

01981  
1  
2 Ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE PSICOLOGIA  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**M E T A F O R A S   D E L   C U E R P O**

*—exploraciones sobre la subjetividad de la mujer  
con base en el discurso de bailarinas—*

Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Psicología Clínica

presenta:  
**Margarita Baz y Téllez**

**Directora de Tesis:**

**Dra. Isabel Reyes Lagunes**

**Comité de Tesis:**

**Dra. Emilia Lucio Gómez-Maqueo**

**Dr. Rolando Díaz Loving**

**Dra. Ma. Luisa Rodríguez**

**Dr. José de Jesús González N.**

**Sinodales suplentes:**

**Dr. Jorge Cappon Gotlib**

**Dra. Luisa Rossi H.**

México D.F.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1994

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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 está 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.

Por los caminos abiertos  
en un soplo de eternidad,  
que tu presencia hizo posible.

A LA MEMORIA DE

G R A C I E L A

*Desde que al perder el cuerpo te escondiste en el aire  
yo siento mi existencia más honda en el misterio,  
como si mis manos, alargadas por las tuyas  
inmensas en las sombras,  
en levantado avance  
tocaran ya la astronomía sin fin...*

*Estoy segura de que cada día  
mi sangre que te busca se evapora  
en viaje aéreo por distinta nube,  
y que parte de mí  
ya vuela en el espacio, emparentada.*

*No puedo definir dónde te encuentras,  
pero sí te adivino circundante  
en un arribo de alentada fuga  
que excierba mis ansias en un filial apego  
al resplandor sin luz de tus imanes.*

*E. Nandino, Nocturno difunto -fragmento-*

En mi corazón siempre presentes:

A Margaret

A Alex

Anhelando que la Verdad y la Justicia  
iluminen nuestro horizonte.

Porque la magia de tu arte  
fue en todo momento  
inspiración y agradecimiento.

A Cecilia Múzquiz

### **Agradecimientos**

- A la Dra. Isabel Reyes Lagunes, por la confianza y estímulo que me brindó como directora de tesis.
- Al Centro Internacional de Investigación en Psicología Social y Grupal, y en particular a su fundador, mi amigo y maestro Dr. Armando Bauleo: porque fueron importantes interlocutores en el desarrollo metodológico de este trabajo.
- A Eugenia Vilar, por su colaboración como observadora en el trabajo con los grupos.
- A Danza Libre Universitaria de la UNAM y su directora Cristina Gallegos, por la oportunidad de una vivencia insustituible.
- A mis amigas y amigos, y a Tere, por su inmenso apoyo.

# INDICE

1

RESUMEN Y ABSTRACT ..... 9

I. RESUMEN ..... 10

II. ABSTRACT ..... 11

2

INTRODUCCION ..... 12

3

## LA POETICA DEL CUERPO

(MARCO TEORICO) ..... 19

I. EL ASOMBRO ANTE LA EXISTENCIA HUMANA: DEBATE FRENTE  
AL DUALISMO ..... 21

II. HACIA UNA NOCION DE CUERPO ..... 28

III. LA MIRADA DEL PSICOANALISIS:  
CUERPO EROTICO, CUERPO FANTASMATICO, CUERPO-LENGUAJE 40

IV. LAS PASIONES DE NARCISO ..... 54

V. VICISITUDES DEL CUERPO FEMENINO ..... 63

VI. LA MIRADA INSTITUCIONAL: EL CUERPO INSTITUIDO ..... 78

1. *El encierro del cuerpo* ..... 78

2. *La paradoja del cuerpo* ..... 79

3. *La política del cuerpo* ..... 82

4. *El cuerpo y el placer* ..... 84

5. *La estética del cuerpo* ..... 86

VII. LOS DESFILADEROS DEL CUERPO DANZANTE ..... 90

1. *La danza: sustancial a la condición humana* ..... 91

2. *Del cuerpo ceremonial al cuerpo artístico* ..... 93

3. *El contexto mexicano* ..... 96

5

4. <i>El cuerpo danzante: encrucijada de fuerzas vitales</i> . . . . .	98
5. <i>Cuerpo en plenitud</i> . . . . .	98
6. <i>El poder de la escena</i> . . . . .	102
7. <i>El otro en la danza</i> . . . . .	106
8. <i>La institución de la danza</i> . . . . .	109
9. <i>La pasión por el movimiento</i> . . . . .	113

