



Universidad
Latina

UNIVERSIDAD LATINA S.C

3344-25

“EL SUPERYÓ PUNITIVO EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL IDEAL DEL YO DE
LA BAILARINA EN DANZA CLÁSICA”

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A :

KARLA YOBEL SÁNCHEZ GERALDO

ASESOR: JUHAN GONZÁLEZ

CD.MX., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad de pertenecer a tan grande Institución, así como a la Universidad Latina y Universidad de Negocios ISEC por formarme a lo largo de estos años.

A mi asesor Juhan González por guiarme y ayudarme en concluir este camino, así como sus enseñanzas a lo largo de éste proceso, hay una enorme admiración hacia usted querido maestro.

A mis padres y mi hermano, que día con día me dan la fuerza y el amor inmenso que necesito para salir y luchar en vida.

Padre gracias por tantas exigencias y amor que me has dado, por ti soy la mujer que soy, toda tu vida te has dedicado a darme lo mejor de ti y lo has logrado, día a día me das la fuerza para encarar al mundo. Eres y serás el mejor ejemplo que tengo para luchar contra todo; te amo papá, mi superhéroe y yo tu princesa por siempre.

Madre no existe mujer más maravillosa y bella que tu, me has sacado adelante con amor y dolor, como tu siempre lo has dicho "nunca estaré sola" y así será por siempre, porque vives en mi corazón y en mi mente. Eres la guerrera que me protege y me llena con un amor infinito y puro que nadie puede entender más que nosotras. Toda la vida seré tu eterno cisne, a veces blanco y otras veces negro.

Hermano no cabe duda que eres mi compañero de ilusiones, fantasías, juegos y travesuras. Eres grande y fuerte, cada día me llena de orgullo al ver como creces y logras tus metas. Gracias por apoyarme y cuidarme como si tu fueras el mayor. Te amo hermano para siempre y se que llegarás tan lejos como te lo propones.

Al amor de mi vida por estar conmigo en todas las situaciones que nos ha puesto la vida, hemos superado muchos obstáculos y seguimos juntos, gracias por caminar a mi lado y demostrarme que la vida está llena de colores, alegrías, tristezas pero sobre todo de amor. Te amo infinitamente.

A mis abuelas que a lo largo de mi vida me consintieron y amaron a su forma. Las llevo en mi mente y corazón, mi nombre representa la mitad de cada una y se que siempre me cuidarán

con un amor eterno, blanco y negro. Nanita siempre estaré pensando en aquellos ojos verdes que nunca olvidaré, Yolita porque si vivo cien años, cien años pienso en ti.

A la familia López Cortés por recibirme y brindarme amor y apoyo sincero, gracias por mostrarme una nueva familia.

A la Psicología por ayudarme no sólo a formarme profesionalmente, sino también, por ser un camino que me determinó en mi formación como bailarina en danza clásica.

Y por último, a la danza, en especial el ballet, por enseñarme que bailar es amar con el alma y el cuerpo, que no se puede resistir sin amor y pasión, que se puede volar sin tener alas y soñar estando despierto. Agradezco a la vida por ponerme unas zapatillas en mi camino, por causarme ese dolor y satisfacción después de bailar. Danza, me enseñaste a amarte en un camino difícil, donde muchas veces dudé en seguirte, al final decidí amarte a mi manera, sólo desde mi, fuera y lejos de los demás, eres y serás lo que soy. Gracias danza por dejarme fusionarme en cada paso que daba contigo. Sin duda no sería lo que hoy soy.

ÍNDICE

Introducción	1
Planteamiento	2
Justificación	2
Objetivos	4
Metodología	5
Capítulo I Superyó	
El superyó freudiano	7
Algunos aportes post-freudianos sobre el superyó	23
Superyó femenino	37
Capítulo II Ideal del yo	
El ideal del yo	43
Implicación superyoica en el ideal del yo	44
Capítulo III Bailarina en danza clásica	
Prototipos sociales de las bailarinas	52
El anhelo de la perfección en la bailarina	57

Discusión	65
Conclusiones	75
Referencias	77

Introducción

Este trabajo analizará desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica conceptos como el superyó e ideal del yo, relacionados con la formación profesional de la bailarina en danza clásica. También se indagará sobre aspectos dentro del mundo de la danza como prototipos sociales y el anhelo de la perfección, que ayudarán a establecer la relación entre los conceptos psicoanalíticos antes mencionados con la danza.

Se revisarán aspectos sobre cómo se construye el ideal del yo de la bailarina, así como las cualidades posiblemente punitivas del superyó. Es importante resaltar que la bibliografía consultada se enfocará hacia el psicoanálisis freudiano y post-freudiano, de forma que también se realice una revisión cronológica de los conceptos antes mencionados.

Se resalta que la presente investigación busca aportar información que ayude a profundizar e indagar en la vinculación de estos temas. Ésta vinculación pretende explicar no solo aspectos referentes al superyó e ideal del yo, sino también del arte, en especial de la danza clásica, que han sido poco estudiados.

El interés por la investigación de este tema surge fundamentalmente por experiencia propia dentro del ámbito de la danza, reconociéndose la escasa investigación que hay en psicología acerca de las artes y en especial de la danza clásica, por lo que se pretende abrir el camino a futuras investigaciones dentro de la psicología y el psicoanálisis.

Planteamiento del problema

¿Cómo afecta un superyó punitivo en la formación del ideal del yo en la bailarina de danza clásica?

Justificación

El superyó es un elemento primordial dentro de la vida psíquica, es una instancia que interviene en la formación del yo y por ende en la personalidad.

La importancia que el superyó tiene a lo largo de la carrera en danza clásica para el desarrollo de la bailarina ha sido escasa o nula su investigación, por ello el trabajo busca abrir un panorama poco explorado.

Tomando en cuenta que en la bailarina de danza clásica las exigencias dentro del medio, demandan a la misma en muchos aspectos para lograr su permanencia y "éxito" dentro de este mundo, considero importante investigar la génesis que puede tener esa autoexigencia y demanda con ella misma, ya que dentro del mundo del ballet el margen de error debe ser nulo o casi nulo, debe ser "perfecto" al igual que la bailarina quien interpreta.

El arte es una actividad humana que apela a la belleza y estética, a lo más sublime que el hombre puede crear. Particularmente en la danza se requiere de un estilo, técnica, perfección y exigencia propia para perseverar en el medio. Por ello ésta investigación conduce a plantear el concepto del superyó punitivo como un elemento de extrema autoexigencia, autocastigo y su consonancia en la formación del ideal del yo de la bailarina, así como los prototipos y anhelos que pueden presentarse en la bailarina a partir de la formación de éstas dos instancias.

Con esta pequeña aportación se pretende que personas dentro del mundo de la danza puedan contar con elementos de estudio e investigación psicológica, de manera que también sea un impacto para la visión pedagógica que se tiene en la danza

y por supuesto para que sea en beneficio de las y los bailarines que dedican su vida a ésta bella arte.

Es importante resaltar la escasa investigación que hay acerca de la danza desde el punto de vista psicoanalítico y psicológico, por ello este trabajo será un acercamiento a futuras investigaciones en el arte, específicamente en danza y psicoanálisis.

Objetivos de investigación

General

Analizar el superyó, su impacto y relación con la formación del ideal del yo de la la bailarina en danza clásica.

Específicos

- Revisar el concepto del superyó desde una visión freudiana y post-freudiana
- Estudiar los aportes bibliográficos del ideal del yo desde Freud hasta los autores contemporáneos.

- Revisar aspectos de la danza clásica en la formación de la bailarina que sean relevantes para el tema a desarrollar.

Metodología

Para el desarrollo del presente trabajo se llevó a cabo una investigación de tipo documental, ya que se aplicó un conjunto de fundamentos teóricos psicoanalíticos para dar explicación a la problemática propuesta sobre la bailarina en danza clásica. Éste proceso se desarrolló mediante una recopilación de la bibliografía en teoría psicoanalítica con la finalidad de establecer una vinculación entre los conocimientos teóricos propuestos y los hechos a estudiar.

Después de efectuar la delimitación del problema de investigación, se realizó un análisis de la bibliografía consultada, de manera que se elaboró un contraste teórico y cronológico de los conceptos (superyó e ideal del yo) psicoanalíticos de los diferentes autores que han dedicado su investigación a describir los mismos conceptos.

Se originó una reflexión analítica de los elementos psicoanalíticos para su estudio y descripción, con el objetivo de sustentar la investigación hacia la problemática planteada.

De la misma forma se exploraron aspectos particulares del fenómeno a estudiar para crear un enlace entre los conocimientos y la información bibliográfica revisada.

Ésta investigación tiene como ventajas el aumento y entendimiento de los conceptos del superyó e ideal del yo dentro de la teoría psicoanalítica, así como el acercamiento al estudio dentro de las artes, específicamente en danza clásica.

Con todo lo antes descrito, se logró tener una visión mucho más amplia sobre la problemática planteada, dando pie a la posibilidad de discusión del tema para abrir una puerta a futuras investigaciones sobre el tema desarrollado.

Capítulo I. Superyó

El superyó freudiano

Para poder hablar del término superyó es necesario hacer una revisión de los trabajos realizados por Sigmund Freud a lo largo de su investigación para así entender cómo evolucionó este concepto hasta llegar a ser referido como una instancia intrapsíquica y tan polémica que muchos autores han tratado de explicar desde el psicoanálisis.

En los "Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1892 - 1899)" específicamente en el Manuscrito K titulado "Las neurosis de defensa" (Freud, 1896) al hablar del origen de éstas, refiere por vez primera escrupulosidad de la conciencia moral; la vivencia primaria que estuvo dotada de placer, al ser recordada genera un reproche conciente de displacer, posteriormente ambos son reprimidos formando en la conciencia un síntoma contrario llamado escrupulosidad moral. Al retornar lo reprimido el reproche regresa inalterado, durante cierto tiempo aparece como una conciencia de culpa carente de contenido. Sin embargo, Freud considera la escrupulosidad de la conciencia moral como un síntoma primario de defensa contra la representación obsesiva.

Continuando con el tema de las representaciones obsesivas, en su artículo "Las neuropsicosis de defensa" (Freud, 1894), habla de una joven que padecía de reproches obsesivos y en la cual, la conciencia de culpa ejerce gran dominio sobre su yo que la lleva a la psicosis; la paciente se sentía culpable de delitos que referían los periódicos como una estafa o un crimen, los cuales no había cometido. Posterior a un interrogatorio que realiza descubre que el origen de esa conciencia de culpa se debía a la práctica de la masturbación y a un exceso en un baile, lo que aumentó los autorreproches. Si bien en ése entonces no se hablaba de superyó, sabemos que en la actualidad nos podemos referir en este caso, a un superyó rígido y severo.

