica sostener una falta, confrontarse con lo que ya no está y, al mismo tiempo, producir algo nuevo a partir de ello. En este punto, el proceso creativo permite al bailarín no quedar fijado a la pérdida, sino elaborar una nueva relación con su cuerpo, con su deseo y con la escena.

De este modo, la danza se configura como un espacio privilegiado de elaboración del duelo, no solo porque permite manifestar el malestar, sino porque posibilita una transformación subjetiva. El bailarín no "cura" su dolor a través del arte, pero sí encuentra en el proceso creativo una vía para resignificar la pérdida, reinscribiéndola corporalmente en un movimiento que le permite seguir creando y seguir deseando.

3.2 Cuerpo, mirada y malestar cultural en la danza contemporánea

El cuerpo del bailarín no se constituye al margen del contexto cultural en el que se inscribe. En la contemporaneidad, el malestar cultural atraviesa de manera directa la relación del sujeto con su cuerpo, particularmente cuando este se encuentra expuesto a la mirada del otro. La danza, como práctica corporal y escénica, se sitúa en un espacio donde el cuerpo no solo se mueve, sino que es observado, evaluado y regulado, lo que produce efectos subjetivos significativos.

En el ámbito de la danza, la mirada adquiere un lugar central en la constitución del cuerpo del bailarín. No se trata únicamente de una mirada estética, sino de una mirada normativa que exige determinadas formas, pesos, posturas y rendimientos. El cuerpo danzante se construye así bajo ideales que responden a exigencias culturales y sociales, las cuales inciden en la manera en que el sujeto se percibe y se relaciona consigo mismo.

En este contexto, el malestar cultural se manifiesta en un cuerpo sometido a la disciplina, al control y a la comparación constante. La búsqueda de perfección corporal, sostenida por ideales inalcanzables, coloca al bailarín en una tensión permanente entre el deseo propio y la demanda del Otro. Esta tensión no es ajena al duelo, pues implica la pérdida de una relación más libre con el cuerpo, que queda subordinada a la exigencia y a la mirada externa.

Desde la experiencia clínica, es frecuente observar cómo estos ideales corporales generan sufrimiento psíquico en los bailarines, quienes se enfrentan a una relación fragmentada con su imagen corporal. El cuerpo deja de ser un lugar de expresión para convertirse en un objeto que debe responder a estándares específicos, produciendo angustia, autoexigencia extrema y, en algunos casos, manifestaciones sintomáticas.

De este modo, la danza contemporánea se inscribe en un escenario donde el cuerpo del bailarín encarna el malestar cultural de la época. La mirada, lejos de ser neutral, opera como un dispositivo que moldea el cuerpo y el deseo, afectando la subjetividad del bailarín. En este sentido, el cuerpo danzante se convierte en un espacio donde se articulan el duelo, la mirada y el malestar cultural, haciendo visible cómo las exigencias contemporáneas impactan la relación del sujeto con su propio cuerpo.

El duelo se vive en el siglo XXI como algo fuera de tiempo, ya que los tiempos apresurados lo imposibilitan, por si fuera poco, y siendo ya esto difícil, hoy en día el duelo es algo que ya no tiene el mismo lugar que antes, es decir, como Allouch (1996) lo indica en su libro “La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca” (p. 102), donde refiere que la muerte y el cierre de las etapas, en muchos casos ya no es vivida como antes se acostumbraba, ya que anteriormente los ritos funerarios permitían a los deudos tener un espacio donde quedara resignificada la pérdida así como tener un espacio libre entre la culminación de una etapa y el inicio de otra, es decir, tener un período de tiempo para tal propósito; hoy en día eso ha quedado prácticamente aniquilado, ya que en estas épocas posmodernas, permitirte un momento para estar de luto y poder darle lugar a ese acontecimiento, es básicamente un lujo, ya que estamos en la época de lo “light” o lo ligero, una época de relaciones superfluas, desechables hasta cierto punto; ahora todo es rápido, “y cuidado si te permites llorarle un poco a tu muerto”, -dicho en términos coloquiales-; “lo correcto” es sacudirte y seguir con tu vida, seguir con lo que estabas como si nada hubiese pasado, todo debe ser rápido e inmediato, no hay tiempo para el dolor, menos para llorar, este suceso actual, suele propiciar angustia, pues recordemos que como “el mismo Freud dice que la angustia es esencialmente Angst vor etwas, angustia ante algo” (Lacan, 2006, p. 90), esa angustia que llega a propiciar,

es angustia ante ese no tiempo obtenido para hacer el duelo, angustia ante la falta del tiempo para el duelo.

Ante la imposibilidad actual de lidiar con la pérdida y el duelo, el arte se convierte en un vehículo para abreaccionar esa pérdida y resignificarla. En particular, el body art utiliza "el cuerpo como soporte y material de la obra de arte" (Guasch, 2000, p. 85). El cuerpo físico de una persona doliente se convierte en el lienzo que facilita la sublimación de la pérdida, dado que el duelo, si no se lleva a cabo, puede tener repercusiones psíquicas serias. "En no pocos casos, el miedo paraliza" (Lacan, 2006, p. 70), y la falta de un proceso de duelo puede complicar aún más la experiencia del suceso, a menudo acompañado de miedo.

Llevar a cabo un duelo por la finalización o modificación de una relación o etapa de la vida, tomarse ese tiempo, permite resignificar el suceso. Esto se debe a que “Se necesita tiempo para ejecutar detalle por detalle el mandato del examen de realidad; y cumplido ese trabajo, el yo ha liberado su libido del objeto perdido.” (Freud, 1917/2006, p. 250). Después de este examen, la realidad se torna diferente.

Entiéndase aquí la palabra muerto como esa etapa de cierre, ese duelo ante ti mismo o en sentido un poco literal como el ser que ya no está en este mundo terrenal, así como también muerto en sentido figurado, es decir, también hace referencia a la persona (novio, amigo, esposo, etc.) que ya no está a tu lado porque la relación sentimental cambio o terminó.

El arte ejemplifica esto de manera clara; la escultura, por ejemplo, puede ser tanto una pieza de bronce como un cuerpo pujante de deseo en este estado. El cuerpo se convierte en el espacio donde el arte se manifiesta, y el arte del cuerpo es el espacio que utiliza el artista para expresar lo que las palabras, e incluso la sociedad, no permiten mencionar. En este contexto, el cuerpo se ve como "una imagen/objeto externo al yo, una especie de doble" (Guasch, 2000, p. 80).

Hoy en día este proceso no se realiza, pese a la importancia que conlleva hacerlo, para resignificar el acontecimiento. Es así como, ante esta imposibilidad de la narrativa, el proceso del duelo está cada vez más alejado de nuestra cotidianeidad, al tiempo en que se modifican las formas o ritos funerarios, es por ello que, en el arte “la desmaterialización de la obra de

arte, el arte corporal puede considerarse deudor de ciertas actividades previas a este proceso" (Guasch, 2000, p. 81).

Llegados a este punto, es menester esbozar otra posible respuesta ante la problemática o dificultad que hoy en día tenemos para realizar un duelo, parece que otro aspecto que se puede -de cierta manera- aunar a esto, es en sí mismo el proceso de duelo, ya que "el duelo es siempre un momento enloquecedor, ya que el sujeto se encuentra con el dolor de existir asociado a una pérdida en lo real" (Insua.2009, p. 105), el arte, se torna aquí cómo ese espacio sanador del cuerpo y el alma, donde lo real hace mella, el arte hace eco, como ya lo mencionaba Yves Klein; "el arte es salud. Esta salud nos hace existir. Es la naturaleza de la vida misma. Es todo lo que somos" (Guasch. 2000).

Es importante considerar, la realización de un proceso de duelo, puesto que éste nos permite percatarnos que ese objeto ya no está, y que sólo se tendrá algo de él en la medida en que se recuerde su Gestalt, imagen o representación psíquica que se ha formado la persona al respecto, ya que en la realidad no se tendrá más, o al menos ya no como se tenía anteriormente, Allouch (1996) diría al respecto que:

Si el objeto está fundamentalmente perdido, … su reencuentro, condición de la obtención de la satisfacción, no podría ser más que el de sus huellas perceptivas, depósitos procedentes de experiencias anteriores de satisfacción; así el objeto susceptible de traer la satisfacción se halla en Freud como preso entre dos espejos planos que, indefinidamente, lo duplican con relación a "él mismo" (de hecho es siempre ya imagen de sí mismo) conservando un mínimo de sus propiedades gestálticas (que permiten su reconocimiento) (p. 100).

Es importante llevar a cabo un proceso de rememoración, para no volver a perder el objeto y evitar caer en los límites y así evitar cualquier sesgo de angustia, el arte y sus manifestaciones nos permiten rememorar, de esta manera estaríamos haciendo un proceso de duelo, el duelo se ve beneficiado entorno al arte, porque "el ejercicio del arte conlleva el sacerdocio de una nueva concepción existencial" (Guasch, 2000, p. 88).

En el siglo XXI se dio un cambio a la manera de subjetivar, y con ello las formas e imágenes de hacer duelo –que como ya lo esbozamos, están cambiando dichas formas de hacer el ritual funerario o procesos de duelo-, erróneamente, a veces se cree en el cotidiano, que, para realizar un duelo, las personas deben adoptar determinadas conductas, se espera ver que un doliente este devastado y llorando sin parar; en el arte este proceso existe, está presente, en el bailarín es un proceso constante, oscila entre aceptarse ante sí mismo y sentirse bien, o recriminarse cuando su cuerpo ha cambiado, ya que existen estereotipos que cumplir, se espera ver un bailarín delgado, de cuerpo estético y atlético, mismo que les orilla, en muchas ocasiones a incurrir en prácticas no sanas, como las prácticas que conllevan la alimentación: anorexia, bulimia, comedor compulsivo; o aquellas que oscila en el otro lado, el exceso del cuidado como la vigorexia que propicia el sobre entrenamiento o la ortorexia que conlleva un exceso de cuidado en alimentos considerados saludables, consideración que en ocasiones está determinado por un asunto de publicidad y no porque realmente sean productos nutritivos; todo esto conlleva procesos de duelo en el bailarín, mismos que no son como se esperaría socialmente llevarse un duelo, como si eso estuviese de alguna manera estipulado, se cree que quien está de duelo, solo es porque alguien murió, o porque terminó una relación afectiva y se espera:

> esa imagen de quien está de duelo, solitario, solo con su dolor, parece derivar de una considerable simplificación. La aflicción es, por supuesto, una experiencia psíquica personal y el trabajo del duelo un asunto psicológico. Pero sostengo que el trabajo del duelo es favorecido u obstaculizado y su evolución facilita o es convertida en peligrosa según la manera en que la sociedad en general trata a quien está de duelo (Allouch, 1996, p. 110).

Suponer que estar de duelo solo es ante ciertas circunstancias y de cierta manera, es un grave error, pues el bailarín suele estar de duelo consigo mismo y su cuerpo, lo podemos observar en cada etapa del duelo, se niega así mismo el cambiar como proceso natural y se sobre entrena, su sobre entrenamiento le propicia ira por no alcanzar lo que éste considera su máximo en el entrenamiento; pasa a la negación, se dice poder dar más y se sigue sobre entrenando o preocupándose en exceso por su alimentación o incluso dejando de alimentarse

para recuperar la Gestalt física que idealiza, situaciones que le deprimen porque no las alcanza en un tiempo arbitrariamente establecido; hasta que consigue aceptar el cambio y hacer algo nuevo con esto que ha descubierto de sí mismo, que puede ser descansar, o mostrar a través del movimiento este mismo malestar propio a partir de una coreografía o danza que le permite decirse así mismo lo que vive y mostrarlo al espectador que sin duda mira y acepta esto como parte también de si mismo en su propio proceso, artístico o no, pero al final un malestar de la época, de la cultura, de su entorno social.