4

EL ENIGMA DE LOS DISCURSOS

(CUESTIONES METODOLOGICAS) . . . . .	115
--------------------------------------	-----

<b>I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA E HIPOTESIS</b> . . . . .	116
1. <i>Definición de los términos contenidos en el problema</i> . . . . .	116
<b>II. METODO</b> . . . . .	118
1. <i>Algunas consideraciones sobre el proceso de investigación</i> . . . . .	118
2. <i>Caracterización del método</i> . . . . .	120
2.1. <i>Estructural, clínico o cualitativo</i> . . . . .	121
2.2. <i>Analítico</i> . . . . .	124
2.3. <i>Operativo</i> . . . . .	127
<b>III. DISEÑO DE LA INVESTIGACION</b> . . . . .	131
1. <i>Los sujetos de la investigación</i> . . . . .	133
2. <i>Limitaciones del estudio</i> . . . . .	134
<b>IV. TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS</b> . . . . .	135
1. <i>El dispositivo grupal</i> . . . . .	135
2. <i>La entrevista individual</i> . . . . .	136
3. <i>Procedimientos para el análisis</i> . . . . .	137

5

LA EXPERIENCIA DE LA DANZA

(ANALISIS DEL MATERIAL DE INVESTIGACION) . . . . .	140
--	-----

<b>I. Introducción</b> . . . . .	141
<b>II. Reflexiones sobre la propia implicación con la problemática investigada.</b> . .	142
<b>III. ANALISIS DE LAS ENTREVISTAS INDIVIDUALES</b>	
1. <i>BAILARINA I</i> . . . . .	147

6

1.1. El tiempo y el mito . . . . .	147
1.2. Querer ser . . . . .	148
1.3. La agonía del cuerpo . . . . .	149
2. <i>BAILARINA 2</i> . . . . .	151
2.1. Lo visible . . . . .	151
2.2. Lo que se tiene . . . . .	153
2.3. Lo maravilloso . . . . .	154
3. <i>BAILARINA 3</i> . . . . .	155
3.1. El "ego": ser reconocida mujer . . . . .	155
3.2. La ofrenda del cuerpo . . . . .	157
3.3. La fuerza del deseo . . . . .	158

## II. ANALISIS DE LAS ENTREVISTAS GRUPALES

1. <i>GRUPO A</i> . . . . .	160
1.1. La entrega y el sacrificio . . . . .	163
1.2. La "terquedad": expresión del querer ser . . . . .	164
1.3. Las afrentas y la propia imagen . . . . .	165
1.4. El "no saber" sobre la diferencia sexual . . . . .	166
1.5. La imperfección del cuerpo . . . . .	166
1.6. La creación de la bailarina . . . . .	168
1.7. El valor del arte dancístico - el valor de la bailarina . . . . .	169
1.8. El tiempo de la magia . . . . .	170
1.9. El "trascender": los canales hacia el otro . . . . .	170
1.10. El deseo y sus límites . . . . .	171
2. <i>GRUPO B</i> . . . . .	173
2.1. Expresarse: la libertad de crearse a sí mismas . . . . .	176
2.2. El "carácter" como resistencia ante la institución . . . . .	178
2.3. La dependencia del afuera . . . . .	179
2.4. El dolor de la falta . . . . .	181
2.5. Las imágenes ficticias y el enfrentamiento con "la realidad" . . . . .	182
2.6. Demostrarse a sí mismas: la realización como mujeres . . . . .	184
2.7. El ridículo: negación de la libertad . . . . .	185

## METAFORAS DEL CUERPO

(ANALISIS GLOBAL Y DISCUSION DE LOS RESULTADOS) . . . . .	187
I. Introducción . . . . .	188
II. EL RESPLANDOR DE LO EFIMERO (Dialéctica de la mirada/deseo en los procesos narcisísticos) . . . . .	191



III. EL GESTO DE LA OFRENDA (Dinámica libidinal y posicionamiento subjetivo) . . . . .	197
--	-----

IV. EL VERTIGO ANTE EL VACIO (Vida y muerte en los procesos creativos) . . . . .	200
--	-----

7

CONCLUSIONES . . . . .	202
------------------------	-----

8

BIBLIOGRAFIA . . . . .	206
------------------------	-----

ANEXO . . . . .	213
-----------------	-----

(TEXTOS DE LAS ENTREVISTAS Y ANALISIS PRELIMINAR DEL DISCURSO)

I. ENTREVISTAS INDIVIDUALES . . . . .	214
1. BAILARINA 1 . . . . .	214
2. BAILARINA 2 . . . . .	220
3. BAILARINA 3 . . . . .	229