En su artículo "Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa" (Freud, 1896), refiere que la etiología de la neurosis obsesiva, se debe a experiencias sexuales de la temprana infancia, no de forma pasiva sino activa, es decir, llevadas a cabo con placer y participación. Comenta que en este tipo de neurosis las representaciones obsesivas son reproches (por haber llevado a cabo en la infancia la acción sexual) transformados que retornan de la represión y se sustituyen por un síntoma primario de defensa

como los escrúpulos, la venganza (de que otro se llegue a enterar), en miedo hipocondríaco (por las consecuencias corporales nocivas de aquella acción - reproche), social (por la pena que impondrá la sociedad a aquel desaguisado), religioso y de tentación (justificada desconfianza en la propia capacidad de resistencia moral). Muchos casos que se consideran hipocondriasis serían "melancolías periódicas"; es primordial señalar lo anterior ya que finalmente Freud, definirá el modelo de superyó basado en la melancolía.

Al retornar lo reprimido vemos un fracaso de las defensas originalmente obtenidas, el yo procura defenderse y en ésta lucha crea unos síntomas que se clasifican como defensas secundarias: medidas expiatorias (fastidiosos ceremoniales, observación de números), preventivas (toda clase de fobias, superstición, meticulosidad pedante, acrecentamiento del síntoma primario de los escrúpulos de la conciencia moral), miedo a traicionarse (coleccionar papeles, misantropía: aversión hacia el género humano (DLE, 2015)), aturdimiento (dipsomanía: término médico utilizado para referirse al abuso de bebidas alcohólicas (DLE, 2015)).

Freud en 1897 en "Sumario de los trabajos científicos del docente adscrito Dr. Sigmund Freud", nuevamente hace mención a

la neurosis obsesiva, su mecanismo psíquico y su etiología. Comenta que hay un enlace entre la representación y un estado afectivo que puede ser de naturaleza diversa (reproche, sentimiento de culpa, duda, etc.,) el cual permanece inalterado mientras que la representación puede variar, es decir, que la idea dependiente del afecto se sustituye por una más adecuada, tomada de la vida sexual y caída bajo la represión. Al respecto Freud, considera a la culpa como un síntoma que sustituye una representación sexual reprimida.

En 1897, en la Carta 71 a Fliess, Freud introduce el concepto de Complejo de Edipo y menciona la culpa inconsciente, refiriéndose a la tragedia griega "Edipo rey" de Sófocles y a "Hamlet" de W. Shakespeare. Posteriormente en su obra "La interpretación de los sueños" (Freud, 1900) retoma los dos dramas y hace alusión en Hamlet al autorreproche, al escrúpulo de conciencia, que éste tiene al dudar en vengarse, ya que sospecha que él mismo no es mejor que el pecador a quien debería castigar: de tal forma que ha traducido a la conciencia lo que era inconsciente.

En la misma obra, al explicar los sueños punitivos, refiere que el sueño se pone al servicio de la autocrítica, teniendo por contenido una advertencia racional en vez de un

cumplimiento de deseo. En una nota agregada en "La interpretación de los sueños" (Freud, 1900) fechada en 1930, cuando ya se conocía la existencia del superyó, Freud señala que en los sueños punitorios existe un cumplimiento de deseo del superyó, esto se explica porque estos sueños se originan cuando los restos diurnos son de naturaleza satisfactoria pero no permitida. Lo importante de los sueños punitorios reside en que el formador de éstos no es el deseo inconsciente que procede de lo reprimido, sino el deseo punitorio que reacciona contra el deseo reprimido, siendo dicho deseo punitorio lo que posteriormente se llamaría superyó.

Siguiendo su estudio de "La interpretación de los sueños" (1900) Freud hace otra mención al concepto de superyó, al hablar de "la censura moral" que es el custodio de la salud mental y que despierta al soñante cuando el contenido del sueño se vuelve demasiado angustioso, desde el punto de vista estructural, el superyó despierta al soñante cuando está a punto de acercar a la conciencia un deseo o impulso prohibido. En este caso hablaríamos de una función protectora del superyó.

En 1901 Freud, en su obra "Psicopatología de la vida cotidiana" al referirse al olvido de impresiones, comenta que

una fuerte resistencia se contrapone al recuerdo de impresiones penosas, a la representación de pensamientos penosos que nos persiguen y ahuyentan mociones afectivas penosas como el remordimiento, los reproches de la conciencia moral.

En "Tres ensayos de teoría sexual" (Freud, 1905) al hablar del análisis clínico de casos extremos de perversión masoquista señala la cooperación de una vasta serie de factores que exageran y fijan la originaria actitud sexual pasiva (complejo de castración, conciencia de culpa).

En su artículo "Acciones obsesivas y prácticas religiosas" (1907), Freud refiere por vez primera la frase de *conciencia inconciente de culpa* al hablar de acciones obsesivas. Esto es, que quien padece la compulsión y prohibiciones se comporta como si estuviera bajo el imperio de una *conciencia de culpa* de la que no sabe nada, es decir, inconciente, que tiene su fuente en ciertos procesos anímicos tempranos, pero halla permanente refrescamiento en la tentación, renovada por cada ocasión reciente, que genera una *angustia de expectativa* siempre al acecho, una expectativa de desgracia que, por medio del concepto del castigo se anuda a la percepción interna de la tentación. El nexos, entre la angustia de expectativa y el contenido con el que ella

amenaza, está oculto para el enfermo. El ceremonial comienza, como una acción de defensa o de aseguramiento, como una medida protectora. Para la tentación, las acciones protectoras parecen resultar pronto insuficientes; emergen entonces las prohibiciones destinadas a mantener alejada la situación de tentación. Por otro lado, el ceremonial figura la suma de las condiciones bajo las cuales se permite otra cosa, no absolutamente prohibida, como podría ser, el ceremonial eclesiástico del matrimonio, lo que significa para el creyente el permiso del goce sexual; también la formación de la religión parece tener por base la sofocación de ciertas maciones pulsionales, la renuncia a ellas, y no sólo de componentes sexuales como en las neurosis, sino de pulsiones egoístas, perjudiciales para la sociedad a la que de todos modos, no le falta un aporte sexual.

Respecto a la conciencia de culpa como derivado de una tentación inextinguible y a la angustia de expectativa ante castigos divinos, se han hecho notorias en el campo religioso antes que en las neurosis. En las personas religiosas hay más recaída en el pecado que en las neuróticas, debido a la rigidez posteriormente llamada superyoica.

En "Análisis de la fobia de un niño de cinco años" (Freud, 1909), refiere el caso del pequeño Hans el cuál al ser sorprendido por su madre con la mano en el pene, lo amenaza diciéndole que llamará al doctor para que se lo corte y entonces con qué hará pipí, a lo que el niño responde que con la cola; al respecto Freud comenta que no hay conciencia de culpa pero, sí complejo de castración.

En 1909 en "A propósito de un caso de neurosis obsesiva", nuevamente Freud habla de conciencia de culpa al presentar el historial clínico de un paciente que se reprochaba por no haber estado cuando su padre murió, llegando a culparse de la muerte de éste; comenta que la conciencia de culpa (afecto) está justificada pero pertenece a otro contenido (inconsciente) que el paciente ignora, ya que los afectos intensos sin representación buscan otro sustituto el cual viene a ser un enlace falso. ¿Cómo puede producir efecto curativo la comunicación de que tiene razón el reproche, la conciencia de culpa? Freud concluye que no es la comunicación la que produce tal efecto, sino el descubrimiento del contenido ignorado al cual pertenece el reproche y que éste tiene orígenes arcaicos.

Freud en 1910 en "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", se aproxima al origen genético del superyó al mencionar que son los progenitores de quienes depende la formación de la *conciencia de culpa*, sin embargo no explica cómo se realiza esto. Refiere que en el complejo parental se puede observar que su raíz radica en la necesidad religiosa; el Dios omnipotente y justo, y la naturaleza bondadosa, nos aparecen como grandiosas sublimaciones de padre y madre, o más bien como renovaciones y restauraciones de la representación que se tuvo de ambos en la primera infancia. La protección contra la neurosis, que la religión asegura a sus fieles, se explica con facilidad porque esta les toma el complejo parental, del que depende la conciencia de culpa así del individuo como de la humanidad, mientras que el incrédulo tiene que habérselas solo con esa tarea.

En "Tótem y tabú" (Freud, 1913), hace una explicación sobre el origen del sentimiento de culpa. Asimismo, contribuye a la antropología social al plantear sus hipótesis sobre la horda primordial y el asesinato del padre primordial, y su teoría según la cual proceden de ahí todas las posteriores instituciones sociales y culturales. El tabú arroja luz sobre la naturaleza y la génesis de la *conciencia moral*; se puede hablar de una conciencia moral del tabú (quizá la más antigua)

y tras, su violación, de una conciencia de culpa. La conciencia moral es la percepción interior de que desestimamos determinadas mociones de deseo existentes en nosotros. La conciencia de culpa es la percepción del juicio adverso interior sobre aquellos actos mediante los cuales hemos consumado determinadas mociones de deseo. Quien tiene conciencia moral no puede menos que registrar dentro de sí la justificación de ese juicio adverso y la reprobación de la acción consumada; este mismo carácter presenta la conducta de los salvajes hacia el tabú; este es un mandamiento de la conciencia moral, su violación origina un horrorizado sentimiento de culpa, tan evidente en sí mismo como desconocido su origen.

En "Tótem y tabú" (1913) Freud habla que probablemente la conciencia moral nazca de una ambivalencia de sentimientos provenientes de relaciones humanas bien definidas. En la horda primordial, los hombres odiaban al padre, pues era el gran obstáculo para su necesidad de poder y para sus exigencias sexuales, pero también lo amaban y admiraban lo que constituye un paralelo del Complejo de Edipo. Tras eliminarlo e identificarse con él (origen del superyó), se abrieron paso las mociones afectivas en forma de arrepentimiento, naciendo la conciencia de culpa.

Lo antes expuesto, se aplica tanto en el tabú como en las neurosis obsesivas, explicadas por Freud en su obra antes citada, en las que se destaca el rasgo de los penosos escrúpulos de la conciencia moral como un síntoma reactivo frente a la tentación agazapada en lo inconsciente y que al agudizarse la condición patológica se desarrollan los grados máximos de la conciencia de culpa que posee en buena parte la naturaleza de la angustia, siendo ésta *angustia de la conciencia moral*.

En "Introducción del narcisismo" (1914) Freud se refiere a la "conciencia moral" como una instancia que se encarga de la satisfacción narcisista originada en el ideal del yo, además de observar y comparar al yo actual con el ideal del yo; se puede decir, que ésta conciencia moral representa a un superyó que vigila, y ésta formado de la influencia de las personas con las que el infante interactúa.

"Duelo y melancolía" (Freud, 1917), puede considerarse, una extensión del trabajo sobre el narcisismo escrito anteriormente. Así como en este trabajo había Freud descrito el funcionamiento de la >instancia crítica<, en este se ve la misma instancia operando en la melancolía, pero, las

implicaciones de éste artículo - que no fueron evidentes de inmediato - estaban destinadas a ser más importantes. El material contenido llevó a la ulterior consideración de la >instancia crítica<, en "Psicología de las masas y análisis del yo" (Freud, 1921), y esto a su vez condujo a la hipótesis del superyó en "El yo y el ello" (Freud, 1923), y a una nueva evaluación del sentido de culpa.