El devenir cotidiano, se muestra por ello como un contratiempo para llevar a cabo un proceso de duelo, sostenemos que la premura de la cotidianeidad y el cambio de las formas de subjetivar provocan mayor dificultad para realizar este proceso, pues sabemos que cada persona realiza sus procesos de subjetivación de forma particular, así que esperar que el doliente se vea de esta o alguna otra manera, nos parece que imposibilita justamente que cada persona conciba su duelo a su tiempo y forma, ya que por un lado, el cotidiano dice “no hay tiempo, rápido y a lo que sigue”, y paradójicamente, también nos dice, “llora, tomate el día libre” (Allouch, 1996, p. 130), ¿acaso esta incongruencia respecto a este suceso no conlleva ya la imposibilidad de realizar el duelo o resignificar el suceso o etapa concluida? Porque tomando en cuenta que perder a alguien es vivido como doloroso –salvo sus excepciones-, sumarle que la sociedad espera verte de determinada forma como sinónimo de duelo, es lo que provoca que la subjetivación se vea comprometida. Pese a esta paradoja, no podemos dejar de lado el entorno cultural, pues su importancia radica en que en él se gestan los significantes que determinan al sujeto y sus actos; ya que cuando se está de duelo se busca hacer un corte con el objeto perdido, pues se busca lo que Allouch (1996) llama “un trozo de sí” (p. 115), lo que representaba esa persona para el doliente, lo que era para el bailarín su cuerpo o su baile.

Retomando la idea del cambio de paradigma, la muerte de un hijo es, para la mayoría, un suceso trágico que genera un vacío profundo. Se añora la ausencia del ser querido y se busca "recuperar" no solo al ausente, sino también resignificar el vacío que deja su pérdida. Este proceso de resignificación no es exclusivo de la muerte física, ya que las pérdidas emocionales también dejan un hueco. El bailarín, en su arte, resignifica sus propios

significantes ante el malestar cotidiano a través del baile. Este proceso le permite hacer su duelo, enfrentarse a sus emociones y buscar un "trozo de sí" que le ayude a lidiar con su dolor y a reencontrarse con su identidad.

El duelo busca encontrar ese “trozo de sí” eso que –dicho, en otros términos- es aquello que no es de uno ni de otro, sino eso que se construyó entre ambos, esas ideas, deseos, anhelos; de una vida futura, de un futuro por venir, un futuro que ya no es más, un futuro para ese doliente, que es en ese instante de cierta manera incierto, porque es aquello que se esperaba realizar en un futuro estando juntos, y en el caso de las personas que han fallecido el “trozo de sí” es eso que no es del vivo ni del muerto, sino eso que formaron juntos a través de esa corta o larga vida que pasaron juntos, son la anécdotas vividas, las experiencias recolectadas, incluso los momentos de tristeza compartidos o de enojo. Este trozo de sí, siempre presente en los procesos de duelo, en los bailarines observamos que cuando están en escena, ellos, hablan lo que el malestar en la cultura no nos permite decir a los no artistas, ellos bailan el trozo de sí de la sociedad, esos deseos que no pueden ser llevados a cabo porque no se nos permite culturalmente; ellos son sujetos en escena bailando los discursos culturales velados socialmente, pero a su vez son personas que se dicen a sí mismos lo que en su propio entrono y entramado familiar, social, cultural; tampoco les es permitido decir, es ahí, en ese baile, donde ellos pueden hablar por el otro (*autre*) el semejante, pero también mostrar ese Gran Otro tesoro de nuestros significantes que no siempre se dice, pero que está presente en un trozo de sí.

> “El placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad dejan huella …, dibujan a un individuo socializado” (Guasch, 2000, p. 88). El "trozo de sí" se ve afectado por las exigencias de la sociedad, una sociedad que es paradójica en sí misma, que dicta lo que se debe hacer en función de reglas. Sin embargo, el duelo es el proceso que no posee reglas, es un proceso psíquico que va a su propio ritmo, que no respeta reglas ni tiempos sociales. Es similar al arte corporal y el baile, que también se tornan "exclusivos, arrogantes, intrigantes. No mantienen relaciones con ninguna forma supuestamente artística…” (Guasch, 2000, p. 90).

En el arte, es de suma importancia realizar un duelo ante la ruptura amorosa llevada en cada etapa con nosotros mismos. El artista se convierte en sujeto de su propia ruptura amorosa ante sí mismo, una pérdida de un ser querido, que es el propio yo, o incluso el final de una etapa de su vida. El arte corporal, el baile, se presenta como una medicina para la enfermedad social expuesta por los desórdenes políticos y culturales (Guasch, 2000, p. 94). El arte corporal y el baile son cruciales en un proceso de duelo porque crean una manera diferente de resignificar el dolor. El arte corporal ya no necesita producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito y no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo en el aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana (Guasch, 2000, p. 94). El baile utiliza un cuerpo doliente en los procesos de duelo, pero también un cuerpo deseante, un cuerpo sujeto a los cánones de la sociedad globalizada que dicta cuándo y cómo se debe llevar un duelo, como si el dolor pudiera embotellarse o medirse en porciones pequeñas o grandes, según lo juzgue cada sujeto.

Llevar a cabo este proceso tan importante permite al doliente, al bailarín, percatarse subjetivamente de que el objeto ya no existe más (Freud, 2006, p. 252). Así, la instancia psíquica llamada "yo" puede decidir si quiere compartir ese destino, dejándose llevar por las satisfacciones narcisistas que le da el estar con vida y desatar su ligazón con el objeto aniquilado (Freud, 2006, p. 252), o permanece en ese estado de dolor perpetuamente. En el bailarín, esto se puede observar en los sobre entrenamientos o el descuido de la alimentación.

Realizar un duelo es –como ya se mencionó- muy importante por todos los movimientos subjetivos que se logran con este proceso, hoy por hoy, podemos decir que dicho proceso está siendo excluido de nuestras costumbres mexicanas, pese a que nuestra cultura le dedica dos días al año para festejar la importancia de este rito que como sociedad de una u otra manera le otorgamos, este rito permite dar cuenta del real, de una nueva realidad, el duelo va cargado de cierta angustia, “la angustia opera como señal, es del orden de lo irreductible de lo real” (Lacan, 2006, p. 174), de ahí que las maneras de enfermar del bailarín estén tan apegadas a las maneras de expresar el dolor en nuestra época, por eso las manifestaciones peligrosas de estas están permeadas por las conductas alimentarias peligrosas como anorexia, bulimia; como ya se mencionaba.

Actualmente, nuestra sociedad está viviendo muchos cambios, estos cambios y la rapidez con que hoy vivimos, nos imposibilita realizar este proceso; todo ello provoca que las formas de subjetivar estén modificándose, por lo que consideramos que este es uno de los procesos que no debería perturbarse, y las muestras danzarías y el arte en general debería ser un aliado en este proceso, sin embargo, nuestra sociedad globalizada nos determina algo diferente.

El proceso de duelo se está modificando, así como las formas de subjetivación, nos toca como profesionistas del arte, estudiar qué conllevan todos estos movimientos, nos toca pedir apoyo al psicólogo para que sea nuestro aliado en estas nuevas formas de subjetivar, para que este cerca de nosotros mostrando cómo a través del arte y en especial del arte a través del cuerpo, están estas formas nuevas y diferentes de decir lo que nadie dice, de hablar del dolor, de expresar lo que la sociedad no quiere saber y menos decir.

El arte es parte fundamental dentro de una sociedad, es la manera de mostrar al mundo su historia, es la manera que un país posee para decir "yo soy" como mexicanos nos hemos posicionado frente al mundo de cierta manera, se nos conoce por nuestra basta cultura, por nuestra gastronomía, entre otras muchas características más, el tema que nos ocupa ahora es la parte velada, es la parte que no se dice, si bien, "los humanos danzamos nuestra cultura. Danza, música, sociedad y sacralidad coevolucionaron" (Gómez.Mont, 2020), estos son parte de la referencia de un pueblo, pero qué pasa cuando el mundo globalizado y capitalista decide qué es arte y que no, sobre todo en función de lo que se vende y lo que no, acaso lo demás que no es popular o que no gusta a los demás por no ser convencional, debería ser tratado como otra cosa que no sea arte, porque si esto será así en un futuro cercano, debido a estos convencionalismo sociales para decir que es arte y que no, según la cantidad de cuadros que se venden o se dejan de vender por lo que está ahí plasmado, un baile es arte o no, según sus elementos y movimientos; entonces tenemos que pensar que la sociedad que camine por ahí "no ha sabido entender que el papel del artista es el de dirigirse al pueblo" (Cuevas, 1988, p. 4).

La sociedad actual, con respecto al arte, está entrando, como bien Warhol lo menciona, en un fetichismo moderno, transestético, una presencia sin deseo, una simulación

total; estamos ante la perdida de cierta manera de lo que nos hace humanos, el deseo; el deseo como ya sabemos, para Freud, es aquello que destina o codicia por recuperar para el sujeto una primera experiencia de satisfacción, que está ligada a una imagen mnémica asociada a una huella mnémica de satisfacción; la situación que vivimos con el arte, es una situación seria, porque la sociedad está viviendo en una época o empezando a vivir en una época de simular todo, el "como si" o "hagamos como si", el problema no solo atañe al artista que ahora se ve obligado a pintar o bailar; lo convencional para vender, bailar lo que la sociedad cree que es parte del marketing; en el supuesto que todos hagan esto o para quienes hacen esto; el sujeto artista empieza como todo joven con mucha ímpetu de pintar, crear, modelar, esculpir, tocar, bailar; lo nuevo, lo diferente que si bien esta pegado a su cultura, la está bordeando; de esta manera muestra la otra parte de su historia cultural que no se dice, el problema no está en el inicio, está en la globalización que propicia que ese artista para poder vivir, -puesto que es un sujeto inmerso en una vida cotidiana y debe por consiguiente pagar facturas-, deba hacer lo que se le pide para poder costearse una vida, y es así como "lo absurdo empieza a adquirir lógica, todo se va ordenando y configurando dentro de su rutina" (Cuevas, 1988, p.4), entiéndase aquí lo absurdo como eso a lo que no quería dedicarse por ser lo obvio, lo convencional; que con el paso del efímero tiempo empieza a ser tan convencional porque acaba como los demás contemporáneos de su profesión haciendo lo necesario para costearse la vida.

Vivir en este tipo de sociedad, la cual busca solo producir arte como si fuese una fábrica para vender, es vivir en una sociedad que carece de sentido, de amor incluso, que está siendo deshumanizada, que no procesa sus duelos; los referentes cambian al evolucionar las sociedades, los signos hacen eco en otro lado, "el sujeto tiene que constituirse en el lugar del Otro (*Autre*) bajo los modos primarios del significante…" (Lacan, 2006, p. 175), por consiguiente debe seguir manteniendo la existencia de los parámetros que muestran el pasado, el presente y bosquejan el futuro, el arte en todas sus manifestaciones hace esto, el arte, como ya lo mencionamos está dirigido al pueblo, en la sociedad actual, vivimos el problema de la no trascendencia, con esto nos referimos a que, "no hay trascendencia, sino un incremento del poder del signo, que al perder toda significación natural, resplandece en el

vacío con todo su resplandor artificial" (Baudrillard, 1996, p. 50), un ejemplo de esto es la virtualidad, la sociedad actual vive más en ella que en la vida donde el cuerpo físico está presente, donde el cuerpo es un cuerpo doliente y deseante también; justamente esto nos hace eco con el self, pensémoslo desde las famosas *selfies* que todos nos hemos tomado en algún momento; los alumnos suelen usarlo mucho, incluso en clase y con el profesor delante; o el rebote de la mirada del bailarín en el espejo, o en el artista que se mira y se pinta así mismo; esa mirada que ya no genuina, que ya no es la primera que surgió, en aquel primer momento durante el estadio del espejo, pero que le permitió por aquella primera vez saber quién era; es ahora la *selfie*, esa fotografía que atraviesa el arte, la mirada en el rebote de ese espejo o la pintura del artista; es la que vuelve a propiciar en ellos, ese reconocerse nuevamente como su-je-to, volver al origen, donde surge tal vez, como dice Freud (2006), el yo, es decir, "El yo es la parte del ello modificada por la influencia directa del mundo exterior" (p. 25).

Esto nos lleva a reflexionar, que las selfies son esos retrocesos a lo primitivo, a la constitución yoica, porque como Lacan (2009) ya lo mencionaba en su famoso "retorno a Freud": "donde ello era, yo debo advenir; tengo que atreverme a acceder al lugar de mi verdad. Lo que ahí me espera no es una verdad profunda con la que tengo que identificarme, sino una verdad insoportable con la que tengo que vivir". Que no es otra cosa que aceptar, ser quien uno es, más allá de si oscilas como diría Freud: entre "el yo ideal o el ideal del yo" uno es posible de alcanzar, el otro jamás se logrará. Será que esa selfie o esa mirada del rebote de los bailarines incluso esa pintura del artista en su autorretrato, que incluso ya va permeada por la cultura, los referentes, los nuevos y los viejos significantes; son una nueva manera de saber quiénes son, para poder decir: "yo soy", y así posicionarse dentro del deseo, del saberse sujeto de algo, un cuerpo poseedor de deseos, de refrentes, de cultura en sí mismo, un ser capaz de realizar un duelo ante el cierre de una etapa, o la culminación de una relación.