II. ENTREVISTAS GRUPALES . . . . .	237
1. GRUPO A . . . . .	237
2. GRUPO B . . . . .	249

III. SECUENCIA CONDENSADA DE SIGNIFICANTES Y EMERGENTES . . . . .	258
1. BAILARINA 1 . . . . .	258
2. BAILARINA 2 . . . . .	259
3. BAILARINA 3 . . . . .	260
4. GRUPO A . . . . .	262
5. GRUPO B . . . . .	266

8

**RESUMEN Y ABSTRACT**

## I. RESUMEN

### ***METAFORAS DEL CUERPO*** ***-exploraciones sobre la subjetividad de la mujer*** ***con base en el discurso de bailarinas-***

Este trabajo da cuenta de una investigación que se propuso explorar el papel que juega el vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer. Otro objetivo que persiguió fue aportar una experiencia metodológica para el desarrollo de una variedad de análisis del discurso sustentado en el psicoanálisis y la psicología social. La estrategia metodológica fue el registro del discurso de bailarinas hablando de su experiencia con la danza, en condiciones controladas de entrevista individual y grupal. Se partió de la premisa de que la bailarina, al hacer del cuerpo en movimiento su instrumento de trabajo -actualizando por ello constantemente el vínculo con su cuerpo-, podría considerarse como un microcosmos para investigar los interrogantes que en un determinado momento histórico la mujer hace sobre sí misma, y los procesos subjetivos que la constituyen. El material discursivo fue considerado como un texto colectivo, con la idea de trascender la singularidad de las personas entrevistadas y apuntar en cambio a la dimensión transindividual de las estructuras simbólicas. El análisis del discurso se realizó, no en su nivel informativo, sino buscando su expresión metafórica, considerada la forma de manifestación del inconsciente. Se identificaron ciertos procesos fundamentales que remiten a la fantasmática de la imagen corporal, ligada a los enigmas claves de la constitución del sujeto y sus vicisitudes en la mujer: los procesos narcisísticos, la dinámica libidinal y posicionamiento subjetivo, y el enfrentamiento con los límites que impone la realidad.

*Margarita Baz y Téllez*  
*Tesis de Doctorado en Psicología Clínica*  
*Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1994.*

## II. ABSTRACT

***METAPHORS OF THE BODY***  
***-a study on the subjectivity of women***  
***based upon dancers' discourse-***

This work reports on research that explores the role which women's linkage with their own body plays in their subjectivity. It also attempts to make a methodological contribution to the development of a discourse analysis based on psychoanalysis and social psychology. The methodological strategy used was individual and group interviews, under controlled conditions, with dancers talking about their experience with dance. It started from the premise that the dancer, as far as her body is also her performing instrument, has to constantly renew her linkage with her own body, and thus can be considered as a microcosms in which to research the questions that women raise about themselves and the subjective processes that constitute them. The discursive material was viewed as a collective text, since the idea was to reach the transindividual dimension of the symbolic structures, going beyond the singularity of those subjects interviewed. The discourse was analyzed, not in its informative level, but in its metaphorical expression, considered as the means through which the unconscious is manifested. Certain fundamental processes were identified, which lead to the fantasies about the body image, related to the key puzzles of the constitution of the human subject and its vicissitudes in women: narcissistic processes, libidinal dynamics and the subject's positioning, and the facing of limits imposed by reality.

*Margarita Baz y Téllez*  
*Doctoral Dissertation (Clinical Psychology)*  
*Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1994.*

***INTRODUCCION***

El título que lleva esta tesis señala, no casualmente, el territorio en el que nos colocamos: el campo de la metáfora. La metáfora, tropo que consiste en sustituir una voz literal por otra en sentido figurado en virtud de una comparación tácita, a la manera poética, señala una ausencia: aquello a lo que apunta la figuración empleada. El psicoanálisis diría llanamente que esa ausencia es el objeto causa del deseo, irremediablemente perdido. Este deseo tendría un correlato imaginario: el fantasma, escenario donde se representa un drama. Esbozamos aquí una noción de **subjetividad**: aquellos procesos humanos que producen y son producidos por el nivel simbólico. El registro simbólico remite al lenguaje, privativo del ser humano, mismo que tiene una dimensión transindividual: antecede al sujeto y es su matriz social y cultural. El lenguaje le permite "representar" su mundo y pensarse. De ahí que, como dice E. Benveniste<sup>1</sup>, el universo de la subjetividad es la palabra. El sujeto está así, organizado desde el orden del lenguaje, que de esta manera inaugura un desconocimiento, una represión originaria. Por ello, partimos de la idea de un sujeto dividido: un yo imaginario, sujeto del enunciado que cree hablar, y otro que habla del deseo inconsciente, del efecto de una falta en lo real que lo ha fundado como humano.