Freud menciona cómo en la melancolía, al incorporar el yo la representación del ser amado perdido, se puede explicar la culpa y los autorreproches, pues es como si una parte del yo fuera el objeto internalizado; los reproches en realidad no son contra la propia persona, sino contra éste; hay un enorme empobrecimiento del yo. El enfermo describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo.

Vemos que una parte del yo se contrapone a la otra, la aprecia críticamente, la toma por objeto, lo cual nos permite decir que la instancia crítica escindida del yo, podría probar su autonomía también en otras situaciones. Esta instancia usualmente se llama *conciencia moral*, y junto con la censura de la conciencia y con el examen de realidad se cuenta dentro de las grandes instituciones del yo y puede enfermarse sola.

En 1918 en el artículo "De la historia de una neurosis infantil", Freud da énfasis al canibalismo, a la angustia que presenta su paciente de ser devorado por el lobo, en este caso por su padre. Este material llega a ser trascendental en la formación de sus teorías: las interrelaciones entre incorporación, identificación, la formación de un ideal del yo, el sentimiento de culpa y los estados patológicos de depresión.

En 1920, en su obra "Más allá del principio de placer", Freud refiere que junto a los sueños de deseo y angustia, existe una tercera categoría a los que denominó "sueños de punición", considerando en el yo la existencia de una instancia especial de crítica y observación de sí (el ideal del yo, el censor, la conciencia moral), éstos sueños serían de cumplimiento de deseo provenientes de la instancia crítica.

Al referirse a las melancolías, en su obra "Psicología de las masas y análisis del yo" (Freud, 1921), comenta que éstas muestran al yo dividido, descompuesto en dos fragmentos, uno de los cuales arroja su furia sobre el otro. El otro fragmento es el alterado por introyección del objeto perdido que incluye a la conciencia moral, una instancia crítica del yo.

En la introducción que James Strachey realiza de la obra de Freud "El yo y el ello" (1923), comenta que por primera vez el "superyó" aparece como equivalente al "ideal del yo".

En el capítulo V. "Los vasallajes del yo", de la obra antes mencionada, Freud refiere que el superyó debe su posición particular dentro del yo o respecto de él a un factor que se ha de apreciar desde dos lados. El primero: es la identificación inicial, ocurrida cuando el yo era todavía endeble; y el segundo: es el heredero del complejo de Edipo, y por tanto introdujo en el yo los objetos más grandiosos. Así como el niño estaba compelido a obedecer a sus progenitores, de la misma manera el yo se somete al imperativo categórico de su superyó.

Freud señala, que se le ha atribuido al superyó la función de la conciencia moral, y reconocido en el sentimiento de culpa la expresión de una tensión entre el yo y el superyó. El yo reacciona con sentimientos de culpa (angustia de la conciencia moral) ante la percepción de que no está a la altura de los reclamos que le dirige su ideal, su superyó, el cual es el subrogado tanto del ello como del mundo exterior y que debe su génesis a que los primeros objetos de las mociones

libidinosas del ello, la pareja parental, fueron introyectados en el yo, a raíz de los cuales el vínculo con ellos fue descontextualizado y que de esta manera se posibilitó la superación del complejo de Edipo.

Continúa diciendo, que el superyó conservó caracteres esenciales de las personas introyectadas: su poder, su severidad, su inclinación a la vigilancia y el castigo; por lo tanto es fácilmente concebible que la severidad resulte acrecentada, puede volverse duro, cruel, despiadado hacia el yo a quien tutela.

El superyó, el sustituto del complejo de Edipo, deviene también representante del mundo exterior real y, así el arquetipo para el querer-alcanzar del yo. En el curso del desarrollo infantil, que lleva a la progresiva separación de los progenitores, se suman los influjos de maestros, autoridades, modelos que uno mismo escoge y héroes socialmente reconocidos, cuyas personas ya no necesitan ser introyectadas por el yo.

Finalmente, en los capítulos VII y VIII de "El malestar en la cultura" (1930), realiza una revisión posterior del superyó; puntualiza algunas consideraciones acerca del uso

apropiado del superyó, conciencia moral, sentimiento de culpa, necesidad de castigo y arrepentimiento.

Referente al superyó comenta que es una instancia por nosotros descubierta; la conciencia moral, una función que le atribuimos junto con otras: la de vigilar y enjuiciar las acciones y los propósitos del yo; ejerce una actividad censora. El sentimiento de culpa y la dureza del superyó, es lo mismo que la severidad de la conciencia moral; es la percepción deparada al yo, de ser vigilado de esa manera, la apreciación de la tensión entre sus aspiraciones y los reclamos del superyó. Y la angustia frente a esa instancia crítica, o sea la necesidad de castigo, es una exteriorización pulsional del yo que ha devenido masoquista bajo el influjo del superyó sádico, es decir, que emplea un fragmento de la pulsión de destrucción interior, preexistente en él, en una ligazón erótica con el superyó. Para Freud no debería hablarse de conciencia moral hasta que se registra la presencia de un superyó; respecto a la conciencia de culpa, es preciso admitir que existe antes que el superyó, y por lo tanto antes que la conciencia moral.

Algunos aportes post-freudianos sobre el superyó

Después de hacer una revisión sobre la postura freudiana al superyó, es relevante mencionar algunos autores que siguieron con el estudio de ésta instancia psíquica propuesta por Freud.

Teniendo como base a Freud, el "Diccionario de Psicoanálisis" de Laplanche y Pontalis (1996) define al superyó como:

Una de las instancias de la personalidad, descrita por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales, como funciones del superyó. Clásicamente heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.

En su obra "La personalidad neurótica de nuestro tiempo" (1988) Horney nos refiere que la hostilidad del niño

es provocada en parte, por la actitud prohibitiva que la cultura adopta en relación a los placeres en general y de forma muy particular en cuanto a la sexualidad infantil la cual se expresa a manera de curiosidad, masturbación o juegos eróticos con otros niños. Además, comenta que en nuestras condiciones de cultura el niño es obligado a sentirse culpable por cualquier sentimiento o evidencia de hostilidad, es decir, se le hace sentirse indigno o despreciable ante sí mismo si se atreve a expresar o sentir algún resentimiento contra sus padres o a transgredir las reglas establecidas por ellos. Puntualiza que en nuestra cultura, es en la esfera sexual donde más a menudo se crean sentimientos de culpabilidad.

Horney (1988) retomando a Freud, señala que las observaciones que realizó acerca del complejo de Edipo en neuróticos, presentaban una característica repetitiva: que las reacciones violentas frente a uno de los padres eran muy destructivas despertando ansiedad y trastornando de manera definitiva la formación del carácter y las relaciones personales; esto le permitió darle un carácter universal al complejo de Edipo como núcleo mismo de las neurosis.

Valenciana (2013) refiere a Clark (2011) y señala que cuando el superyó adquiere una severidad tan fuerte con el

individuo en su vida diaria, en todas sus acciones se tiene como resultado relaciones interpersonales patológicas aunque en otros aspectos de su vida el sujeto pueda desenvolverse.

Refiriéndose al complejo de Edipo, Segal, en "Introducción a la obra de Melanie Klein" (1994) menciona que en la posición depresiva comienza a desarrollarse, es decir, que cuando el bebé percibe a la madre como objeto total cambia su relación con ella y la percepción del mundo, reconoce a las personas como seres individuales pero con relación entre sí; se percata de que su madre es quien da lo bueno y lo malo, reconoce que depende totalmente de ella, y a medida que el yo avanza en esta integración del objeto total, también él avanza hacia un yo total. Continúa Segal y refiere que la diferencia entre la posición esquizo-paranoide y la depresiva, es que en la primera hay ansiedad por el miedo a que el objeto malo destruya al yo, en la segunda la ansiedad surge por la ambivalencia de que los impulsos destructivos del bebé destruyan al objeto amado del cual depende en absoluto. Además, comenta que, en la posición depresiva el bebé desea reparar al objeto destruido, que dañó en su fantasía omnipotente; es ahí donde empieza a darse cuenta de su propia existencia y la de los otros objetos como personas distintas, empieza a establecer una diferencia entre fantasía y realidad

externa, empieza a hacerse responsable de sus impulsos y a tolerar la culpa.

Segal (1994), señala:

Cambia el carácter del superyó. Los objetos ideales y persecutorios introyectados durante la posición esquizo-paranoide forman las primeras raíces del superyó. El objeto persecutorio es vivenciado como autor de castigos crueles y retaliatorios. El objeto ideal, con quien el yo anhela identificarse, se convierte en la parte del superyó correspondiente al ideal del yo, que también resulta persecutorio por sus elevadas exigencias de perfección.

Clark (2011), retoma a Klein haciendo énfasis en la posición que toma el superyó, indicando que se encuentra en los estadios más primitivos en donde los objetos internos (superyó) comienzan a introyectarse desde el momento del parto, ya que para Klein es el resultado de la constante interacción entre los dos grandes mundos, es decir el mundo interno con la realidad externa.

Dentro de la teoría kleiniana destaca el grupo de estudio "Melanie Klein Trust" en el que Riensenberg - Malcom (1999), habla de la preocupación por el estudio de la formación del superyó, y como se mencionó antes, éste es equiparable a los objetos internos. Lo fructífero en este aporte son algunas hipótesis que explican la inaccesibilidad de algunos objetos internos, para ello formula una hipótesis en donde propone la posibilidad de una falla de la madre en donde ésta es incapaz de la función de ser continente para cobijar los pavores de su bebé, es decir la ineptitud de mantener un contacto emocional con su hijo, en pocas palabras una imposibilidad de llevar a cabo una función continente - contenido. Conforme a esto, se debe tomar en cuenta que no sólo juega un papel importante la capacidad de la madre para atender las demandas del bebé, sino también va a influir la capacidad innata del bebé para tolerar situaciones frustrantes o soportar sus pavores.

En concordancia con lo anterior, Britton (2011) en su artículo "Sexo, muerte y superyó", comenta que se puede originar una organización narcisista con predominio destructivo debido a un exceso innato de hostilidad en el bebé hacia el objeto, todo esto como una resultante de una falla en la ya antes mencionada función continente - contenido.

Fenichel, en "Teoría psicoanalítica de las neurosis" (1989) al hablar del superyó, lo nombra como un guardián que realiza la función esencial del yo: "anticipar las probables reacciones del mundo externo a la conducta propia. Una parte del yo se ha convertido en una "madre interior", que amenaza con un posible retiro del cariño".

Continúa su explicación y dice, que un paso importante en la maduración es el que se da cuando las prohibiciones establecidas por los padres continúan siendo eficaces aun sin la presencia de ellos: "La introyección de las prohibiciones produce cierto cambio adaptativo dentro del yo; éstas son los precursores del superyó", y que sus funciones pueden ser llevadas a personas del mundo externo como a policías, o personas con alguna calidad de autoridad.

Fenichel (1989) cita a Fereczi, el cual a los precursores del superyó les da el nombre de "moral de esfínteres". Al respecto Fenichel (1989) comenta "esta expresión hace resaltar la importancia de la enseñanza de los hábitos higiénicos en la formación de esta preconciencia".