El arte es, la manera de retornar a nuestra parte genuina, es la parte que nos hace reconocernos para saber quiénes somos, por eso es arriesgado y hasta cierto punto serio, la no trascendencia, estamos viviendo la época de la falta de referentes y con ello de significantes que nos hagan saber quiénes somos, "y a partir de lo que esta dado en ese tesoro del significante ya constituido en el Otro, tan esencial para todo advenimiento de la vida

humana como todo lo que podemos concebir del Umwelt natural" (Lacan, 2006, p. 175); vender arte por pedido para producir dinero, impacta más allá, el arte es parte importante del artista, en su arte sublima, en su arte canaliza, el arte para el artista

> es la manera de resolver la pulsión sexual de manera total y satisfacer el deseo en un sujeto; la cultura nos deviene en ese momento … [a ratos] como un aliado, en lugar de ser el enemigo como se manifiesta usualmente en los desvíos de las pulsiones sexuales, es decir, un artista puede sublimar su pulsión sexual a través del arte, sin crear ningún tipo de síntoma o malestar psíquico, es así que podemos considerar al arte, como el aliado para crear nuevos referentes y sujetos emocionalmente más sanos; podríamos decir, que el arte es un medio para modificar nuestra cultura, sin tantos malestares culturales … [ya] que en sí mismo conlleva un cambio de estructura cultural y social. (Miranda Diego, 2023, p. 112)

El arte abarca, sin axiomar, sin articular, sin conceptualizar el misterio, el secreto, lo perdido, lo finito, la ausencia y todo lo desvela como velado, el camino por el que la comunidad tendrá que caminar hacia la construcción de sociedades cada vez más complejas y cada vez más pacíficas (Martínez Ruíz. 2018). Globalizar nuestra cultura y retratar nuestra sociedad en un arte que sea producido en masa afectará a nuestra misma cultura en una especie de rebote a posteriori. Estamos gestando un esnobismo maquinal que detonará el suicidio del artista, con ello una nueva manera de enfermar, nuevos malestares culturales están gestándose, propiciando en la sociedad un problema aún mayor. Una imposibilidad de hacer un duelo está gestándose en la no creación de arte, en el no bailar como arte. Hacer arte, bailar, pintar; como producción en masa es ir camino a la destrucción de la sublimación y la gestión de malestares emocionales aún mayores.

En su esencia más pura, nace del interior de un sujeto. No se puede producir arte en masa precisamente porque no es el exterior el que lo propicia, sino todo lo contrario. Es el interior del individuo, con sus emociones, pensamientos y experiencias, el que da origen a la creación artística. El arte surge como una manifestación de lo más profundo del ser humano, convirtiéndose en una expresión única e irrepetible de su mundo interno.

En este sentido, cada obra de arte es un reflejo íntimo y personal del artista, un canal a través del cual se comunican sentimientos, ideas y percepciones que no podrían ser generadas por factores externos. Es este proceso interno el que otorga al arte su autenticidad y su capacidad de resonar profundamente con quienes lo experimentan., “el estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo” (Freud, 1986), el sujeto ha interiorizado su cultura, y de esta manera crea algo nuevo que le permite dar salida a sus pulsiones y con ello le aporta al exterior su arte, lo que, a su vez, dará un referente a su cultura para mostrarle al exterior la cultura en la cual vive, su propio vestigio de su cotidianeidad.

Hasta aquí, podemos decir que globalizar la cultura de un país a través de los artistas es matar la misma cultura a posteriori, ya que las pulsiones que emanan del ello de cada sujeto, que propician la sublimación y con ello la creación de arte, no pueden ser dominadas ni obligadas a nada para satisfacer una cultura demandante de arte como medio de producción monetaria.

A lo largo de este capítulo se ha buscado mostrar que el amor y el duelo no se juegan únicamente en el plano psíquico, sino que encuentran en el cuerpo del bailarín un lugar privilegiado de inscripción. La danza aparece así como un espacio donde la pérdida no solo se nombra o se piensa, sino que se atraviesa corporalmente, en diálogo constante con el malestar propio del contexto cultural contemporáneo.

Al centrar la atención en el proceso creativo, fue posible subrayar que la elaboración del duelo no ocurre de manera lineal ni exclusivamente a través de la palabra. En la práctica dancística, el cuerpo, la mirada y la escena se entrelazan, dando lugar a una experiencia en la que el sujeto se confronta con la falta, con lo que ya no está, y con las exigencias que la época impone sobre el cuerpo.

El análisis del cuerpo y de la mirada permitió también dar cuenta de cómo ciertos ideales contemporáneos inciden en la relación del bailarín con su imagen corporal y con su hacer artístico. En este sentido, la danza no se plantea como una solución al dolor ni como

una vía de reparación total, sino como un espacio posible de elaboración, en el que el malestar puede transformarse sin desaparecer del todo.

De este modo, este capítulo aporta a la tesis una lectura del duelo desde el cuerpo y la creación artística, poniendo en evidencia cómo la danza permite pensar el malestar contemporáneo más allá de los discursos normativos sobre la pérdida. El cuerpo del bailarín se presenta, finalmente, como un lugar atravesado por las tensiones de la época, pero también como un espacio donde aún es posible producir movimiento, sentido y deseo.

Capítulo 4. Neurodanza y Salud Mental

El presente capítulo propone una articulación entre la danza y las neurociencias, recuperando los desarrollos previos acerca de la sublimación, el malestar cultural y la dimensión corporal, para introducir un nuevo eje de análisis orientado hacia la salud mental del sujeto bailarín. En los capítulos precedentes, la danza fue conceptualizada como un espacio privilegiado de tramitación subjetiva y de manifestación de aquello que excede las posibilidades del lenguaje discursivo, así como una práctica inscrita en el entramado simbólico y cultural que estructura la experiencia del sujeto.

La diferencia en este capítulo con respecto a lo ya analizado en los capítulos anteriores es enfocarnos en los procesos neuropsicológicos implicados en la experiencia danzaria, el objetivo es comprender cómo la sublimación opera no solo a nivel simbólico y cultural, sino también en la regulación emocional, corporal y subjetiva del bailarín. a partir de esta perspectiva, la neurodanza permite pensar el cuerpo en movimiento como un lugar donde se articulan afecto, pulsión y significantes, incidiendo directamente en el bienestar o malestar psíquico del sujeto.

De este modo, la danza se configura como un espacio en el que el sujeto puede situarse tanto en la posición de semejante dentro del lazo social como en la función de Gran Otro que encarna, representa y expresa los malestares culturales de su época. En la intersección entre cuerpo, cultura y neurociencias, se explorará cómo determinados procesos creativos pueden operar como vías de elaboración psíquica o, por el contrario, constituirse en puntos de tensión que evidencian formas de padecimiento y enfermedad en el sujeto bailarín.

Con el propósito de concretar los planteamientos teóricos desarrollados a lo largo de este capítulo, se presentan a continuación diversos estudios de caso. Estos permiten observar de manera más precisa cómo la neurodanza se articula con procesos vinculados a la salud mental, la regulación emocional y el malestar subjetivo en el bailarín, aportando un sustento clínico y experiencial a las reflexiones previamente expuestas.

4.1 El escenario, la cultura puesta en él para decirse lo indecible

Si bien el escenario y la función del artista como portavoz de aquello que no logra inscribirse plenamente en el discurso han sido abordados en capítulos anteriores, resulta necesario retomarlos aquí desde una perspectiva neuropsicológica. En este apartado, el interés no se centra únicamente en la dimensión simbólica de la danza, sino también en los procesos corporales, emocionales y neuropsíquicos que se activan cuando el sujeto bailarín expone su cuerpo en escena y se confronta con el lazo social y la mirada del otro.

Como se ha señalado previamente, el bailarín, en tanto artista sobre el escenario, expresa y representa aquello que socialmente suele permanecer reprimido o imposibilitado de enunciación debido a la acción de ciertos diques psíquicos —el asco, la vergüenza y la moral, descritos por Freud (2006) como mecanismos fundamentales de contención pulsional—. Aquello que no puede decirse de manera directa retorna en la escena bajo la forma de movimiento, corporalidad y representación estética, constituyéndose como una reminiscencia de las pulsiones del sujeto artista que dota de energía a lo socialmente indecible. En este sentido, la sublimación puede comprenderse "en tanto un tipo particular de destino pulsional, que involucra y pone en relación tanto a la esfera individual como a las exigencias y los valores culturales" (Bornhauser, 2012, p. 2).

De esta manera, los bailarines hablan en escena a través del cuerpo, convirtiendo el movimiento en una forma de lenguaje mediante la cual se exteriorizan conflictos, deseos, tensiones y malestares subjetivos que encuentran en la danza una vía posible de elaboración y representación, es decir, los bailarines, hablan en escena lo que socialmente no se dice, ellos poseen la capacidad de sublimar, es decir, ellos hacen "sublimaciones de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al autodescargo", (Bornhauser, 2012, p. 3); por ello se ha mencionado como juega esta dualidad en el artista-bailarín-sujeto, ya que el bailarín dice lo que no se debe decir socialmente porque no es permitido, y a su vez, esta danza, realiza un juego doble para quien está interpretando un baile, porque le sirve de descarga a la persona física en sí mismo, entonces, vemos un baile donde se dice algo del Gran Otro a través de otro semejante que usa su cuerpo como lienzo para expresar, aquellos

discursos que no son posibles, porque el discurso lingüista no posee palabras para nombrar, es decir, nombra lo innombrable, cuando el discurso ya no alcanza, o porque los diques no lo permiten.

En los últimos años, la humanidad atravesó una pandemia que transformó profundamente las formas de convivencia, percepción y experiencia subjetiva a nivel global. Aunque dicho acontecimiento se ha incorporado progresivamente a la vida cotidiana y al discurso social, permanece aún una dimensión afectiva y emocional que difícilmente logra expresarse por completo a través de la palabra. En este sentido, Freud sostiene que existen discursos "cuya sofocación o cuya vuelta [Wendung] hacia metas más elevadas, asexuales, su sublimación, están destinadas a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales" (Freud, 1905/2003, p. 45). Desde esta perspectiva, puede pensarse que la cultura intenta contener y simbolizar determinadas experiencias colectivas mediante el discurso; sin embargo, persiste siempre un resto de lo no decible, aquello que excede las posibilidades de representación verbal.

Es precisamente en ese punto donde la danza y el arte adquieren una función fundamental. Aquello que en determinado momento histórico no pudo ser expresado plenamente mediante la palabra encuentra posteriormente una vía de manifestación en el cuerpo y en el movimiento. La danza aparece entonces como un vehículo simbólico capaz de exteriorizar los malestares colectivos, permitiendo elaborar, a través de la experiencia estética, las huellas subjetivas dejadas por el abrupto aislamiento, el encierro y el retorno forzado hacia la intimidad del hogar y el encuentro consigo mismo. La experiencia pandémica obligó al sujeto a confrontarse no solo con los otros significativos —la familia y el entorno inmediato—, sino también con su propia interioridad, reactivando tensiones, conflictos y formas de malestar previamente desplazadas o silenciadas debido a la vida cotidiana fuera de los espacios privados.

Desde esta lógica, el baile puede comprenderse como una práctica de elaboración colectiva y de abreacción simbólica del sufrimiento social producido por la pandemia. Del mismo modo que el arte permite conocer las experiencias y sensibilidades de sociedades pasadas, las manifestaciones dancísticas contemporáneas se constituyen como testimonios corporales de una época determinada, como si de alguna manera se quedarán encapsuladas

en una especie invisible de línea de tiempo. En un primer momento, dichas expresiones artísticas funcionan como una vía para danzar aquello vivido y tramitar emocionalmente el acontecimiento traumático; posteriormente, una vez atravesado el proceso de abreacción, las producciones artísticas comienzan a representar la pandemia como un acontecimiento ya inscrito en la memoria cultural y en el inconsciente colectivo, lo cual produce un vestigio de una sociedad y época exacta.