Este resumen de la concepción psicoanalítica de la subjetividad -en sus tres registros: real, imaginario y simbólico- es el contexto en el que enmarcamos el proceso de investigación realizado, y que tomó como eje la asociación **cuerpo-mujer-danza** y como vía de acceso al estudio de la subjetividad al **discurso**.

La experiencia del ser humano (que, por lo antes dicho, se entiende no como una modalidad ligada directamente a la percepción sino precisamente mediada por el aparato simbólico), está implicada desde siempre con la corporeidad, condición de la existencia.

---

<sup>1</sup> Emile Benveniste (1966) "El lenguaje en el descubrimiento freudiano". En: Problemas de lingüística general 1. México: Siglo XXI, 1985.

Decía Schilder<sup>2</sup>, uno de los precursores del estudio de esta temática, que el cuerpo es una de las cuestiones capitales para la psicología. Pero el cuerpo que interesa a la psicología no es, evidentemente, el cuerpo biológico, sino **el cuerpo subjetivo**, es decir, la representación del cuerpo propio gestada desde la dinámica del deseo inconsciente y el entramado institucional y cultural. El cuerpo ocupa el lugar de un referente permanente de la identidad ("yo soy este cuerpo"), pero también lo experimentamos, pensamos y sentimos con cierta distancia, como si no nos confundiésemos totalmente con él.

El **vínculo con el cuerpo propio** es un texto a descifrar. ¿Cómo podremos hacerlo hablar? La manera de hablar del inconsciente, dice M. Mannoni<sup>3</sup>, es en **metáforas**, como Freud lo mostró en su trabajo con los sueños. Por ello, partimos de la premisa de que la relación con el cuerpo metaforiza las vicisitudes de los vínculos que establecemos con nuestra realidad. Por otro lado, todo vínculo supone un **contenido latente**. Es decir que, lo que el sujeto pueda relatar de una experiencia constituye solamente el aspecto manifiesto de la misma. Quedarían por explorar las fantasías inconscientes que sostuvieron la vivencia, la actualización del vínculo con nuestros objetos internos. Corresponde, así, un trabajo de análisis sobre sus metáforas. Para acceder a ellas necesitamos, en tanto investigadores, un material empírico que sea adecuado a nuestro objeto de estudio. Por ello, en nuestro caso, elegimos como vía metodológica el **análisis de material discursivo**. Ahora bien, cabe aclarar que este método no es un método lingüístico en el sentido estricto de la palabra. En cambio, nuestra herramienta analítica surge del psicoanálisis y de la psicología social (de esta última, en particular, la corriente conocida como "concepción operativa de grupo"). Su fundamentación parte del reconocimiento de que los seres humanos somos, esencialmente, sujetos de lenguaje, pero lejos de ser "dueños" de nuestro discurso, al hablar decimos más y otras cosas de las que creemos estar diciendo. Con esta premisa básica del inconsciente, se impone la lectura e interpretación del discurso manifiesto. En resumen, consideramos al discurso, como vía privilegiada para la exploración de la subjetividad.

El **trabajo con la palabra** ha sido el modelo dominante en la clínica psicológica (v.gr. la praxis psicoanalítica, las terapias, la entrevista, etc.). La experiencia del consultorio, centrada en objetivos particulares, no puede sin embargo compensar la necesidad de procesos rigurosos de investigación que pongan a prueba los presupuestos, las premisas y operaciones que se juegan en el intercambio discursivo. De ahí que planteamos como un objetivo de nuestro trabajo, el mostrar las ventajas, limitaciones y condiciones de instrumentación de métodos alternativos a los más conocidos en la psicología académica -tales como el experimental o los basados en análisis estadísticos- y específicamente lo referido a una variedad de método clínico (o cualitativo), que es el **análisis del discurso**. En el campo de la psicología, particularmente en el área de

---

<sup>2</sup> Paul Schilder (1936) Imagen y apariencia del cuerpo humano. Buenos Aires, Paidós, 1977.

<sup>3</sup> En: J. Kristeva, O. Mannoni, et al (1984) (El) Trabajo de la metáfora. Barcelona: Gedisa, 1985.

psicología social, se utiliza con alguna frecuencia un método que estaría emparentado: el análisis de contenido<sup>4</sup>. La modalidad de análisis del discurso que utilizamos en nuestra investigación, hace uso de algunos de los procedimientos del análisis de contenido. Así, se hace un recorte o definición del campo a estudiar; se precisa de categorías, paradigmas o modelos para trabajar el material y se establecen unidades de análisis. En cambio, en otros aspectos es radicalmente distinto, debido a que el análisis de contenido toma a los enunciados en su carácter literal y elude una teorización sobre las formaciones discursivas; también, porque suele utilizar la cuantificación (medición nominal, ordinal o bien clasificación) que nosotros no utilizamos.