Fenichel continúa su trabajo y refiere que el yo "toma prestado" de unos padres percibidos como poderosos, la fuerza

necesaria para poder frenar el complejo de Edipo, siendo esta resolución un "paso dentro del yo" importante para su desarrollo y que lo diferencia de su precursor por su organización: el superyó.

Sin embargo, puntualiza Fenichel (1989), "el superyó, es quien decide qué pulsiones o necesidades han de ser reprimidas y cuáles sojuzgadas", por lo tanto, agrega, "el yo se ve obligado ahora a respetar a otro "representante de la realidad", a menudo irracional".

Al igual que Freud, Fenichel (1989), comenta que no sólo el superyó es un heredero de los padres como fuente de amenazas y castigos, sino también como fuente de protección y como un proveedor de amor; y que estar en buenos o malos términos con él es tan importante como lo fue estar con los padres y refiere "El reemplazo de los padres por el superyó, en este aspecto, constituye un prerrequisito de la independencia del individuo".

La relación entre el superyó y el mundo externo, se debe a que el superyó se deriva de la introyección de un fragmento de éste, por consiguiente es la parte del aparato psíquico más cercana al mundo externo.

Fenichel (1989) comenta que "la formación del superyó se da en un nivel superior a la del yo", para esto refiere lo más profundo o temprano del yo está formado por las sensaciones provenientes del cuerpo, la orientación kinestésica, la olfativa y la visual; y que lo que determina la consolidación de la parte consciente del yo es cuando se agrega la parte auditiva de las palabras; por lo tanto, agrega, "las palabras de los padres de advertencia, de aliento o amenaza, son incorporadas por la vía del oído. Por esta razón las órdenes del superyó son, por lo general verbalizadas".

"El paso dentro del yo es sentido por el niño cuando oye la voz interior de la conciencia". (Fenichel, 1989)

Para Anna Freud (1993) los contenidos del superyó son en gran parte concientes, lo cual los hace accesibles a la percepción intrapsíquica, sin embargo, éstos se esfuman cuando está en armonía con el yo; sólo se establecen sus límites cuando se enfrenta al yo de una forma hostil o crítica.

Una de las aportaciones post-freudianas relevantes al superyó es la de Jaques Lacan, quien comienza proponiendo en El Seminario 2 "El yo en la teoría de Freud y en la Técnica

Psicoanalítica 1954-1955" (1990) específicamente en la clase "La censura no es la resistencia" que las leyes que rigen a los humanos, no son comprendidas, es decir solo pasan al acto y de acuerdo a esto es como el superyó está representado. De acuerdo al psicoanálisis lacaniano estas leyes están ligadas a lo que nos propone Lacan como la función paterna, Nombre del padre; en Freud esto correspondería a la llamada herencia del complejo de Edipo, y es aquí donde justamente Lacan considera, a diferencia de Freud que nace el superyó por la falla en esta función y no por su sepultamiento.

Bolivar, (2010) en su texto "Reflexiones sobre la crueldad del superyó", publicado en la Revista CES Psicología de la Universidad CES Colombia, menciona que " al ser humano le falta siempre ser, nunca está definido su ser, siempre pudo y podrá ser de otra forma, ser otro diferente de lo que es", acorde a esto considera que ésta es la causa por la cual se formulan las leyes y se inventa la cultura, es decir estos mandatos y dispositivos impuestos por la sociedad creada, por nosotros mismos, nos dicen y dictan a el deber ser, lo que se es, nos brindan una identidad. Nos dice que este deber ser está implícito en el discurso de la sociedad.

Este discurso que el sujeto recibe del Otro, dirá Lacan (citado por Bolivar, 2010) que es el discurso del amo basándose en las lecturas de Kojév y Hegel, es donde el superyó apelaría a interiorizar por el sujeto lo que ese ser superior (Otro) demanda.

Bolivar (2010), continúa su explicación lacaniana del superyó refiriéndose a la estructura que el mismo Jacques Lacan propone para explicar el discurso del amo en El Seminario 17, "EL reverso del psicoanálisis 1969-1970" (1992) en la clase 1 llamada "Producción de los cuatro discursos":

$$\begin{array}{c} \underline{S1} \rightarrow \underline{S2} \\ \$ \quad a \end{array}$$

Bolivar (2010) parafraseando a Lacan y a Freud respecto al superyó, señala que para Lacan, "\$" representa el sujeto que se encuentra en falta, carente de esa identidad, y en Freud dice corresponde al sujeto castrado; prosigue su explicación y refiere que desde el punto de vista de Lacan la barra que tacha la "S", se refiere a ese yo escindido en Freud; y que la parte superior donde se encuentra "S1", estructura que gobierna a "\$" como imperativo, corresponde al superyó freudiano. Siguiendo este análisis, Bolivar (2010)

comenta que "S2" donde sitúa al Otro, eso que es ajeno al yo, lo que está fuera del sujeto, la demanda del Otro, del amo, corresponde al Ideal del yo de la teoría psicoanalítica. Por último en la parte inferior derecha, y como resultado de "S1", "S2" y "\$", tenemos que "a" sería la diferencia que existe entre el superyó y el ideal del yo, lo que está fuera de su dominio y causa angustia y represión en forma de síntomas. Con base a esto retomo a Bolívar, (2010) quien cita esta fórmula a partir de la articulación teórica antes detalla por Lacan:

<u>Superyó</u>	->	<u>Ideal del yo</u>
Ser en falta		Lo pulsional no simbolizado

Continuando con la tónica del discurso para explicar al superyó Lacan (1990) menciona:

La censura (...) forma parte del carácter interrumpido del discurso (...) esto trae aparejado el problema del superyó. Les hablé del discurso interrumpido. Pues bien, una de las formas más relevantes del discurso interrumpido es la ley en tanto incomprendida (...)El hombre está siempre en posición de no comprender nunca por completo la ley, porque

ningún hombre puede dominar en su conjunto la ley del discurso.

Esta cita tomada de la clase "La censura no es resistencia", refiere lo incompresible de una arbitrariedad en el discurso que irrumpe en el sujeto, por ello Lacan hace una vinculación del superyó con el lenguaje, aquel que a través del discurso que va del Otro interrumpe en el sujeto, de esa ley que no es comprendida. Pero, Lacan también dirá que existe un discurso impuesto, al igual que lo es el lenguaje y que en su producción se encuentra el superyó.

Negro (2010) en su texto "Discurso y superyó en la enseñanza de Lacan entre 1953 y 1958" cita a Lacan (1958) en El seminario 6, "El deseo y su interpretación" y menciona que "el discurso del otro le es impuesto al hombre y habla en él y más habla cuanto más el hombre desfallece de su propio lugar de enunciación". Es decir, la enunciación relaciona a la posición que toma el sujeto frente a su discurso, esto es, su deseo. Entonces si decimos que el Otro disminuye la enunciación del sujeto, por ende el discurso estará impuesto, de manera paralela ocurriría con el superyó.

En su libro "Enseñanza de los 7 conceptos cruciales del psicoanálisis" Nasio (1996) señala que el superyó en sus tres variantes: conciencia moral, crítica y de valores ideales, representa la parte subjetiva de los fundamentos de la moral, del arte, de la religión y de toda aspiración hacia el bienestar social e individual del hombre.

Sánchez (1999, citado en Sandoval 2011) menciona que la conciencia moral del sujeto no es posesión de él desde su nacimiento. Para él, la conciencia moral se presenta en el hombre como resultado de su desarrollo histórico y su práctica social.

Hazan (1994) cita a Ritvo y Solnit quienes definen al superyó como una estructura psíquica que actúa regulando las relaciones entre las pulsiones instintivas y el yo, y el mundo externo. El concepto de formación del superyó, involucra el proceso por el cual, prohibiciones y restricciones antes impuestas desde el exterior se han internalizado. Por tanto, la presencia de las personas que originalmente establecían las prohibiciones, no es necesaria.

Es importante referir el trabajo realizado por Braier (2005), quien señala que de los padres no solo se internaliza

la agresión de éstos, sino que también se internalizan rasgos y conductas amorosas que darán como resultado un superyó protector. Continúa diciendo, que el sujeto que es amado y protegido aprenderá a amarse y protegerse; también comenta que "el superyó no sólo puede ser sádico y odiar al yo, sino que también es capaz de amarlo, siempre y cuando este último no caiga en el incesto y el parricidio"; para Braier (2005) dentro de las funciones del superyó, la protección, es la menos mencionada por Freud, sin embargo, refiere que el propio Freud (1927) dice que el superyó trata a través del humor, proteger al yo del sufrimiento.

Hazan (1994) al relacionar el tabú con las neurosis obsesivas, refiere que la angustia de castración, en esta última, juega un gran papel en la perturbación del vínculo con el padre y que sus impulsos suicidas (que ahora sabemos se deben a un superyó punitivo), son autocastigos por deseos de muerte dirigidos a él. Estos son desconocidos por ser inconscientes y a esta razón corresponde el carácter angustioso del sentimiento de culpa. A partir de la conciencia con los dos deseos reprimidos del Complejo de Edipo: incesto y parricidio.

En "La teoría de las relaciones objetales y el psicoanálisis clínico" Kernberg (2001), refiere que los continuos procesos de introyección y proyección permiten la internalización de objetos peligrosos y frustrantes antes temidos, como son, las imágenes parentales prohibitivas que se fusionan con los objetos ideales producto de los sentimientos de culpa y que constituyen los precursores del superyó; una parte de esta fusión integra en el yo.

Superyó femenino

Posterior al análisis y descripción del superyó freudiano, se revisará, el superyó femenino, tomando como punto de partida a Freud y complementando la información con otros autores.

En su artículo "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos", Freud (1925), señala que la diferencia sexual anatómica entre el hombre y la mujer tiene psíquicamente consecuencias: "Uno titubea en decirlo, pero no es posible defenderse de la idea de que el nivel de lo éticamente normal es otro en el caso de la mujer. El superyó nunca deviene tan implacable, tan impersonal, tan independiente de sus orígenes afectivos como lo exigimos en el

caso del varón"; y continúa su explicación diciendo, "Rasgos de carácter que la crítica ha enroscado desde siempre a la mujer - que muestra un sentimiento de justicia menos acendrado que el del varón, y menor inclinación a someterse a las grandes necesidades de la vida; que con mayor frecuencia se deja guiar en sus decisiones por sentimientos tiernos u hostiles".

Mejía (1998), retoma la cita anterior de Freud y comenta que para él, "las mujeres se rigen más por los afectos que por razonamientos abstractos cuando deben tomar decisiones. Es decir, en ellas opera una ley que depende sobre todo de los afectos, lo que sugiere que el superyó en la mujer ejerce una ley caprichosa".