Todo este proceso creativo pone de manifiesto la operación de la sublimación en el sujeto artista, en tanto implica, como señala Freud, "una desviación de las fuerzas pulsionales de sus metas, y su orientación hacia nuevas metas" (Freud, 2003, p. 162). Así, la danza se convierte en una vía mediante la cual las exigencias pulsionales encuentran nuevas formas de representación, elaboración y significación dentro del entramado cultural.

La sublimación puede entenderse como una modificación de la meta final de la pulsión. Aunque este concepto ya ha sido definido previamente desde la teoría freudiana, resulta pertinente retomarlo aquí en términos más accesibles para comprender cómo opera en el sujeto artista. Desde esta perspectiva, cuando un artista sublima sus emociones y afectos a través del arte —ya sea mediante pulsiones de vida, de muerte, de Eros o de Tánatos— lo que realiza es un redireccionamiento de la finalidad pulsional hacia una nueva meta de carácter simbólico y cultural.

En este proceso, la energía pulsional no desaparece ni es reprimida, sino que encuentra una vía de expresión distinta, modifica su meta final, que permite la elaboración y abreacción de emociones y conflictos tanto a nivel individual como colectivo. El artista logra entonces exteriorizar aquello que socialmente no puede ser dicho de manera directa, independientemente de los límites morales, culturales o simbólicos que operen en determinado momento histórico. En el caso específico del bailarín, el cuerpo en escena se convierte en el medio a través del cual se expresa aquello que el discurso cotidiano no alcanza a representar plenamente.

Freud señala que "la energía de mociones pulsionales de deseo no es bloqueada, sino que permanece aplicable, si a las mociones singulares se les pone, en lugar de la meta inutilizable, una mayor, que eventualmente ya no es sexual" (Freud, 1905/2003, pp. 49-50).

En este sentido, la sublimación no implica un bloqueo de la pulsión, sino una transformación de su finalidad originaria hacia objetivos sociales y culturalmente valorizados.

De esta manera, el arte funciona como una meta sustitutiva que permite la expresión de lo socialmente indecible sin generar necesariamente un síntoma o un conflicto directo con el mundo exterior.

Así, el bailarín puede comprenderse como un instrumento cultural mediante el cual la sociedad encuentra formas de manifestar sus tensiones, malestares y conflictos subjetivos. El escenario se convierte entonces en un espacio de abreacción simbólica donde el sujeto tramita emociones y afectos a través de una pulsión cuya meta ha sido transformada, sin entrar en contradicción inmediata con las exigencias culturales y sociales de su época. Entendida de este modo, la cultura remite al conjunto de referentes simbólicos, normas y valores que estructuran una sociedad determinada y que, al mismo tiempo, producen sus propios modos de malestar subjetivo.

Empero, llegados aquí, es importante decir que, el sujeto bailarín, jamás deja de ser un sujeto como tal, y es aquí donde se presenta una dualidad, porque el bailarín puede danzar un malestar social, aunque a nivel personal se encuentre bloqueado en su propio proceso creativo o incluso en su vida personal haya caos emocional o psíquico, y es así como la sublimación se encuentra en otro punto, ya que:

> la sublimación puede funcionar de manera ajena porque no excluye, al menos a priori, la posibilidad de que se tope en algún momento con la represión, ya que puede ocurrir que una moción reprimida, una vez desenmascarada la idea entramada con el deseo sea insoportable. (Bornhauser, 2012, p.4)

Es así que podemos observar el malestar a nivel del bailarín, lo que mencionábamos capítulos atrás, cuerpos sobre entrenados, dismorfias corporales; vemos bailarines que examinan frecuentemente su físico en el espejo, se comparan constantemente en su imagen con la de los demás; conductas que aparentar ser muy comunes en la vida de los bailarines, sin embargo, muestran malestares emocionales o psicológicos de la persona; procesos creativos que se detienen y se ven evidenciados con frases de su vida cotidiana como: “no sé

por qué no me sale", "No entiendo cómo hacerlo", "lo tengo en mi cabeza, pero no sé por qué mi cuerpo no reacciona"; expresiones en sus decires que muestra la evidencia de procesos detenidos que conllevan sublimaciones no llevadas a cabo, sublimaciones que no logran llevarse a cabo, si la sublimación es el cambio de la meta final, como ya lo mencionábamos, por ende sublimar implica dar otra vía a algo para evitar la represión, estas frases que se vuelven fórmulas de vida y que evidencian que hay en el discurso una posible represión de algo de ese sujeto ante ciertos significantes personales que bien pueden ser abreaccionados a nivel de significantes del colectivos social, pero no a nivel personal en el bailarín.

Por otro lado, al observar los cuerpos sobreentrenados de los bailarines, surge el cuestionamiento acerca de cómo logran sostener niveles tan elevados de dolor físico y, al mismo tiempo, velar o transformar ese sufrimiento en experiencia estética. Resulta frecuente escuchar entre los intérpretes expresiones como: *"años de sacrificio en un momento de perfección. Un solo instante para quien lo vea y solo eso importa"*. Esta afirmación permite abrir diversas líneas de análisis. Por una parte, cabe preguntarse si verdaderamente resulta indiferente quién ocupa el lugar de espectador, o si, por el contrario, la mirada del otro posee un destinatario específico aun cuando se presente bajo la apariencia de un público anónimo. Por otra parte, la idea de "*años de sacrificio*" remite inevitablemente a cuerpos atravesados por el dolor, la disciplina y la exigencia constante.

Desde una lectura psicoanalítica, este sostenimiento del sufrimiento corporal puede articularse con la constitución del yo ideal y del ideal del yo. En este sentido, Bornhauser señala que "es justamente sobre este yo ideal {Ideal-Ich} sobre el cual recae ahora el amor de sí mismo, del cual en la infancia habría gozado el yo real {Real-Ich}, creando las condiciones para el desplazamiento del narcisismo a este nuevo yo ideal" (Bornhauser, 2012, p. 5). A partir de ello, puede pensarse que el esfuerzo extremo y la persistencia del dolor encuentran una forma de sostenimiento psíquico en la búsqueda de ese instante de perfección asociado al nuevo ideal del yo.

Bajo esta lógica, la pregunta acerca de si realmente "*no importa quién lo vea*" adquiere otra dimensión. La presentación escénica podría no dirigirse únicamente a un público indistinto, sino a una mirada particular que otorga reconocimiento, referencia y sostén subjetivo. La mirada posee aquí una función estructurante: remite a aquella primera

experiencia especular descrita por Lacan, donde el sujeto se reconoce a sí mismo a través de la mirada del otro, generalmente encarnada inicialmente por la figura materna como primer objeto de amor.

En consecuencia, el bailarín podría buscar, mediante la escena y la exposición de su cuerpo, la reedición de esa primera mirada de validación y reconocimiento subjetivo. El ideal del yo contemporáneo encontraría entonces su sostén en nuevas figuras de referencia —ya sean maestros, coreógrafos, espectadores o el propio colectivo social— que funcionan como depositarios de aprobación simbólica. De este modo, el sujeto bailarín no solo expresa en escena el malestar cultural de su época, sino que también busca en la mirada del otro una confirmación de su existencia, de su valor y de su identidad subjetiva.

Este movimiento dual entre el sujeto en tanto semejante y persona, y el sujeto en tanto bailarín y artista, posibilita el ejercicio simultáneo de dos funciones psíquicas y sociales. Por un lado, quien baila es un sujeto atravesado por sus propios malestares físicos, emocionales y subjetivos; por otro, el sujeto bailarín encarna y expresa los malestares culturales y colectivos de la época a la que pertenece. De esta manera, el escenario se convierte en un espacio de abreacción del sufrimiento social a través de un cuerpo que, además de doliente, es deseante y se encuentra inscrito en el mismo entramado simbólico y cultural que intenta representar.

Así, el cuerpo del bailarín articula simultáneamente una dimensión singular y una colectiva: mientras el sujeto semejante porta sus conflictos personales, el artista canaliza tensiones sociales más amplias mediante la experiencia estética. Todo este proceso encuentra su posibilidad de realización en la sublimación, entendida por Freud como “un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta…” (Freud, 2006, p. 91). Desde esta perspectiva, la sublimación permite el desplazamiento de la energía pulsional hacia objetivos distintos de la meta sexual originaria, posibilitando que el dolor, la exigencia corporal y los conflictos emocionales sean transformados en producción artística.

En este sentido, el *ideal del yo y el yo ideal* vuelven a articularse, ofreciendo una base psíquica que sostiene tanto el sobre entrenamiento corporal como la canalización del dolor hacia la creación estética. La pulsión sexual, lejos de ser reprimida, es redireccionada hacia la práctica artística sin producir necesariamente un síntoma, precisamente porque la energía

pulsional encuentra una nueva vía de expresión. Como señala Freud, “el ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla; la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación” (Freud, 2006, p. 91).

De este modo, la sublimación posibilita la tramitación de malestares físicos, emocionales y sociales mediante la representación artística, utilizando al sujeto bailarín como vehículo de expresión dentro del espacio escénico. En palabras de Freud, “la sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión” (Freud, 2006, p. 91). Así, el escenario emerge como un lugar donde el sujeto puede transformar el sufrimiento en experiencia estética, haciendo del cuerpo un medio de elaboración simbólica tanto individual como colectiva.

A modo de cierre, puede señalarse que la neurodanza ofrece una vía de comprensión del cuerpo en escena que articula cultura, subjetividad y salud mental. A través del proceso de sublimación, el sujeto bailarín pone en juego no solo los malestares sociales propios de su época, sino también sus tensiones psíquicas, corporales y emocionales, encontrando en la danza una posibilidad de elaboración y significación subjetiva.

A lo largo de este capítulo se ha intentado evidenciar cómo el cuerpo danzante se configura como un espacio privilegiado de elaboración del malestar subjetivo y cultural, sin que ello implique clausurar la complejidad propia del fenómeno artístico. Las consideraciones expuestas permiten abrir nuevas líneas de reflexión en torno a la relación entre arte, cultura y salud mental; las cuales serán retomadas y profundizadas en la conclusión general del trabajo.

4.2 Estudios de caso.

Se ha trabajado con los testimonios de los bailarines grosso modo, los estudios de caso son cuatro, mismos que fueron entrevistados y se ha recopilado la información que se vierte en lo sucesivo, los casos están enumerados como caso #1 y así sucesivamente por respeto a la privacidad que los mismos bailarines pidieron para dar su consentimiento, mismo que esta por escrito y firmado por cada uno.

Se les hizo una entrevista con la directriz de una entrevista semi dirigida bajo las preguntas:

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

El resultado de cada las entrevistas es el siguiente:

Caso #1

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Todo cambia de en qué momento lo veo y por dónde. Hay ocasiones en las que me veo en un espejo y me siento cómoda, siempre vienen pensamientos de "si cambio un poco estaré bien", pero en general no tengo problema de verme; después hay otras ocasiones en las que entro en conflicto al ver mi cuerpo, a veces al espejo, otras en grabaciones, son tantas cosas que no me gustan y quisiera cambiar que termino sintiendo odio.

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

Cuando tengo ropa ajustada, observo líneas, cosas que me gustaría cambiar, a veces es algo normal, mecánico e inconsciente, a veces es muy incómodo y pareciera que la persona del espejo es alguien que quiero quitar y cambiar. También hay momentos, con ropa diferente, últimamente me veo y me siento cómoda (como lo mencioné en la pregunta anterior), pero, también después pienso que la imagen en espejo se deforma y es posible que me veo más delgada de lo que en realidad estoy.

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Como ya mencioné antes, sí, hay muchas cosas que quisiera cambiar. Por un lado están las cosas que cambiaría por estética y por otra parte está la lista que cambiarías porque son estética de la técnica. Pero incluso he llegado al momento de que no me gustan mis chamorros grandes, a pesar de que sé que eso ayuda a cosas técnicas que puedo lograr.

Análisis del caso:

En el caso #1, observamos la lucha de poder interna, entre lo que se espera del bailarín y lo que el bailarín quiere de sí mismo, una lucha del yo ideal, con el ideal del yo, del que ya se ha explicado en otros capítulos, "un sentimiento de la atadura indisoluble, de la copertenencia con el todo del mundo exterior" (Freud 1929-1930/2006. P. 66), en el caso, se observa como el malestar en la cultura, los referentes de lo que se debe ser y se espera del bailarín entran en la lucha con la misma biología-fisiología anatómica de la complexión del cuerpo del bailarín, identificado aquí como #1, el bailarín muestra justamente el conflicto entre lo que se quiere, contra lo que las exigencias sociales y en este caso, las exigencias propias del entorno de bailarín, lo que se le pide; recordemos que son cuerpos al servicio de la danza, cuerpos sobre entrenados que poseen una voz propia para poder decir lo que la sociedad no puede decir.