Levinton (1999), en su trabajo "El superyó femenino", hace una descripción del superyó freudiano y refiere que éste es fundamentado en la prohibición del incesto y como legislador de la sexualidad en ambos géneros, y que en el caso de la mujer, la envidia del pene y la amenaza de castración la sitúan en una posición de minusvalía moral; y escribe:

En el desarrollo que se toma como referencia,
todo lo que suceda en la niña se describe en

oposición a lo que se ha pre-sentado como modelo ejemplificador. Dado este planteo inicial, el sesgo de género masculino determinará de antemano los ítems que se consideran para definir al superyó: la posesión o no del pene, el temor a la amenaza de castración, la posible identificación con el padre como representante de las leyes y tradiciones de su cultura, etc. (Levinton, 1999)

Al referirse a la envidia del pene, Dio Bleichmar (1997) dice "puede convertirse en el significante de la falta de cariño o autoestima, o sea, en complejo de castración infantil en caso que la niña atravesase insatisfacciones afectivas con sus figuras de apego".

Sin embargo, en 1933 en la "33ª. Conferencia. La feminidad" Freud, señala que "Ausente *la angustia de castración*, falta el motivo principal que había esforzado al varoncito a superar el Complejo de Edipo". Al respecto, Mejía (1998), dice "A juicio de Freud la angustia de castración es el principal motivo que tendría un niño o una niña para salir del Complejo de Edipo" y es en este sentido, continúa su posición refiriendo:

En el caso de la niña, la percepción de la diferencia anatómica entre los sexos y la interpretación que de ésta percepción hace, produce el extrañamiento de su ligazón al primer objeto de amor y una vuelta hacia el padre. Este deviene objeto de amor porque causa el deseo de la madre. Es así como la niña hace un viraje hacia el padre esperando causar su amor para recibir de él, eso que le falta. (Mejía, 1998)

Ligado a ésta cita Mejía (1998) agrega que Freud afirma que ésta es una de las principales tareas de la feminidad.

Retomando el texto de Freud (1933), con relación a la permanencia de la niña en el complejo de Edipo, señala "La niña permanece dentro de él por un tiempo indefinido, sólo después lo deconstruye y aún entonces lo hace de *manera incompleta.*"

Para Mejía (1998), el anterior planteamiento de Freud lo lleva a formular lo siguiente "¿Cómo sale la niña del Complejo de Edipo si supone que el padre posee el objeto con el que

puede resolver la falta?" da respuesta a este planteamiento diciendo:

Esta forma del padre corresponde a una versión imaginaria del mismo, en tanto está fundamentado en un atributo imaginado por la niña (...), lo presenta como completo, sin falta. Poseedor de lo que el sujeto desea. Esta dimensión imposibilitaría que la niña renuncie a él y se mantenga en la relación incestuosa.

Es así que refiere otra dimensión, basándose en un planteamiento Lacaniano, "El padre simbólico, que introduce al sujeto en la premisa "Nadie tiene falo", operador que involucra al padre en tanto no completo." Desde el punto de vista de este autor, la función simbólica del padre, permite una situación de pacto con relación al incesto, "Se renuncia a algo a cambio de otra cosa". (Mejía, 1998)

Otra aportación que hace Levinton (1999), en la constitución del superyó femenino, es:

La madre como primera figura de apego, fuente de identificación, soporte de especularización, es

la transmisora, tanto a través de conductas preverbales como de mensajes explícitos, de un modelo de feminidad..., éste modelo es prescriptivo por excelencia, abarca inscripciones diversas y deja su impronta fundamental en lo que posteriormente constituirá la instancia superyoica de la niña.

En este sentido, la autora hace mención de la etapa preedípica y su implicación en la formación del superyó femenino.

Después de los aportes revisados, la formación del superyó femenino tiene sus orígenes en la diferencia anatómica que hay entre el varón y la niña, por lo tanto la angustia de castración que tiene el varón no se presenta en la niña por la falta de falo. Esto lleva a que el padre como objeto simbólico sea el objeto completo y sin falta, por lo que la madre será la figura de apego que ayude a la niña como modelo de feminidad a la constitución de su superyó. Habrá que revisar cómo influye la posterior relación de padre - hija para la introyección de la reglas y de la conciencia moral en la formación del superyó en la mujer.

Capítulo II. Ideal del yo

El ideal del yo

En "Introducción del narcisismo" de 1914, Freud refiere los conceptos del "Ideal del yo" y de la "Instancia de observación de sí" unida a éste. Las mismas impresiones y vivencias, los mismos impulsos y mociones de deseo que un hombre tolera o al menos procesa conscientemente, son desaprobados por otro con indignación total o ahogados ya antes que devengan concientes. Uno ha formado en el interior de sí un *ideal* por el cual mide su yo actual, mientras que en el otro falta esa formación ideal. La formación del ideal, sería, de parte del yo, la condición de la represión. Sobre este yo ideal, recae ahora el amor de sí mismo de que en la infancia gozó el yo real. El narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal. Así explica la internalización del ideal del yo, cuyo origen se da en el narcisismo primario del niño.

En el mismo texto citando a Freud (1914) dice que "ante la presión de las demandas éticas, el niño reprime sus deseos egoístas y en su lugar erige un ideal interno que será la base para amarse a sí mismo".

Implicación superyoica en el ideal del yo

Aunque Freud ya había introducido el concepto de ideal del yo, consideraba necesario la existencia de una instancia psíquica particular cuyo cometido fuese velar por el aseguramiento de la satisfacción narcisista proveniente del ideal del yo, y con ése propósito observase de manera continua al yo actual midiéndolo con el ideal; los rasgos de esa instancia son discernibles y lo que ha venido nombrando como conciencia moral satisface esa caracterización. Con la existencia de esa instancia se posibilita la comprensión del delirio de ser observado, sintomatología de las enfermedades paranoides.

La incitación para formar el ideal del yo, cuya tutela se confía a la conciencia moral, partió en efecto de la influencia crítica de los padres(...) y a la que en el curso del tiempo se sumaron los educadores, los maestros y (...) todas las personas del medio (lo prójimos, opinión pública). (Freud, 1914)

En la obra freudiana "Psicología de las masas y el análisis del yo" (Freud, 1921) el autor explica que en el yo se desarrolla una instancia crítica, que se separa del resto del yo y puede entrar en conflicto con él; se refiere al ideal del yo al cual le atribuye las funciones de observación de sí, de la conciencia moral, la censura onírica y el ejercicio de la principal influencia en la represión. Toma de los influjos del medio, las exigencias que éste plantea al yo y que el yo no siempre puede cumplir, de manera que el ser humano, cuando no encuentra satisfacción en su yo, la busca en el ideal del yo diferenciado de éste. Respecto a la melancolía, comenta que falta por conocer el mecanismo por el cual se alterna con manía. Podría ser que el ideal del yo se disuelva temporalmente, "las condiciones de la melancolía siguen siendo opacas" (Freud, 1921) comprendiéndose únicamente aquellos casos en que el objeto fue resignado por ser indigno de amor, entonces lo vuelve a formar en el interior del yo por identificación y es severamente amonestado por el ideal del yo (los reproches al objeto tales como autorreproches melancólicos).

Tomando como base al ideal del yo, se puede hacer una apreciación comparativa de los procesos de enamoramiento, hipnosis y formación de masas. El enamoramiento se basa en la

premisa simultánea de aspiraciones sexuales directas y de meta inhibida, al par que el objeto atrae hacia sí una parte de la libido yoica narcisista, que solo da cabida al yo y al objeto. La hipnosis comparte con el enamoramiento el circunscribirse a esas dos personas, pero se basa enteramente en aspiraciones sexuales de meta inhibida y pone al objeto en el lugar del ideal del yo. La masa multiplica este proceso; coincide con la hipnosis en cuanto a la naturaleza de las pulsiones que la cohesionan y a la sustitución del ideal del yo por el objeto, pero agrega la identificación con otros individuos, la que quizá fue posibilitada originalmente por su idéntico vínculo con el objeto.

Valenciana (2013) citando a Mejía (1999) comenta que en el ideal del yo, las aspiraciones del sujeto tienden a buscar la perfección; es así, que el superyó encuentra motivos para castigarlo continuamente ya que ese ideal es algo que nunca podrá alcanzar.

En su texto Mejía (1999) nos dice que:

Empecemos afirmando que el ideal del yo se constituye en uno de los nuevos objetivos del amor del sujeto, el cual en la infancia se dirigía

exclusivamente al propio yo. El Ideal del Yo, se hace acreedor de todas las perfecciones valiosas a las que el sujeto aspira, estableciéndose una distancia entre el Yo y sus ideales.

Esta cita es puntual a nuestro tema, ya que ésta distancia entre el Yo y sus ideales, representará como nos dice Mejía (1999) un "no soy", que a su vez será un yo visto como completo, sin falta y falla, pero la misma autora dirá que es la sustitución a un yo infantil.

Siguiendo a la misma autora, ella retoma a Freud (1914) recordando que el contenido del Ideal de Yo no sólo es individual, sino también es un proceso social, en el cuál se puede contener un ideal común, por ejemplo dentro del contexto familiar. "Es decir que la representación de sí mismo que se construye a través del ideal viene del Otro". (Mejía, 1999)

En el trabajo de Hazan (1994), quien cita a Laufer, refiere que éste incluye en el superyó, el ideal del yo y lo define como "aquella parte del superyó, que contiene imágenes y atributos que el yo se esfuerza por adquirir, con el fin de restablecer su equilibrio narcisista".

Freud, en su texto "El Malestar en la cultura" (1930) retoma al superyó con los siguientes términos: "plantea severas exigencias ideales cuyo incumplimiento es castigado mediante una angustia de la conciencia moral". Es decir que el sujeto casi siempre será castigado por su superyó debido a que difícilmente podrá estar a la altura de sus propios ideales.

Mejía (1999) retoma a Freud en el texto antes mencionado, y señala que el superyó exige al sujeto renunciar a sus pulsiones en nombre de sus ideales, sin embargo satisface a la pulsión a través de la renuncia, de esta forma el supeyó impone acortar la distancia entre el Yo y sus ideales.

Bolivar (2010) retoma el anterior texto de Freud y nos dice que gran parte del malestar que aqueja al ser humano es debido al superyó, el cuál le exige constantemente al individuo lo que debe realizar. Ligado a esto cito a Bolivar (2010) "la gran dicotomía que funda lo humano: la imposibilidad de ser y la impotencia por no poder cumplir el deber ser".

En el artículo "Del ideal de yo y de la transferencia" Aragonés (1998) en su resumen, comenta que "son los fracasos

frente a las expectativas del ideal del yo las que suelen conducir al paciente al tratamiento”.

Aragonés agrega: “El ideal es la perfección en movimiento. Al ideal le corresponderá, por consiguiente, la tarea de restañar las primeras y las sucesivas heridas de ese yo narcisista, recomponer la realidad perdida y orientarlo hacia nuevas realidades”

Siguiendo con su análisis del ideal del yo, Aragonés (1998) hace referencia al tema de la perfección la cuál nos dice que se crea y se recrea, donde la libido narcisista del yo de la perfección se encarga de renovar, duplicar, intervenir en el desarrollo de las estructuras normales y patológicas, que crea dobles como el inmortal y el ideal. Explica que el ideal del yo como instancia, queda como una extensión del ideal, al cuál le agrega en un paréntesis a los padres; es decir que el ideal corresponde a la completud o perfección en la que está el bebé, ese bebé ideal para los padres y a su vez esos padres ideales para el bebé.

“Ser el ideal proviene del anhelo de perfección del niño y la perfección de la completud”. (Aragonés, 1998)

En el texto de Mayer (1980) "Del yo inicial al ideal del yo" hace la reflexión y diferenciación de un "yo ideal" e "ideal del yo", aunque remarca que hay una relación muy estrecha en cuanto a la personificación de normas y reglas. El autor menciona que la primera instancia pone en cada norma todo el narcisismo a lo que llama "vínculo de ser", y en cuanto a la segunda instancia dice que compromete en cada ideal sólo una parte del narcisismo "vínculo de tener", y llama a esta una "modalidad más evolucionada y abstracta que permite cierto grado de elección y tolera cierto margen de fracaso sin desorganizarse" (Mayer,1980) y agrega que en ésta instancia confluyen las identificaciones secundarias a diferencia con el yo ideal que se forma por identificaciones primarias.

En el mismo texto el autor menciona a una nota en pie de página que plantea el yo ideal no con la finalidad de diferenciarlo del superyó, sino más bien lo considera una subestructura de él.

Citando a Mayer (1980) a manera de conclusión de su propuesta nos dice que "esta normatividad internalizada como ideal operaría de dos modos: el uno, más o menos absoluto (Yo ideal); y el otro, condicional (Ideal del Yo) determinando la

condena, la represión o la sublimación de las representaciones pulsionales que se rechazan"

Capítulo III. La bailarina en danza clásica

Prototipos sociales de la bailarina

Con base en la historia que surge de la danza clásica, la bailarina se ha estereotipado de diferentes maneras, siendo una de las más significativas y relevantes, entre otras, el aspecto físico que se debe tener. Lo primero y más puntual de este aspecto, es la figura esbelta que una bailarina debe poseer; en las escuelas profesionales de danza se ha marcado como requisito indispensable al momento de los exámenes de ingreso, los cuáles lleva una exhaustiva medición antropométrica con la finalidad de conocer medidas de huesos, grasa, talla, estatura, etcétera. Es decir, desde un inicio el ser delgada es un prototipo altamente ligado a una persona que estudia ballet.

En la Ciudad de México, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), respecto a la Licenciatura en Danza Clásica con línea de trabajo de bailarín, describe en su perfil de ingreso los siguientes puntos:

El aspirante requiere poseer una figura, proporciones y aptitudes físicas para la técnica clásica, habilidades cognoscitivas y psicomotrices para el ejercicio dancístico acordes a su edad, vocación e interés por la danza, capacidad para el trabajo individual y grupal, contar con un estado de salud óptimo, habilidades rítmico-melódicas auditivas adecuadas para el estudio de la danza.

(ENDCC, 2016)

Los puntos antes mencionados son un ejemplo de algunos de los requisitos que busca la escuela en su convocatoria de selección; es importante resaltar que al inicio del proceso de selección la búsqueda se convierte más específica.

Dentro de los requisitos se agrega el punto de poseer una figura delgada de acuerdo a la estética de la Danza Clásica, descrita en el artículo de Rodríguez (2015) como las características del cuerpo de la bailarina:

Cabeza pequeña, cuello y brazos largos, busto pequeño, caderas angostas, glúteos pequeños, pies alargados y con arco pronunciado, hombros ligeramente más anchos que las caderas, columna

recta y cintura delgada, torso proporcionado, piernas largas, alineadas y con buen tono muscular, pero sin volumen.

En el mismo artículo también se mencionan los atributos físicos con los que debe contar la bailarina y el bailarín, se encuentran la amplia rotación externa de la articulación coxo-femoral, espalda muy flexible en la flexión posterior, tendón de Aquiles largo, pie con gran movilidad y pronunciado arco plantar, Isquiotibiales perfectamente extendidos en la flexión frontal del torso, pegando el torso en los muslos y preferentemente poseer un pie cuadrado para mejor estabilidad en las puntas.

Todos estas características, nos marcan un prototipo físico que no sólo se busca en México, sino también a nivel mundial, creando una imagen, del cómo "debe ser" un aspirante a estudiante en danza clásica.

En el artículo "Estimación antropométrica de la forma corporal de bailarines profesionales de ballet" Betancourt (2008) dice que la belleza escénica corporal del bailarín de ballet corresponde a la evaluación antropométrica y sus capacidades dinámicas de movimiento. Éste valor clasificatorio

será a partir de un canon estético-morfo-funcional por el cual se definirá si el bailarín tiene o no figura. Todo esto corresponde, según el autor, al eje central en la conceptualización de la belleza escénica corporal en el ballet.

Partiendo de la cita anterior, se podría deducir que la belleza y estética en el bailarín o bailarina, es un indicador real y visual para el espectador de lo que en teoría debería ser la bailarina de ballet.

En relación a esto Sastre (2007), habla de cuál sería la construcción del sujeto en la danza, a partir de una existencia corpórea que implica cómo el sujeto consciente vive en su cuerpo y la relación entre la danza como práctica corporal, da sentido a la construcción sobre el sí mismo, en los bailarines; ligando esta idea al párrafo anterior, esta construcción que hace la bailarina de un yo estrictamente corporal tendrá que ver con todos los estándares establecidos para conocer su relación y el cómo se vive en la danza.

Betancourt (2008) dice "Los maestros obvian preconceptualmente otros elementos de la forma corporal al asumir como natural la forma muscular y ósea del bailarín,

cuando en realidad ésta es un producto social directo de la selección para ingresar a estudiar la especialidad de danza y del entrenamiento físico de la técnica del ballet", es decir, toda esta imagen que tiene la bailarina está preconcebida socialmente por el perfil y el discurso estético corporal que se ha relacionado con la danza en general.

En "Estimación de las relaciones de proporcionalidad de adolescentes bailarines de ballet" Betancourt y Díaz (2007) mencionan que los bailarines brillantes serán los que cuenten con una estructura física ideal con influencias genéticas y ambientales, para que puedan realizar las acciones técnico-artísticas correctamente.

Recapitulando lo mencionado, se muestra el prototipo corporal, de belleza y por supuesto, estético que debe tener la bailarina. Correlacionándolo con el capítulo dos, estos estándares forman parte de la constitución del ideal del yo de la bailarina, tomando en cuenta, desde una postura lacaniana, la demanda del otro, sobre el sujeto vacío o en falta.

Son muchos los prototipos sociales que aquejan a la bailarina y el bailarín, estándares sociales que contienen gran historia y política involucrada. Un ejemplo es el

análisis por Fort i Marrugat (2015) en su texto "Cuando danza y género comparten el escenario", en éste, nos brinda un panorama del papel de la mujer en la danza, del cómo la danza en sí es considerada para mujeres y el estigma que se hace hacia los varones que practican danza y son señalados como homosexuales.

El anhelo de la perfección en la bailarina

Vinculando el subtema anterior, debemos considerar el anhelo y deseo de las bailarinas por cumplir esos prototipos socialmente estipulados, es decir, cubrir con precisión esos estándares, les conducirá a una búsqueda incansable para estar cerca de la perfección que se requiere para bailar.

En el artículo "El lenguaje de la danza" Ivelic (2008) menciona que la danza es un arte donde hay una necesidad de relación entre la corporeidad y espiritualidad. Hace referencia al ballet Giselle, dicha obra, logra ejemplificar ésta relación de la parte humana y el sentido espiritual.

Éstas dos partes, dirá Lifar (1965), bailarín y coreógrafo, serán las fuerzas opuestas que siempre están en la danza, dicho autor propone la idea de Apolo y Dionisos; el

primero dios de lo celeste que preside el mundo ideal y Dionisos guardián de las pasiones terrestres; según Lifar, no hay arte sin la unión sublime de Apolo y Dionisos.

Por otro lado Langer (1966) dice "tanto más perfecta es la danza, menos vemos sus materialidades", si ésta cita la relacionamos con lo anterior explicado, podemos decir, que el arte es poder juntar lo humano con lo espiritual, y al hacerlo sublime, olvidarnos de lo material. Entonces, según Langer, la perfección la encontrarán los bailarines cuando sientan y hagan sentir a sus espectadores ésta interrelación de lo terrenal y lo espiritual, pero, viendo cada vez menos esa parte material que nos hace seres terrestres.

"La psicogénesis de la danza está presente, (...), en la necesidad de exteriorizar nuestro mundo interior a través del cuerpo" (Ivelic, 2008). Es decir, que el origen de la danza estará en cómo, él o la bailarina expresan su mundo interior a través del movimiento corporal, en el que el "paso danzable" según Ivelic, será no solo el movimiento por el cual él o la bailarina se mueven, no sólo será, un movimiento cotidiano con la única finalidad de moverse, si no, que cada fase del movimiento que se convierta con un valor en sí; justo ésta búsqueda de que cada movimiento, tenga un sentido y valor

estético, será esa búsqueda perfeccionista del y la bailarina para llegar a crear arte.

Con relación a esto retomo a Sastre (2007) menciona "el cuerpo es la exteriorización de la realidad interna y cultural del sujeto".

Siguiendo éste orden de ideas, Baz (2009) nos dirá que para entender la danza hay que comprender al cuerpo y viceversa, es decir, que no hay danza sin cuerpo y cuerpo sin danza.

En su artículo Sastre (2007) nos dice que los bailarines se refieren a la danza como el eje de su vida, habla de la pasión y vocación que cada uno tiene para su misma transformación personal. Menciona que la danza genera un estado de consciencia donde ocurre una "expansión del ser y un engrandecimiento del sí mismo" (Sastre, 2007). Junto a ésta reflexión, aparece la automotivación para ésta práctica, que será la necesidad íntima del sujeto, de movimiento, totalidad, contacto, expresión y trascendencia.

Continuando con la búsqueda de la perfección, Gastón (1998) habla de los fenómenos importantes que hay en las

escuelas y compañías de ballet; la envidia, competitividad, actividad pro-social, percepción social, atracción, amistad, orgullo y vergüenza; todos estos, son algunos de los fenómenos con los que los bailarines se ven expuestos a enfrentarse, sumando la exigencia precoz en la formación de la bailarina, así como, la fuerte exigencia de la formación técnica y el constante mantenimiento de la forma física y artística.

"La perfección de una orquesta sinfónica, con las complejísimas relaciones entre los ejecutantes y entre éstos y el director, (...) serían lo más parecido a esta microsociología del Ballet, en el acto de la representación". (Gastón, 1998)

Acorde a esta línea de pensamiento, el mismo autor hablará de relación social, tanto política como religiosa, que tenía la danza respecto a ser un símbolo de estatus, cada grupo social tenía su comportamiento significativo y el baile era uno de ellos, por lo que, los de abajo no podían bailar lo mismo que los de arriba.

En su artículo, Fort i Marrugat (2015) hace mención del papel que ejerce la danza en cuanto a la transmisión de valores culturales, sociales y políticos, pero también, agrega a la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, ya que es

claro el protagonismo de las mujeres dentro de la danza, provocando un estigma de homosexualidad y feminidad en los bailarines.