El bailarín muestra a través de su discurso las afecciones: "Pero incluso he llegado al momento de que no me gustan mis chamorros grandes, a pesar que sé que eso ayuda a cosas técnicas que puedo lograr", en este breve extracto se lee, lo que asume que se espera de su cuerpo, que puede no gustarle, pero que es necesario para mejorar su técnica; un cuerpo que es aceptado sólo porque eso ayuda a mejorar la técnica en el escenario, que habla de lo que le representa de cómo debe ser un buen bailarín, habla de poder estar en el escenario bailando lo no decible de la sociedad, a su vez, habla del malestar de su propia persona.

En el texto "El malestar en la cultura", se habla justamente de la existencia de este malestar en la sociedad, debido a la prohibición que se genera a través de las exigencias de la cultura, lo prohibido contra lo que queremos, se vela la parte primigenia del ser humano, se busca la agresión por naturaleza, en "Más allá del principio de placer (1920)", Freud (2005) nos menciona esto, el ser humano tiende a la agresividad, ya que es parte constitutiva de éste, sin embargo, la sociedad, a través de la cultura y la educación, haciendo uso de los diques, ya mencionado en los otros capítulos, trata de doblegar esta parte, en el bailarín, se muestra a través del conflicto con su propio cuerpo, la imagen corporal que se genera de sí mismo y la mirada del rebote en el espejo, que le muestra un cuerpo deseante, pero sobre entrenado y tomado por el discurso de su propia disciplina.

Caso #2

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Hoy que termino de ensayar veo mi cuerpo y siento dolor. Sin embargo últimamente también me he sorprendido cuando **veo mi cuerpo fuera de mí, veo un cuerpo fuerte y construido**, un cuerpo que ha peleado, un cuerpo que sigue trabajando y pelando.

Siento emoción y satisfacción por momentos, pero también siento lamento para todo lo que no he hecho con él, por todo lo que no he conseguido con él. A veces me avergüenza verme al espejo, sobre todo mi torso.

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

Veo fuerza pero siento critica siento incomodidad. De fuera me veo poderosa, me veo segura, me veo capaz pero siento en ocasiones vergüenza, pena.

En ocasiones no me siento, no siento que sea yo, no siento que ese cuerpo me pertenezca, aun fuera del espejo, no me veo, pero no sé dónde estoy.

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Sí y no. Si tuviera la oportunidad de literalmente comprar una parte del cuerpo y ponérmela no lo haría, porque me sentiría muy hipócrita, que lo pude haber conseguido con trabajo y sacrificio y no lo hice. La parte sería el abdomen, y en ocasiones también pienso en las piernas y la cintura, siempre he querido una cintura y un abdomen muy marcado, pero nunca logro trabajarlo, me auto saboteo mucho y me da miedo conseguirlo, porque si lo consigo, temo perderlo. Con unas más marcados, tonificados y lo que más pienso es en la cadera. Una cadera y unas piernas que puedo abrir, estirar, sin sentir dolor, sin sentir impotencia. Pero no pienso en cambiar mis piernas y mi cadera por fuera, sino por dentro, mis huesos, mis músculos, mis tejidos.

Análisis del caso:

En este caso, se observa como el bailarín está en lucha interna, quiere ser pero a la vez no, tiene mensajes paradójicos que hablan del choque de varios sistemas, el ideal del yo

contra el yo ideal, lo que se observa en la realidad contra lo que quiere ser; el bailarín posee "partes de su cuerpo propio, y aun fragmentos de nuestra propia vida anímica —percepciones, pensamientos, sentimientos—, nos aparecen como ajenos y no pertenecientes al yo; […] se atribuye al mundo exterior lo que manifiestamente se ha generado dentro del yo y debiera ser reconocido por él. Por tanto, también el sentimiento yoico está expuesto a perturbaciones, y los límites del yo no son fijos" (Freud, 1930/2006, p. 67), claramente el bailarín está teniendo conflicto yoico, le devienen como ajenos a su propia persona.

En la frase "veo mi cuerpo fuera de mí, veo un cuerpo fuerte y construido", se observa esta lucha interna, una parte de cuerpo ajena ante la mirada propia en el rebote del espejo, pero un cuerpo que puede en el instante tocar y sabe que le pertenece pero que no logra desde el yo, apropiarse, es un yo que no posee límites fijos, que detonan en el bailarín una no apropiación de su cuerpo físico, un fragmento de la vida anímica que no está coadyuvando con el cuerpo físico y su aceptación ante la mirada de la *gestalt* que está observando enfrente de sí, una mirada que no ratifica este "yo soy", del que Lacan (2009) nos habló en el estadio del espejo como formador de la función del yo (je) (p. 99), donde el niño ratifica quien es, después de la mirada fundante del progenitor con el que se encuentra en ese momento.

El bailarín #2 menciona: "en ocasiones no me siento, no siento que sea yo, no siento que ese cuerpo me pertenezca" (2023), se observa aquí un retroceso al estadio del espejo, donde la vida anímica se ve importunada por la no ratificación del bailarín para poseer su propio cuerpo, cual sea que sea la gestalt de este, porque entra en lucha con los decires de su disciplina, las características que le imponen para poder decir no sólo "yo soy", sino "este es mi cuerpo de bailarín", exigencias que pueden atentar, incluso a la propia fisionomía corporal de la persona, en este caso, nuestro bailarín #2.

Caso #3

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo? 21

Me siento algo mal pero ya lo estoy superando, el subir de peso fue algo que me tomó por sorpresa porque fue por cosas que sucedieron en dos meses, veía un cuerpo que era ajeno a mí, aún está ahí, pero ya casi se va.

¿Qué observa y siente al mirar la *gestal* de su cuerpo a través de un espejo?

A veces veo un cuerpo ajeno, y a veces veo un cuerpo que es totalmente mío, en esta segunda me siento muy bien, muy mío.

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Si lo haría y lo estoy haciendo, pero muy consciente sobre que lo hago por mí y para sentirme bien conmigo mismo.

Análisis del caso:

En el bailarín #3, se observa el conflicto con el mundo exterior, su cuerpo ha tenido algún cambio debido al aumento de peso, su *gestalt* corporal cambia por consiguiente al haber cambiado su corporalidad, al mirar al espejo menciona: "A veces veo un cuerpo ajeno, y a veces veo un cuerpo que es totalmente mío, en esta segunda me siento muy bien, muy mío", cuando tiene la sensación de poseer su propio cuerpo le genera una tranquilidad, cuando observa su cuerpo y la mirada en el rebote con el espejo le proporciona algo diferente a lo que ya había concebido como imagen psíquica, tiene un choque entre la imagen gestáltica que mira en ese momento a través del espejo, contra la imago psíquica que tenía de ese cuerpo anterior mente, la *gestal* contra la imago de la *gestal* anterior, el fantasma de lo que era se enfrenta a la nueva *gestal* de lo que se observa en el espejo; "así, se aprende un procedimiento que, mediante una guía intencional de la actividad de los sentidos y una apropiada acción muscular, permite distinguir lo interno –lo perteneciente al yo- y lo externo –lo que proviene de un mundo exterior-. Con ellos se da el primer paso para instaurar el principio de realidad, designado a gobernar el desarrollo posterior" (Freud, 1986, p. 68).

El bailarín tiene la lucha entre lo externo, que es su propia imagen vista a través del espejo, contra lo interno, que es la *imago* de la *gestal* que se había hecho anteriormente, cuando se miró por última vez al espejo y construyó la última representación psíquica de su propia *gestal*. Proceso que lleva a la conclusión interna del bailarín, al mencionar que está generando cambios en su propio cuerpo, pues dice: "muy consciente sobre que lo hago por mí y para sentirme bien conmigo mismo", la frase expresa el proceso de reconciliación entre lo externo que es el mundo exterior y lo interno que es la vida anímica del bailarín.

Caso #4

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Normalmente, suelo evitar verme en el espejo o en grabaciones, la razón es que termino deprimiéndome por lo que veo. No me siento segura de mi figura, aunque sé que es cosa sólo mía, no soy de las que ocupo que alguien me diga algo, normalmente me encargo de eso yo sola, y justo por eso evito los registros o lo que me haga verme a mí misma.

¿Qué observa y siente al mirar la *gestal* de su cuerpo a través de un espejo?

Como ya mencioné antes, no es algo que haga seguido o por voluntad, normalmente cuando ocurre es inseguridad total, nunca paso frente al espejo, a menos que sea en clase de técnica pero en estos casos sólo observo que esté correcta en la pose o ejercicio.

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Si, definitivamente me gustaría ser mucho más delgada, creo que es lo que más desearía aunque sé que es imposible.

Análisis del caso:

En este caso, el bailarín muestra como la mirada a través del espejo o de las grabaciones, como menciona, le muestran un aspecto del mundo exterior, que es la *gestalt* de su cuerpo, un cuerpo que no le gusta, hace una comparación interna de un cuerpo que se espera debería tener, según las exigencias de su propia disciplina contra el cuerpo que está observando; existe una discuta en la vida anímica entre lo que se dice y se debe ser para tener un cuerpo y entonces ratificarse como bailarín, contra lo que asume está mirando y dista de ser todo lo que se espera, la lucha del yo ideal contra el ideal del yo; lo que una vez se le dijo o se le instruyó que debería ser o aspirar a ser para posicionarse como bailarín, decires de antaño que se han quedado en la vida anímica guardados y que no pierden, como bien sabemos, vigencia, ya que "en la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó; todo se conserva de algún modo…" (Freud, 2006, p. 70), "y puede ser traído a la luz de nuevo en circunstancias apropiadas, por ejemplo en virtud de una regresión de suficiente alcance", la frase del bailarín: *suelo evitar verme en el espejo o en grabaciones, la razón es*

que termino deprimiéndome por lo que veo, muestra esta no vigencia del discurso que por años han manejado los bailarines en su disciplina, encarnados por sus docentes-instructores, frases que propician e incitan a que los cuerpos estén sobre entrenados porque como ellos han mencionado en algunas ocasiones, *todo esfuerzo vale la pena por conseguir un minuto de perfección*, frases que se guardan y son imperativos para los bailarines en proceso formativo.

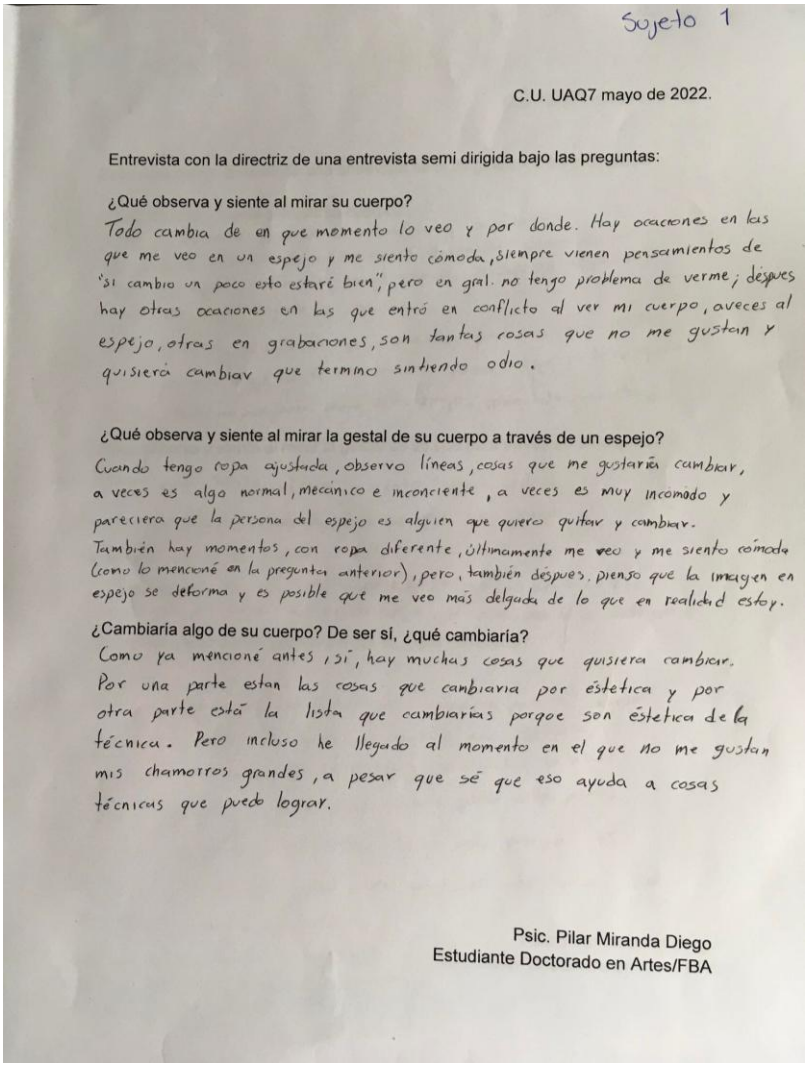
El bailarín, muestra cómo nada de la vida anímica se destruye, solo se guarda, es decir, "lo pasado puede persistir conservado en la vida anímica, que no necesariamente se destruirá" (Freud, 1986, p. 72), de tal manera que el bailarín llega a estados de desavenencia severa de manera interna, estados que impiden que pueda mirar su propia *gestalt*, el bailarín menciona: *evito los registros o lo que me haga verme a mí misma, … nunca paso frente al espejo*, evidenciado así, como los imperativos que le han enseñado sus profesores, referentes de suma importancia para el bailarín, sobre todo el proceso formativo, queda guardado en la vida anímica, propiciando más tarde conflictos internos.

Los cuerpos deseantes de los bailarines, son a su vez, cuerpos usados por la cultura para decir a través del baile lo que no se expresa socialmente, sin embargo, esos cuerpos poseen deseos, deseos que son asumidos por la misma persona, como imposibles: "me gustaría ser mucho más delgada, creo que es lo que más desearía aunque sé que es imposible", bailarines que hacen de un discurso de formación al interior de su disciplina, discursos que rigen su vida, son discursos que se vuelven misivas para poder asumirse como bailarines, por consiguiente como sujetos, sujetos de la danza; sujetos que ratifican ante sí, mismos discursos enérgicos que se hacen una necesidad en sí misma, "un sentimiento sólo puede ser fuente de energía si él mismo constituye la expresión de una intensa necesidad" (Freud, 2006, p. 72), necesidad de decir "yo soy", que conlleva el discurso de poseer cuerpos a la medida, medida que dicta la misma disciplina de la danza.

Evidencias de las entrevistas.

Figura 1

Sujeto 1F



Sujeto 1

C.U. UAQ7 mayo de 2022.

Entrevista con la directriz de una entrevista semi dirigida bajo las preguntas:

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Todo cambia de en que momento lo veo y por donde. Hay ocaciones en las que me veo en un espejo y me siento cómoda, siempre vienen pensamientos de "si cambio un poco esto estaré bien", pero en gral. no tengo problema de verme; después hay otras ocaciones en las que entró en conflicto al ver mi cuerpo, aveces al espejo, otras en grabaciones, son tantas cosas que no me gustan y quisiera cambiar que termino sintiendo odio.

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

Cuando tengo ropa ajustada, observo líneas, cosas que me gustaría cambiar, a veces es algo normal, mecánico e inconciente, a veces es muy incomodo y pareciera que la persona del espejo es alguien que quiero quitar y cambiar. También hay momentos, con ropa diferente, últimamente me veo y me siento cómoda (como lo mencioné en la pregunta anterior), pero, también después, pienso que la imagen en espejo se deforma y es posible que me veo más delgada de lo que en realidad estoy.

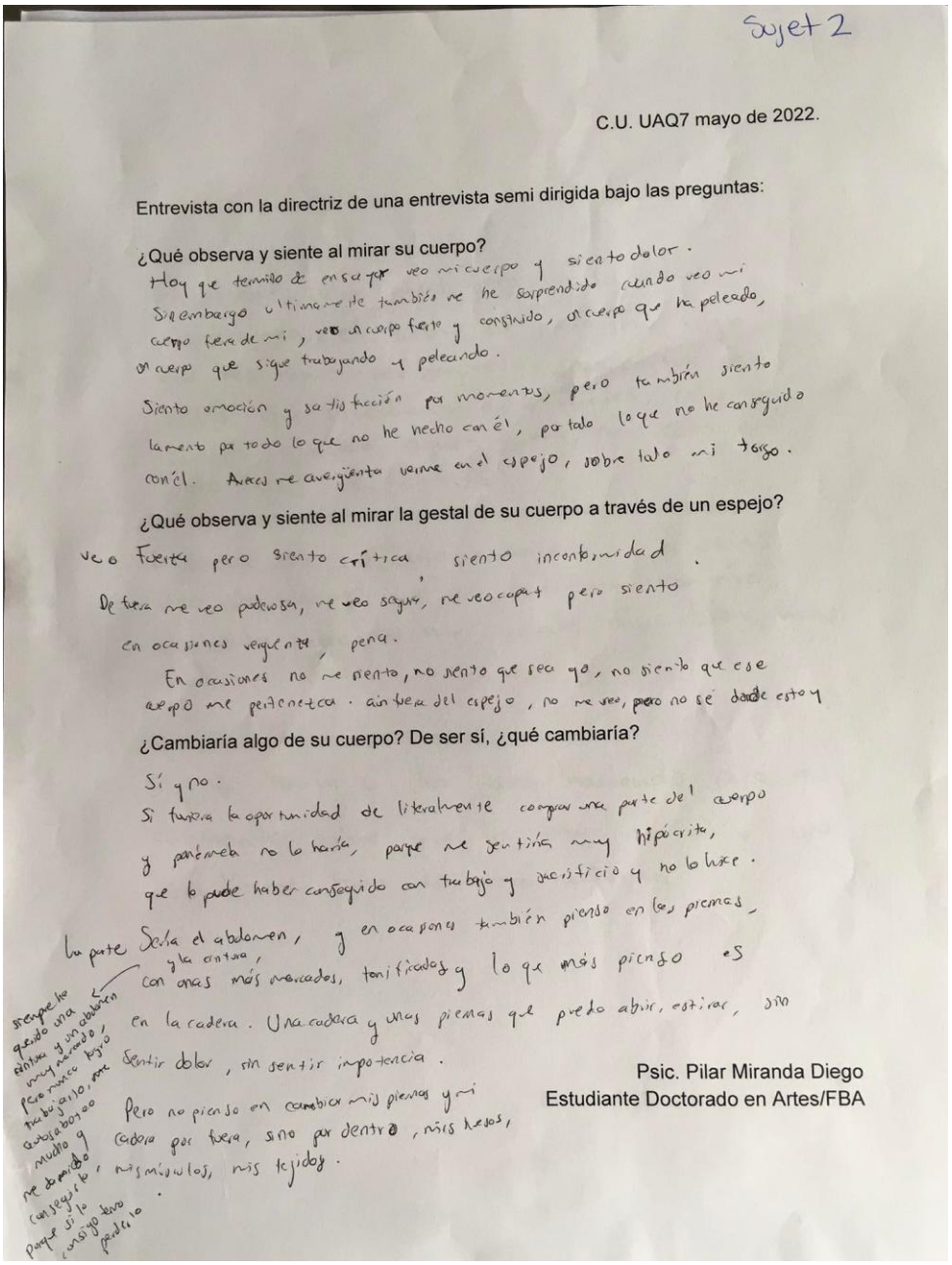
¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Como ya mencioné antes, sí, hay muchas cosas que quisiera cambiar. Por una parte estan las cosas que cambiaria por estetica y por otra parte está la lista que cambiarías porque son estetica de la técnica. Pero incluso he llegado al momento en el que no me gustan mis chamorros grandes, a pesar que sé que eso ayuda a cosas técnicas que puedo lograr.

Psic. Pilar Miranda Diego
Estudiante Doctorado en Artes/FBA

Figura 2

Sujeto 2



Sujet 2

C.U. UAQ7 mayo de 2022.

Entrevista con la directriz de una entrevista semi dirigida bajo las preguntas:

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Hoy que termino de ensayar veo mi cuerpo y siento dolor.
Sin embargo ultimamente también me he sorprendido cuando veo mi cuerpo fuera de mi, veo un cuerpo fuerte y construido, un cuerpo que ha peleado, un cuerpo que sigue trabajando y peleando.
Siento emoción y satisfacción por momentos, pero también siento lamento por todo lo que no he hecho con él, por todo lo que no he conseguido con él. Aveces me avergüenza verme en el espejo, sobre todo mi torso.

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

veo Fuerza pero siento crítica, siento inconformidad.
De fuera me veo poderosa, me veo segura, me veo capaz pero siento en ocasiones verguenza, pena.
En ocasiones no me siento, no siento que sea yo, no siento que ese cuerpo me pertenezca. aún fuera del espejo, no me veo, pero no sé donde esto y

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

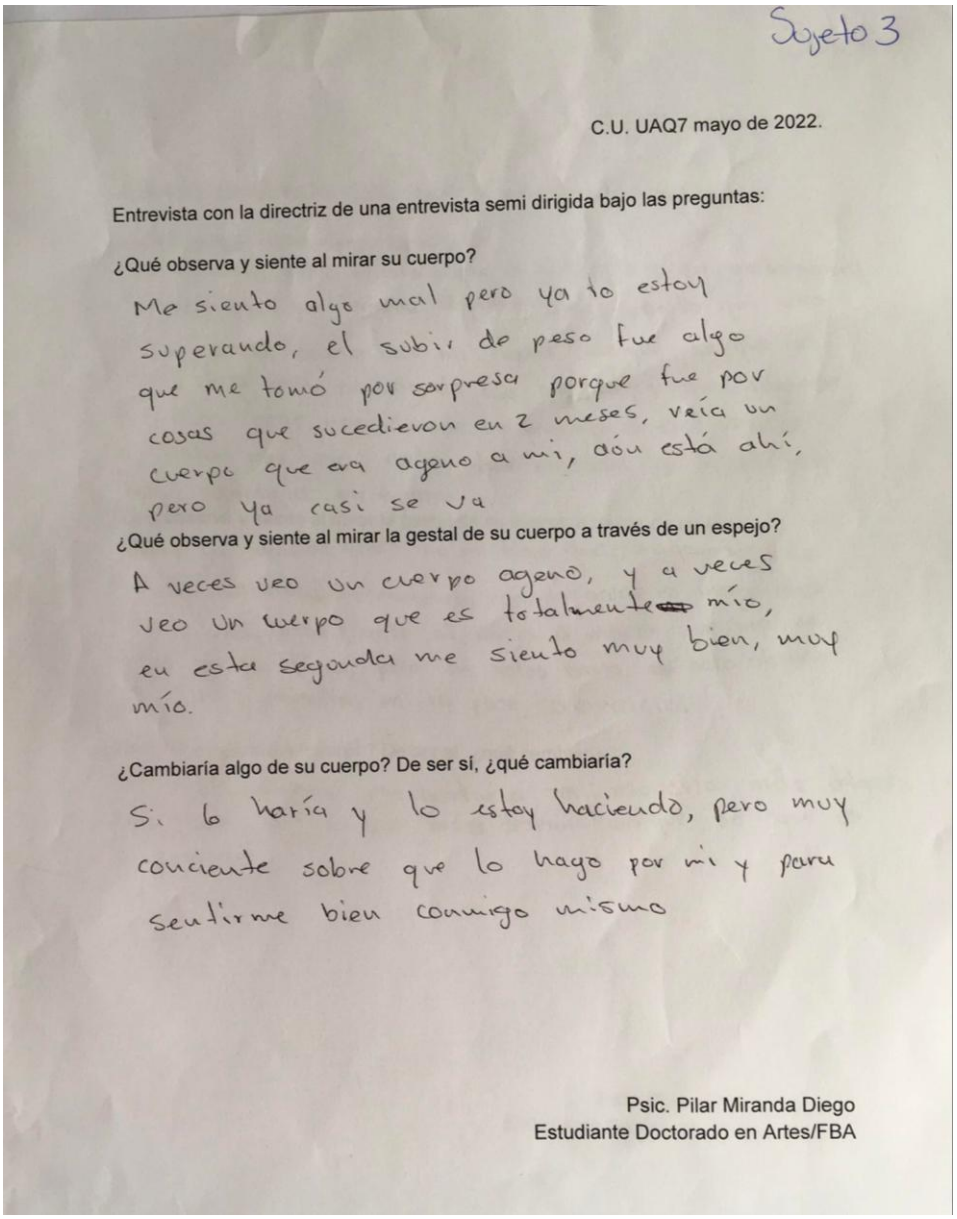
Sí y no.
Si tuviera la oportunidad de literalmente comprar una parte del cuerpo y ponérmela no lo haría, porque me sentiría muy hipócrita, que lo pude haber conseguido con trabajo y sacrificio y no lo hice.
La parte Sería el abdomen, y en ocasiones también pienso en las piernas, y la cintura, con unas más marcadas, tonificadas y lo que más pienso es en la cadera. Una cadera y unas piernas que puedo abrir, estirar, sin sentir dolor, sin sentir impotencia.
Pero no pienso en cambiar mis piernas y mi cadera por fuera, sino por dentro, mis huesos, mis músculos, mis tejidos.

siempre he querido una cintura y un abdomen muy marcado, pero nunca logró trabajarlo, me autosabotee mucho y me da miedo conseguirlo porque si lo consigo temo perderlo.