Dentro de una compañía de danza, existen jerarquías o estatus en todos los y las bailarinas que la conforman, y entre más "completo", "perfecto" en cuanto a técnica, interpretación, virtuosidad, etc. sea una bailarina o bailarín más arriba estará en los eslabones que conforman éste grupo, de aquí la génesis de los mismos fenómenos ya mencionados por Gastón. Todo esto aunado a la diversidad y aumento de complejidad en la danza, junto con la exigencia de un aprendizaje más intenso así como la necesidad de mejores especialistas en búsqueda de una perfección técnica de ejecución no solo individual sino grupal, obligan a la bailarina una autoexigencia más elevada para alcanzar ese ideal.

Retomando a Baz (2009), la autora nos dice que dentro de la danza existen tres momentos o tiempos verbales: mirar, mirarse, ser mirado; esta idea la vincula con ser ese objeto de deseo del que mira, y alude a la estética y al aspecto físico que se exige, el que es mirado no sólo por los demás,

sino por sí mismo, pudiendo desembocar en malas prácticas para siempre cubrir el ser como objeto deseado.

De aquí la pregunta que retoma Tortajada (2011) de Marianne Goldberg acerca si las mujeres crean danza a través de la mirada del hombre, o en su caso a través de la mirada del otro (espectador, maestro, director, bailarinas, etc.)

Perez (2008) en su artículo "Sobre la definición de la danza como forma artística", habla sobre las teorías o propuestas más comunes para definir a la danza: naturalistas y antropológicas, sin embargo, recalca que estas son ideas externas para definir a la danza y que para hacerlo es necesario formular una idea interna acerca de la misma, la cuál dependerá según el autor, de un conjunto de criterios; el primero que se trata de cuerpos humanos, el segundo que la materia de lo que ocurre es el movimiento y por último la relación entre coreógrafo, intérprete y público.

Éste último punto, resulta de gran relevancia para lo que aquí tratamos de explicar y que hemos venido detallando en los párrafos anteriores. La danza se va reconstruyendo a través de la participación de cada uno de estos elementos propuestos por Pérez (2008) en su tercer criterio; nos dirá este autor, que

estos elementos producirán juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear los movimientos, a lo que él dice que eso es danza.

La relación con la propuesta de Pérez y la perfección en danza, está estrechamente vinculada con la estética y la belleza, para ello, el autor propone categorías de la estética como de lo bello, de la expresión o del señalamiento.

Dentro de la estética de lo bello, se dice que, para que una obra humana pueda ser considerada arte, debe apelar a la belleza. Y ésta estética tiene que ver, si la belleza es más en el objeto o más bien en el acto en que el sujeto capta la obra.

Reconsiderando el anterior subtema la estética física que exigen las escuelas de danza del cuerpo humano de la bailarina, lo que creen que debe tener para bailar, hacen que la bailarina se obligue a conseguirlo para ser aceptada.

Respecto a las otras dos categorías de estética propuestas, la de la expresión, es que la obra logre comunicar algo, es decir ésta estética admite un arte "feista" pero siempre con la condición de que logre comunicar o impactar de

alguna forma; por último, la estética del señalamiento, que serán las condiciones históricas o sociales, bajo las cuales algo es reconocido como bello y por consecuencia como arte.

Las tres categorías nos muestran diferentes concepciones de lo que es estética o belleza, las diferentes vertientes de la ideología de lo bello. Habrá que preguntarse si lo bello es lo perfecto y desde qué postura de éstas categorías de la estética, la bailarina cubre los aspectos de belleza o si la perfección sería abarcar éstas categorías para una estética global.

Discusión

Toda sociedad se rige por normas, reglas y leyes que son necesarias para tener una sana convivencia, para relacionarse con respeto, dignidad, y poder lograr un crecimiento como individuos dentro de un mismo grupo. En éste sentido, desde el punto de vista psicoanalítico se está haciendo referencia a una instancia psíquica que tal vez ha sido interpretada sólo como una estructura que persigue, castiga, censura, acusa, prohíbe, reprime, si no se hace lo que se debe o tiene que hacer; sin embargo, ésta instancia psíquica llamada superyó posee una parte positiva que ayuda al individuo a poder seguir determinados parámetros que le dicta la sociedad y además, le brinda protección y seguridad para que no se deje llevar fácilmente por situaciones que lo coloquen en riesgo.

Hay que resaltar que el ser humano no puede dejar de vivir en sociedad, y aunque las reglas impuestas en ésta le parezcan adecuadas o no, las tiene que considerar y en el mejor de los casos, adaptarse a ellas; hay conductas establecidas que simplemente son irrompibles.

Hablando de la función protectora del superyó, ésta estructura permite traer a la conciencia, para analizar y

reflexionar, los riesgos, resultados, consecuencias (culpa), etc., de ciertas acciones que el individuo realiza y pueden llevarlo al desequilibrio.

Teniendo como marco de referencia la revisión bibliográfica respecto a como afecta un superyó punitivo en la bailarina de danza clásica en su formación del ideal del yo, se puede concluir que ésta estructura psíquica, denominada superyó, es determinante y afecta el ideal del yo que la bailarina de danza clásica se forma; lo anterior se puede apreciar en la autoexigencia y elevada demanda que la bailarina hace de ella para cubrir los estándares que la sociedad y el mundo del ballet exigen y así llegar a la perfección anhelada por ella y requerida por la institución.

La danza clásica como parte de ésta sociedad busca formar bailarinas profesionales que cubran determinados estándares que la carrera misma demanda. Si se ve desde el punto de vista de cualquier profesión, es normal cubrir requisitos o un perfil que cada institución establece a determinado nivel. Si se observa desde otro ángulo de ésta visión, se encuentra que específicamente, esos parámetros empiezan a volverse exigentes, porque la competencia se incrementa, porque siendo ésta arte tan sublime, bella, etérea y espiritual, se

convierte en un anhelo de danzar, ser, sentir y transmitir de una manera casi perfecta en el escenario.

Pero, ¿qué es ésta manera perfecta?, ¿quién dice cuándo ya es perfecto?, ¿cómo saber si se es perfecta?. Éstas son algunas de las interrogantes que han surgido a lo largo de la realización de ésta investigación.

Enfocándose en el tema de estudio de la presente investigación, que plantea, ¿qué lleva a la bailarina de danza clásica a establecer un ideal del yo tan alto buscando la perfección?, es importante señalar que el superyó ha pasado a ser un superyó punitivo que autoexige y autodemanda al yo.

En la revisión realizada dentro de la teoría psicoanalítica no se ha encontrado un estudio que hable específicamente de cómo incide el superyó en la bailarina de danza clásica y su formación del ideal del yo; es así que éste trabajo contribuye como un granito de arena a la inmensa investigación que falta por realizar en este campo.

La formación profesional de la bailarina en danza clásica está regida por lo que las instituciones señalan y puntualizan de los atributos y aptitudes físicas que debe poseer la

aspirante para llegar a ser la imagen perfecta danzando en el escenario.

Desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica, el superyó se va formando durante el desarrollo del infante a través de las introyecciones e identificaciones que hace de sus figuras parentales, posteriormente son las figuras de autoridad como maestros, policías, en general los adultos y las instituciones los que le permiten o prohíben lo que desea hacer. En este sentido, la aspirante a bailarina de danza clásica, se enfrenta con un superyó rígido y demandante, que señala en su convocatoria requisitos específicos a cubrir, como son: cuello, brazos y piernas largas, busto y glúteos pequeños, caderas angostas, pies con arco pronunciado, tendón de Aquiles largo, cintura delgada y columna recta entre otros. Todas estas cualidades, desde el punto de vista de la Institución, hacen que la jovencita haga hasta lo imposible por cubrirlas.

En algunos casos, se tienen como consecuencia, una elevada demanda de la aspirante hacia su propio cuerpo que termina enfermándolo, bien es conocido, y aunque no es un tema a desarrollar en ésta investigación, los trastornos alimenticios o la dismorfia corporal que puede llegar a sufrir

la bailarina como parte de la autoexigencia para cubrir un estándar establecido. Nuevamente podemos resaltar en este ejemplo, un superyó sumamente punitivo que se dirige a lograr una imagen ideal, probablemente distorsionada, sin importar lo que se tenga que hacer y dar, por más extremo que el ideal parezca.

Los prototipos de bailarinas señalados por algunos estudiosos de la danza clásica refieren que dependiendo de los resultados de la evaluación antropométrica que la bailarina obtenga, se podrá decir si tiene o no figura para ésta danza. Es decir, la visión corporal que se tenga será la que determine de primera instancia su entrada o no al mundo de la danza.

Es así, como se puede vincular y verificar que el superyó llamado Institución siembra en la bailarina en danza clásica un ideal a alcanzar, que conforme va avanzando en su carrera es cada vez más alto y por supuesto más exigente.

Es importante señalar que para los maestros de este arte, los requisitos que se solicitan de una aspirante son los naturales o normales; sin embargo, cabe resaltar que también son producto de una sociedad que establece los parámetros de

selección para ingresar a la danza clásica. En concreto, se habla de una imagen preconcebida socialmente.

Al existir un ideal del yo tan alto y casi inalcanzable, el superyó deja de realizar una función protectora y amorosa hacia el yo para convertirse en un superyó punitivo y exigente. Comienza a exigirle al yo cada vez más y más, suprime en gran parte al ello.

Haciendo mención al ideal del yo que representa los anhelos, sueños, ilusiones y expectativas que los padres depositan en los hijos, se puede reflexionar que el anhelo de la perfección que la bailarina en danza clásica busca, está cimentado en ésta introyección infantil, que aunado a todas las exigencias que el medio le demanda, y en especial los prototipos sociales de la bailarina, forman un ideal del yo inalcanzable.

Muchas veces el "deber ser" es tan alto que las autoexigencias son mayores y cada vez más punitivas, es cierto, que el ideal del yo se ve marcado por las figuras parentales, pero, también se involucra el "querer ser", es decir, las propias expectativas, modelos a seguir y aspiraciones. Por eso mismo, el ideal del yo es un ser

completo, un yo que no vive en la castración y que es capaz de todo y tener todo, para justo llenar ese vacío del sujeto, esa falta, como lo señala Jaques Lacan.

Es difícil llegar a cumplir ese ideal por la intervención de los diferentes elementos que rodean al ser humano, en ocasiones los ideales se ven influenciados por la formación de otros, y es que desde que se es pequeño, los padres depositan en su bebé todas sus aspiraciones, incluso para la madre el ideal que tiene de su hijo puede ser diferente al que el padre tiene de éste.

Entonces, según ésta línea de ideas, si bien el superyó se constituye en la infancia y hasta ha sido galardonado como el heredero del complejo de Edipo, el ideal del yo, también se forma desde una etapa muy temprana, probablemente hasta antes que la conciencia de culpa, como llamó Freud al superyó en un inicio. El ideal del yo, está desde antes de nacer, se encuentra en la fantasía de la madre desde que está embarazada y que por patear su panza, el bebé ya está catalogado como futbolista; todavía no nace y ya sus padres refieren qué estudiará. Es decir, ya existe un ideal del yo, obviamente inconsciente, al que en cuanto llega el supeyó, está listo para ser exigido al yo.

Retomando a la danza, es importante hablar sobre la belleza, porque dentro de un arte que busca la estética corporal, visual, auditiva, etc.; la belleza juega un papel muy determinante dentro del mundo de la bailarina. Y es que, al no considerarse bella, la demanda, como se ha venido enfatizando, de un superyó punitivo recae en un ideal del yo inalcanzable.

Considerar bella a una bailarina, involucra a todo el cuerpo, al movimiento, musicalidad, interpretación y expresión. La belleza en danza va más allá de unos ojos y labios bonitos, pestañas largas y pómulos rosados. La belleza está en cada movimiento que interpreta una Giselle, Odette, Swanilda, Kitri, etc; para transmitir no sólo una historia, sino también un sentimiento, llegar a lo sublime con cada parte del movimiento y tal vez así hacerlo perfecto.

En un salón de danza existen los espejos, y no están ahí solo para adornar la habitación, se encuentran por una razón específica, verse a sí mismo. Los espejos en un salón de danza, son una manera gráfica de ejemplificar no sólo el reflejo de la bailarina, sino también, cómo quiere verse, qué estética quiere lograr y qué ideal tiene de su imagen

corporal. Al verse bailando frente al espejo corrige lo que el maestro y ella misma perciben que falta por mejorar en su danza, para bailar mejor y llegar a ser "perfecta".

De acuerdo con lo anterior, me parece relevante retomar a Baz: mirar, mirarse y ser mirado, son tres acciones que en la danza son claves, una bailarina ve a otras para bailar, aprender, idealizar, exigirse, competir; se mira para contemplarse, amarse, evaluarse, disfrutarse; y es mirada para también ser contemplada por otros y por qué no, para también ser idealizada.

Resulta interesante la exigencia terrenal y material, por nombrar de una forma lo corporal, que existe en y fuera de la bailarina; la técnica, el peso, la estatura, la fuerza, el volumen. Para estar un poco más cerca de su ideal del yo, es decir, su perfección, tiene que dejar de lado lo material y terrenal, para alcanzar lo sublime; donde hay aspectos no materiales involucrados, que ya no serán las exigencias iniciales dentro del medio.

Sin embargo, habría que considerar que para llegar a eso, es necesario un superyó que exija a la bailarina lo que tiene que hacer, como función protectora, para alcanzar o cada

vez estar más cerca de su ideal; no obstante, no se trata de que se le frustre todo el tiempo, que viva con culpa y no haya momentos de placer; tal vez en la bailarina, ese placer del que necesita todo humano se encuentra en la danza y a pesar de que tenga un superyó rígido, fuerte, castigador, aun así, sea capaz de disfrutar la danza, sentirla en su alma y dejarla que fluya por todo su ser.

Quizá sea posible que a partir de reflexiones como las que ocupa el presente trabajo, se generen inquietudes de investigación, análisis y nuevas teorías en el campo de la danza y el psicoanálisis.

Conclusiones

Después de realizar el análisis y discusión sobre la problemática planteada y tomando en consideración los fundamentos teóricos psicoanalíticos revisados, así como los objetivos planteados, se concluye lo siguiente:

- La relación que existe entre el superyó y el ideal del yo es muy estrecha, se puede decir que caminan en línea paralela a lo largo de su formación.
- El impacto de un superyó punitivo en la formación del ideal del yo de la bailarina en danza clásica es completamente trascendental, debido a que la bailarina se exige, censura y castiga por cubrir no sólo los estándares de una sociedad, sino también luchar con los propios para alcanzar ese ideal.
- El superyó de la bailarina adquiere cualidades altamente punitivas que le permiten desarrollarse dentro del medio de la danza y cubrir prototipos socialmente preestablecidos.
- Un ideal del yo alto, casi inalcanzable, responde a un superyó con cualidades punitivas, muy rígidas y de extrema autoexigencia y autoobservación.
- El superyó y el ideal del yo se forman desde edades tempranas, en resonancia a los objetos primarios del bebé, los padres. Asimismo las Instituciones contribuyen a

reforzar la formación y consolidación del superyó y del ideal del yo.

- La revisión de la teoría psicoanalítica permite conocimiento y claridad para darle un encuadre al tema realizado en ésta investigación.
- Dentro de los aspectos de la danza clásica, la relación entre el director, maestro, espectador y bailarina revela el cómo es vista, si cubre o no los prototipos de cada una de éstas partes, sus expectativas e ideales puestos en ella; por ende ésta relación contribuye directamente a la formación del superyó y el ideal del yo en la bailarina.
- Aspectos como la estética y la belleza dentro de la danza, están estrechamente vinculadas con el ideal del yo que forma la bailarina en esperanza de poder alcanzar.
- Respecto a los estándares antropométricos que exigen las Instituciones para ingresar a la carrera de bailarina en danza clásica, representan desde primera instancia una demanda no sólo psíquica sino también física para la bailarina; demanda que responde a un indicador visual para poder ser aspirante a estudiante en danza clásica.

Referencias

Aragónés, R., (1998) Del ideal del yo y de la transferencia. *Intercambios. Papeles de Psicoanálisis*, 1, 6-17

Baz, M., (2009) Cuerpo y otredad en la danza. *Tramas*, 32, 12-30

Betancourt León, H., Díaz Sánchez, M., (2007) Estimación de las relaciones de proporcionalidad de adolescentes bailarines de ballet. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 7, 330-343

Betancourt, H., (2008) Estimación antropométrica de la forma corporal de bailarines profesionales de ballet. *Archivos de medicina del deporte*, 25, 357-364

Britton, R., (2011) Sexo, muerte y superyó. Experiencias en psicoanálisis. *Temas de Psicoanálisis*, 1, 1 - 22

Bolivar Ochoa, G., (2010) Reflexiones sobre la crueldad del superyó. *Revista CES Psicoogía*, 3, 119-127

Braier, E., (2005) De las funciones del superyó. *Intercambios. Papeles de Psicoanálisis*, 15, 5-8

Clark, V., (2011) La culpa diaria: negociando con el superyó. *Psicoanálisis XXIII*, 1, 55-67

Dio Bleichmar, E., (1997) *La sexualidad femenina. De la niña a la mujer*. Buenos Aires: Paidós

Diccionario de la lengua española (DLE)., (2015) *Misantropía*. 17 de Marzo 2017, de Real Academia Española Sitio web <http://www.rae.es/>

Diccionario de la lengua española (DLE)., (2015) *Dipsomanía*. 17 de Marzo 2017, de Real Academia Española Sitio web <http://www.rae.es/>

Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC)., (2016). *Requisitos para la Licenciatura en Danza Clásica con Línea de Trabajo de Bailarín*. 16 de Diciembre de 2016, de Instituto Nacional de las Bellas Artes Sitio web: <http://www.endcc.bellasartes.gob.mx/admision/requisitos-danza-clasica.html>

Fenichel, O., (1989) *Teoría psicoanalítica de las neurosis*. México: Paidós

Fort i Marrugat, O., (2015) Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt Journal for Research in Art*, 3, 54-65

Freud, A., (1993) *El yo y los mecanismos de defensa*. México: Paidós Psicología Profunda

Freud, S., (1896) *Manuscrito K "Las neurosis de defensa"*. *Fragmentos de la correspondencia con Fliess 1892-1899*. Tomo I. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1894) *Las neuropsicosis de defensa (Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias)*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1896) *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1897) *Sumario de los trabajos científicos del docente adscrito Dr. Sigmund Freud, 1877.1897*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1897) *Carta 71. Fragmentos de la correspondencia con Fliess 1892-1899*. Tomo I. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1900) *La interpretación de los sueños*. Tomo IV y V. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1901) *Psicopatología de la vida cotidiana*. Tomo VI. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1905) *Tres ensayos de la teoría sexual*. Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1907) *Acciones obsesivas y prácticas religiosas*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1909) *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*. Tomo X. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1909) *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*. Tomo X. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1910) *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Tomo XI. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1913) *Tótem y tabú*. Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1914) *Introducción del narcisismo*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1917) *Duelo y melancolía*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1918) *De la historia de una neurosis infantil*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1920) *Más allá del principio de placer*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1921) *Psicología de las masas y análisis del yo*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1923) *El yo y el ello*. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1925) *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia entre los sexos*. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1930) *El malestar en la cultura*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S., (1933) *33ª conferencia. La feminidad. nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Tomo XXII. Buenos Aires: Amorrortu editores

Gastón, E., (1998) *Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional*. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 84, 155-172

Hazan, E., (1994) *El proceso de separación en la mujer y su relación con la internalización del superyó. Implicaciones teóricas*. (Tesis doctoral). Universidad Iberoamericana

Horney, K., (1988) *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. México: Paidós Studio

Ivelic K, R., (2008) *El lenguaje de la danza*. *Aisthesis*, 43, 27-33

Kernberg, O., (2001) *La teoría de las relaciones objetales y el psicoanálisis clínico*. México: Paidós Psicología Profunda

Lacan, J., (1990) *El Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*. Buenos Aires: Paidós

Lacan, J., (1992) *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós

Langer, S., (1966) *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito

Laplanche, J., Pontalis, J., (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós

Levinton, N., (1999) *El superyó femenino. Aperturas Psicoanalíticas. Revista Internacional de Psicoanálisis, 1*

Lifar, S., (1965) *La danse*. París: Gonthier
Mayer, H., (1980) *Del yo inicial al ideal del yo. Revista de Psicoanálisis, 37, 259-272*

Mejía, M., (1998) *Feminidad, padre y superyó. Revista Affectio Societatis, 2, 1-5*

Mejía, M., (1999) *El ideal del yo bajo la tutela del superyó. Revista Affectio Societatis, 3, 1-6*

Nasio, J., (1996) *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa

Negro, M., (2010) *Discurso y superyó en la enseñanza de Lacan entre 1953 y 1958. Revista Affectio Societatis, 12, 1-14*

Pérez Soto, C., (2008) *Sobre la definición de la danza como forma artística. Aisthesis, 43, 34-49*

Riesenberg -Malcom, R., (1999) *On bearing unbearable states of mind*. Londres: Routledge

Rodriguez, J. (2015). *El cuerpo humano ideal para la danza clásica o ballet*. 16 de Diciembre 2016, de Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea Sitio web: <https://endccfigura.jimdo.com/>

Sandoval Aboytes, M., (2011) El Gewissen y el superyó desde Sigmund Freud, una posible lectura. *Ciencia@UAQ*, 4, 43-50

Sastre Cifuentes, A., (2007) Construcción del sujeto en la danza. *Revista Hallazgos. Investigaciones autofinanciadas*, 8, 195-209

Segal, H., (1994), *Introducción a la obra de Melanie Klein*. México: Paidós Psicología Profunda

Tortajada Quiroz, M., (2011) *Danza y género*. México: INBA

Valenciana García, J., (2013) *Mi culpa, mi grandísima culpa. Un superyó que persigue*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León