Psic. Pilar Miranda Diego
Estudiante Doctorado en Artes/FBA

Figura 3

Sujeto 3



Sujeto 3

C.U. UAQ7 mayo de 2022.

Entrevista con la directriz de una entrevista semi dirigida bajo las preguntas:

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Me siento algo mal pero ya lo estoy superando, el subir de peso fue algo que me tomó por sorpresa porque fue por cosas que sucedieron en 2 meses, veía un cuerpo que era ageno a mi, aún está ahí, pero ya casi se va

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

A veces veo un cuerpo ageno, y a veces veo un cuerpo que es totalmente mío, en esta segunda me siento muy bien, muy mío.

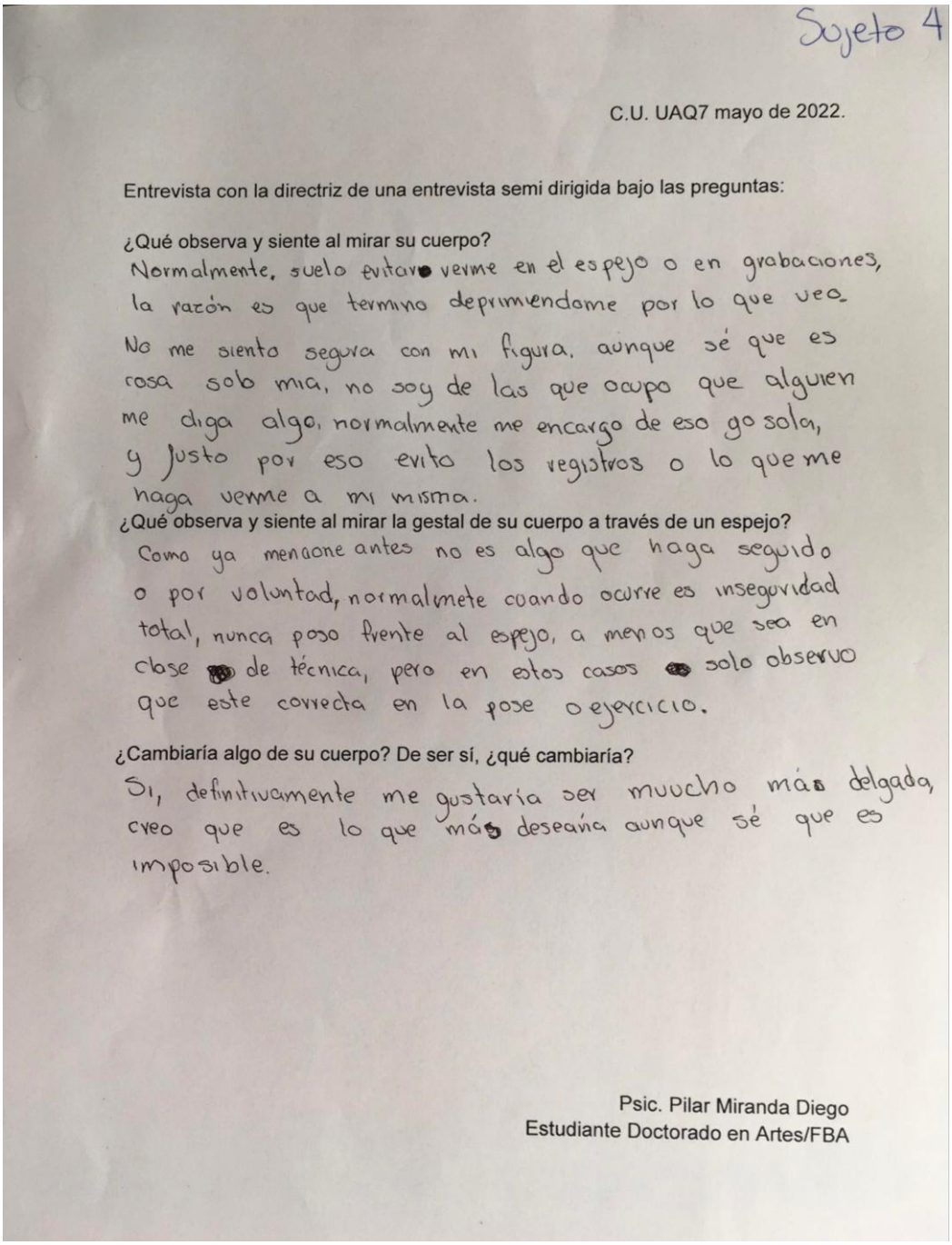
¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Si lo haría y lo estoy haciendo, pero muy conciente sobre que lo hago por mi y para sentirme bien conmigo mismo

Psic. Pilar Miranda Diego
Estudiante Doctorado en Artes/FBA

Figura 4

Sujeto 4



Sujeto 4

C.U. UAQ7 mayo de 2022.

Entrevista con la directriz de una entrevista semi dirigida bajo las preguntas:

¿Qué observa y siente al mirar su cuerpo?

Normalmente, suelo evitar verme en el espejo o en grabaciones, la razón es que termino deprimiendome por lo que veo. No me siento segura con mi figura, aunque sé que es cosa sob mia, no soy de las que ocupo que alguien me diga algo, normalmente me encargo de eso go sola, y justo por eso evito los registros o lo que me haga verme a mi misma.

¿Qué observa y siente al mirar la gestal de su cuerpo a través de un espejo?

Como ya mencione antes no es algo que haga seguido o por voluntad, normalmete cuando ocurre es inseguridad total, nunca poso frente al espejo, a menos que sea en clase de técnica, pero en estos casos solo observo que este correcta en la pose o ejercicio.

¿Cambiaría algo de su cuerpo? De ser sí, ¿qué cambiaría?

Si, definitivamente me gustaría ser muucho más delgada, creo que es lo que más deseaña aunque sé que es imposible.

Psic. Pilar Miranda Diego
Estudiante Doctorado en Artes/FBA

Conclusión

Las implicaciones creativas de la sublimación del cuerpo de los bailarines, según el psicoanálisis de S. Freud y J. Lacan, se manifiestan a través del proceso de sublimación y la teoría del Gran Otro, respectivamente. Esto se deriva de cómo el sujeto detrás del bailarín de danza contemporánea de la Facultad de Artes, especialmente en el grupo representativo Grosso Modo, contribuye como artista, junto con sus compañeros, crean danza para expresar lo no dicho en el entorno cultural y social. Todo esto debe converger en una formación integral y saludable que los sujetos, bailarines y artistas deben poseer para poder sublimar, vivir y crear de manera plena.

La disciplina de la danza ha promovido una estética corporal que requiere numerosos sacrificios por parte de los bailarines. Estos sacrificios, aunque no siempre sean mentalmente saludables, han sido una parte arraigada de la herencia filogenética. Sin embargo, en la actualidad, la evolución del sujeto está generando cambios positivos en su desarrollo ontogenético. Estos cambios, a su vez, influirán en la próxima generación de bailarines, marcando un nuevo pasado filogenético para las futuras generaciones.

En este contexto, se observa una tendencia hacia una visión más saludable del cuerpo en la danza. El cuerpo es concebido, o ya está siendo concebido, como un lienzo sano que puede expresar sin necesidad de sobre entrenamiento o adoptar conductas que vayan en contra de una alimentación adecuada. Esta evolución hacia una perspectiva más equilibrada y saludable en la danza está contribuyendo a una mayor armonía entre el bienestar físico y mental de los bailarines, y puede influir positivamente en la cultura y práctica de la danza en el futuro.

Por lo tanto, la imagen que se asocia a esta percepción visual de cada persona está cada vez más alineada con la misma *imago*. Nos encontramos ante la próxima generación de bailarines y artistas que comprenden el cuerpo como el espacio de expresión del malestar cultural, donde evidencian su propio malestar como individuos inmersos en la vida cotidiana. Estas nuevas generaciones enfrentan nuevas formas de enfermedad, pero a diferencia del pasado, no permiten que las antiguas prácticas de su disciplina dañen sus cuerpos.

El cuerpo, visto como un lienzo que expresa el dolor de la estructura social, se convierte en una forma de comunicar lo que la sociedad no puede expresar abiertamente. Sin embargo, estos individuos priorizan el cuidado saludable de sus cuerpos, evitando sobre entrenamientos y manteniendo una alimentación equilibrada y nutritiva. Esta integración entre imagen, imago y cuerpo se fusiona en una persona que forma parte de una dualidad: un sujeto deseante y un artista que canaliza el dolor social a través de su arte, sin comprometer su bienestar físico y mental.

El bailarín, a través de su danza, refleja lo que la sociedad no se atreve a expresar abiertamente. Él representa el deseo colectivo de comunicar las heridas para iniciar un proceso de sanación. En su baile, el espectador puede vislumbrar los anhelos y dolores que la sociedad enfrenta pero que a menudo se silencian debido a los tabúes sociales y las restricciones autoimpuestas por formar parte de esa sociedad.

El bailarín, como sujeto deseante, se convierte en el portavoz autorizado para expresar lo que generalmente es innombrable. A veces, estas expresiones se manifiestan en palabras o gestos que llevan consigo el peso del Gran Otro, aquello que no se debe decir a pesar de que pueda causar dolor en lo colectivo o social, e incluso a nivel individual. En esencia, el arte del baile permite la revelación de verdades profundas y emotivas que pueden ser difíciles de abordar de manera directa en la sociedad.

Es importante destacar que el arte proporciona el escenario perfecto donde la sublimación se convierte en el método para expresar lo que no puede ser dicho abiertamente en la sociedad. Además, el arte se convierte en una vía para expresar la pulsión sexual sin generar malestar. La sociedad está repleta de temas que no se abordan debido a su naturaleza políticamente incorrecta, y en la actualidad, parece más fácil optar por lo trivial para evitar molestar o incomodar.

La sexualidad humana ha sido históricamente un tema tabú en la sociedad, y a menudo se evita hablar de ella para evitar conflictos. Sin embargo, la pulsión sexual es una experiencia universal que todos comparten, y su represión puede contribuir al malestar social según la perspectiva del psicoanálisis freudiano.

Es cierto que la pulsión sexual no puede ser desviada sin provocar algún tipo de enfermedad emocional, excepto en dos casos específicos: desviándola hacia una meta puramente académica/científica o hacia algo artístico. En el primer caso, aquellos que tienen un interés profundo en áreas académicas o científicas pueden canalizar su energía sexual hacia el estudio y la investigación en esos campos.

En el segundo caso, la capacidad de entrar en un proceso creativo distingue a un individuo intelectual de un artista. No todos tienen la capacidad de sublimar su malestar personal o social y crear obras de arte, ya sea en un lienzo, un escenario o a través de esculturas u otras formas artísticas. Esta capacidad de sublimación y creación artística es única y requiere un conjunto particular de habilidades y sensibilidades que no todos poseen.

Sublimar va más allá de simplemente expresar lo que la sociedad no permite. También implica comprenderse dentro y fuera del mismo problema, bailando lo que concierne al bailarín como sujeto. Es evidenciar lo que no se dice en palabras, pero sí en el baile, incluyendo expresiones de lo sexual, violento, aterrador o aberrante ante la sociedad.

La tesis propuesta busca demostrar que el bailarín puede canalizar lo que no se expresa verbalmente sobre el malestar cultural, al mismo tiempo que pone de relieve al arte como un cuerpo que a menudo está sobreentrenado y en cierto modo sacrificado en aras del arte. Sin embargo, este estado no debería ser un requisito contundente para ser bailarín; los cuerpos pueden seguir siendo cuerpos deseantes al servicio de la danza para expresar los malestares sociales. En la compañía de danza Grosso Modo, se prioriza la salud integral de los bailarines, abarcando aspectos físicos, mentales y emocionales. Se enfatiza evitar el sobre entrenamiento y la privación de nutrientes, reconociendo que un cuerpo saludable y una mente equilibrada son fundamentales para una expresión artística óptima.

En este contexto, se entiende que el cuerpo no debe ser tratado con agresividad, sino con cuidado y respeto. Los bailarines se entrenan de manera adecuada, sin excesos ni castigos innecesarios que puedan afectar su bienestar físico y emocional. Se busca mantener un equilibrio que permita alcanzar el máximo rendimiento sin comprometer la salud.

En cuanto a la expresión de la pulsión sexual a través del arte, se valora la capacidad de sublimación, es decir, la habilidad de canalizar esa energía de manera creativa sin generar malestar emocional. Esto se traduce en una danza que va más allá de lo meramente físico, explorando dimensiones emocionales y psicológicas de manera saludable.

Por ende, en todo ese proceso el sujeto jamás queda borrado, da exposición a sus propios malestares así como a los del su cultura, por ello, que decimos que son cuerpos dolientes al servicio del entramado social, cuerpos sobre entrenados al servicio de ese instante de perfección como mencionan algunos de ellos, pulsiones sexuales sublimadas que expresan lo que la cultura no permite decir, saberes y decires no dichos en palabras pero expresados en bailes que pasaran a posteridad en la memoria cultural de un pueblo que hablaran a posteriori, de los malestares propios de una época, decimos pulsiones sublimadas porque puede entenderse la sublimación como un proceso que, en la medida en que preserva la tendencia de Eros a unir y ligar, contribuye a la constitución de la unidad del yo (Freud, 1930/2006. P. 46).

En resumen, en la compañía de danza Grosso Modo se entiende que la salud física, mental y emocional son pilares fundamentales para la práctica artística. Se busca crear un ambiente que promueva el bienestar integral de los bailarines, permitiendo así una expresión artística auténtica y significativa.

En la compañía de danza Grosso Modo, se enfoca en crear un entorno propicio para el bienestar integral de los bailarines, lo que permite una expresión artística auténtica y significativa. Esta expresión va más allá de lo físico y aborda aspectos emocionales y psicológicos de manera saludable. Se valora la capacidad de sublimación para canalizar no solo la pulsión sexual, sino también otras energías creativas, expresando un tesoro de significantes (Gran Otro) que no pueden ser comunicados mediante palabras, sino a través de la representación en el arte.

En este sentido, el arte se convierte en un medio para abordar temas y emociones que son difíciles de expresar verbalmente. La representación artística permite hablar de dolores subjetivos del alma que las palabras por sí solas no pueden capturar, especialmente en una

sociedad que se percibe como civilizada pero que enfrenta desafíos y conflictos internos profundos.

Referencias

Allouch, J. (1996). *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Editorial Edelp.

Ayelo Pérez, S. y Marijúan Pascual, M. (2016). *El cuerpo como espejo del self. La Imagen Corporal, Concepto central en danza movimiento terapia*. Máster en danza movimiento terapia. Departamento de Psicología Clínica y de la Salud Universidad Autónoma de Barcelona. España.

Bateson, G. Emotion. (1979). *Memori and de Brain. London: Simon and Shuster. Mind and nature a necessary unity*.

Briceño Alcaraz G. (2009). *El cuerpo de la danza. categorías para comprender los usos y prácticas del cuerpo*. *XXVII congreso de la asociación latinoamericana de sociología. VIII jornadas de sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Asociación Latinoamericana de Sociología.

Bornhauser, N. y Ochoa D. (2012). *Los derroteros de la sublimación en la obra freudiana. Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq*. Universidad Andrés Bello, Fac. de Ciencias Sociales. Escuela de psicología.

Baudrillard, J. (1996). *El esnobismo maquinal. El crimen perfecto*.Anagrama.

Cativiela E. (2014). *Sublimación y danza*. *Publicación del centro de investigación de estudio Sahar*. No. 18.

Cardona, P. (2009). *Dramaturgia del Bailarín*. México: CONACULTA INBA.Le Doux, J. E.

Cuevas. J. (1988). *Ruptura, 1952-1965. Catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil*.

Dolto, F. (1994). *La imagen inconsciente del cuerpo*. (A. Irene, Trad.). Paidós.

Damasio, A. (2006). *El error de Descartes*. Crítica.

Delgado García, J. M. (2013). *El lenguaje del cerebro*. Editorial Letra Aurea

Davoine, F. y Gaudilliere, M. (31 de octubre de 1994). *Seminario Locura y lazo social (R. Capurro, Trad.)*. https://www.academia.edu/4716642/Seminario_Locura_y_Lazo_Social

Damasio, A. R. (2000). Sentir lo que sucede: Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia (P. Jacomet, Trans.). Editorial Andrés Bello. (Obra original publicada en 1989)

Freud, S. (1986). *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*. En Obras completas: Sigmund Freud (T. IX). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1908).

Freud, S. (2006). *Carta a Wilhelm Fliess del 6 de diciembre de 1896*. (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas: Sigmund Freud. Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1896).

Freud, S. (2006). El malestar en la cultura. En J. L. Etcheverry (Trad.), Obras completas (Vol. 21). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1929).

Freud, S. (2006). *Psicología de las masas y análisis del yo*. (J. L. Etcheverry, Trad.), En Obras completas (Vol. 18). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1921).

Freud, S. (2006). *Pulsiones y destinos de pulsión*. (J. L. Etcheverry, Trad.) En Obras completas (Vol. 14). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).

Freud, S. (2006). *Introducción del narcisismo.* (J. L. Etcheverry, Trad.) En Obras completas (Vol. 14). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).

Freud, S. (2005). *Sobre la dinámica de la transferencia.* (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas (Vol. 12). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1912).

Freud, S. (2006). *Más allá del principio de placer.* (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas (Vol. 18). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1920).

Freud, S. (2006). *Personajes psicopáticos en el escenario*. (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas. (Vol. 7). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).

Freud, S. (2006). Duelo y melancolía. (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas (Vol. 14). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).

Freud, S. (2003). *Fragmento de análisis de un caso de histeria*. (J. L. Etcheverry, Trad.) En Obras completas (Vol. 7). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).

Freud, S. (2003). *Tres ensayos de teoría sexual.* (J. L. Etcheverry, Trad.) En Obras completas (Vol. 7). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).

Freud, S. (2003). *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas (Vol. 11). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1910)

Foucault, M. (2007). *El poder psiquiátrico*. FCE.

Gámez, L. (2012). *El arte del Ruido*. Ediciones Alpha Decay.

García-Huidobro A. V. (2013). *Psicoanálisis y Fenomenología sobre la constitución de la experiencia del cuerpo*. Alpha No. 37.

Gómez Bosque, G. C. (2013). *La comunicación no verbal*. México: Alianza. Lenguaje y cerebro. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Gómez-Mont F. y Avalos, L. (2020). *Salud mental y neurodanza. Mente y Cultura*. (Vol. 1, Núm. 1).

González, X. (2013). *Danza y Psicoanális*. septiembre de 2020. https://spm.mx/danza-y-psicoanalisis/

Guillen Baugarten, N. (1997). *Cuerpo femenino en movimiento: subjetividad que se pone en escena, texto sin palabras*. (Núm. 6) La ventana.

Guarner E. (2002). *La danza y el psicoanálisis*.

Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza.

Hierro, G. (1978, diciembre 2). *Reflexiones acerca de una filosofía de la educación*. Revista la Educación Superior, 28(7). http://publicaciones.anuies.mx/pdfs/revista/Revista28_S1A4ES.pdf

Insua G. (2099). *Manifestaciones del diagnóstico de depresión. Nuestra época ante el dolor de existir*. Revista Psicoanálisis y el hospital 36.

Kojeve, A (2006) *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Leviatan.

Lacan J (2008). *Seminario 16 De un otro al otro*. Paidós.

Maturana, E. (1999). *El sentido de lo humano*. Kluwer.

Mora, F. (2004). *Cómo Funciona el Cerebro*. Editorial Alianza.

Lacan, J. (2015). *Clase 19: Introducción al Gran Otro*. Versión en línea., 15 de enero de 2017. (Trabajo original publicado en 1955).

Lacan, J. (2009). *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*. En: Escritos (Vol. 2). Editorial Siglo XX. (Trabajo original publicado en 1953).

Lacan, J. (1995). *Seminario: El yo en la teoría de Freud y en la Técnica psicoanalítica*. Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).

Lacan, J. (1995). *Seminario: La ética del psicoanálisis (1959-196*0). Sesión: 9 de diciembre de 1959. Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).

Lacan, J. (1995). *Seminario 1. La óptica de lo imaginario. Clase del 24 de febrero de 1954*. Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1981).

Lacan, J. (2009). *XI Del rechazo de un significante primordial. En: libro 3, seminario las Psicosis.* Editorial Paidós. (4ta edición). (Trabajo original publicado en 1953).

Lacan, J. (1955). *La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en Psicoanálisis. Escritos 1*. Editorial Siglo XXI.

Lacan, J. (2003). *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Escritos 1. Editorial Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1949).

Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan: libro 1: los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. (primera edición). Paidós.

Lacan, J. (2003). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario del 4 de marzo de 1964*. Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1964).

Lacan, J. (2005). *Los nombres del padre. Seminario del 20 de noviembre de 1963. Clase Única*. Ed. Paidós. Argentina. (Trabajo original publicado en 1963).

Lacan, J. (2006). *La Angustia. Seminario 10. Seminario del 19 de diciembre de 1962*. Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1962).

Lacan, J. (2006). *La ética del psicoanálisis. Seminario 7.* Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1679).

Lacan, J. (2008). *El seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, (J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Trads.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).

Lampis, M. (2009, enero). *Emociones y semiótica de la cultura*. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, 212.

Laplanche, J. y Pontalis J. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Paidós.

Laurence Bahena Yaghen-Vial, N. M. (2002). *Las metáforas de Terpsícore*. *Revista Latinoamericana de Psicología Fundamental*. 5(1). 152-163.

Martínez Ruíz, R. (2018). *Eros, Más allá de la pulsión de muerte*. Editorial Siglo XXI.

Meyerhold, V. (1998). *El actor sobre la escena diccionario de la práctica teatral.* Escenología.

Medellín, A. C. (2017). El cuerpo en la danza. En M. del M. Marcos Carretero y M. Gutiérrez Miranda (Coords.) Desnudo y Desnudez. Universidad Autónoma de Querétaro. Editorial Fontamara.

Miranda Diego, L. P. (2023). *Imagen, cuerpo, sublimación y danza. QVADRATA, V*(10)*,* 93-119 . https://revistascientificas.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/1517

Miranda, L. del P. (2024 10 de marzo). *Danza, amor y duelo*. Critica.cl. https://critica.cl/estudios-culturales/danza-amor-y-duelo

Mora, F. (2004). *Cómo funciona el cerebro*. Alianza.

Nadeau, A. (2013). *Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome*. Tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Madrid.

Dallal, A. *La danza Moderna en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Palmero, F. (1998). *Emociones y adaptación*. Ariel.

Pieck, C. (2007). *Anorexia y Bulimia*. Editorial Fundap.

Parvis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidos Iberica.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Pérez-Rincón, H. (2015). *El teatro de las histéricas: De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos* (Tercera edición). Fondo de Cultura Económica.

Ross, A. (2009). *El ruido Eterno*. Seix Barral.

Schilder, P. (2000). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Paidós.

Villa D. y Montañez M. (2010). *¿De qué cuerpo se habla en psicoanálisis?* Revista Académica e Institucional.

Volpi, Jorge. (2011). *Leer la mente*. Editorial Alfaguara.

Velázquez, J. (2008). *Un acercamiento al estudio de la imagen*. Editorial Fundap.

Vindras, A. M. (2002). *Ernest Wagner, ¡Ecce animal!: pastor, maestro, masacrador, dramaturgo*. Colección libros de Artefacto/Edelp.

Virilio, Paul. (2001). *El procedimiento silencio*. Editorial Paidós Iberia.

Ware, F. (n.d.). *Expand your Maind*. Noviembre 11, 2016, Psico dinámica: http://www.expandyourmind.eu/es/psicodinamica/

Weixlberger C. (2013). *La creatividad desde el punto de vista del psicoanálisis*. Universitat Autónoma de Barcelona.

Zieher, L. M. (2003). *Tratado de psicofarmología y neurociencia*. Sciens.

Zizek, S. (2006). *Cómo leer a Lacan*. Editorial Paidós. Argentina.