Nuestro propósito fue abordar el discurso desde una teorización congruente con nuestra mirada particular en la práctica cotidiana de la psicología, por ejemplo cuando enfrentamos una situación de entrevista o cuando coordinamos un grupo, eventos que imponen ciertas preguntas teórico-metodológicas, entre otras: ¿ qué escuchamos ? y ¿ cómo escuchamos ? Nos hemos adentrado en el camino hacia la objetivación de los procedimientos de análisis del discurso para trascender posturas meramente intuitivas y ubicarnos en los terrenos de la investigación; asimismo, nuestro deseo ha sido compartir un debate en el contexto más amplio de las ciencias sociales y humanas, donde existen relevantes aportaciones al análisis de textos<sup>5</sup>, junto a algunos intentos muy valiosos que han aparecido recientemente en nuestra disciplina, la psicología<sup>6</sup>.

Decíamos que nuestro interés de investigación se dirigió al cuerpo. También en la clínica psicológica el "cuerpo" juega un papel de singular importancia, porque a nuestra escucha, a nuestra mirada, "habla": habla en los síntomas, en la postura, en el movimiento. Ciertas manifestaciones que en la actualidad aparecen con notable frecuencia, tales como la anorexia nerviosa, desórdenes psicósomáticos, ciertas obsesiones narcisistas, algunas fobias, dificultades sexuales, etcétera, tienen como referente directo un determinado vínculo con el cuerpo -y en consecuencia consigo mismo- que plantea numerosas preguntas. También en ese caso es tarea de investigación ampliar los horizontes teóricos disponibles para mejorar la eficacia de la práctica. Esta práctica sería no sólo la clínica sino la educativa, pensada en el sentido amplio de desarrollo del ser humano. En este último sentido podemos, por ejemplo, mencionar la importancia que otorga el psicólogo de niños a la evaluación de la representación que el sujeto infantil tiene de su cuerpo en tanto indicador de su desarrollo intelectual y emocional, y al trabajo

---

<sup>4</sup> Véase: Kerlinger, F.N. (1973) Investigación del comportamiento. Técnicas y metodología. México: Nueva Editorial Interamericana, 1975.

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo: Raymundo Mier (1984) Introducción al análisis de textos. México: UAM/Terra Nova.

<sup>6</sup> Por ejemplo, Graciela Rahman (La prohibición del hijo. Estudio acerca de las vicisitudes del deseo de las mujeres. U.I.A. Tesis de Maestría, 1989). da cuenta de una investigación acerca del lugar que ocupa el hijo en el deseo de la madre, en familias proletarias de la ciudad de México, a partir de una metodología psicoanalítica aplicada al discurso.



con la imagen corporal como estrategia en la superación de ciertas dificultades en el aprendizaje, para no hablar de la importancia cada vez mayor que se reconoce al trabajo con el cuerpo en los procesos preventivos y terapéuticos en salud mental, así como en los psicopedagógicos y educativos en general, en todas las etapas de la vida. Aquí hay potencialmente una perspectiva de desarrollo teórico y práctico de enorme valor para un país como el nuestro.

En ese contexto, vale la pena mencionar la multitud de prácticas y tecnologías que han surgido en los últimos 20 años (expresión corporal, bioenergética, psicodanza, psicomotricidad, etcétera), un verdadero alud de propuestas con más o menos sustento teórico relativas al papel del cuerpo en la vida humana, que en conjunto han ido produciendo el mito del cuerpo "liberado", ya que se publicitan como enfoques revolucionarios en los campos pedagógico, terapéutico y de desarrollo personal, campos donde el psicólogo está convocado a participar, en la expectativa de que pueda penetrar críticamente en los interrogantes que estas prácticas plantean. Todas estas consideraciones apuntan nuevamente a subrayar el valor de los procesos de investigación en relación a la problemática del cuerpo en psicología.

Pero revisemos algunos antecedentes. En primer lugar, confirmamos día a día, no sin sorpresa, que nuestras inquietudes teóricas entran en una importante corriente de interés en la problemática corporal que abarca a muy diversas disciplinas, desde la neurofisiología hasta la filosofía, pasando por la antropología social, el psicoanálisis, la psicología social, la psicología genética, la etología y la sociología. En efecto, el peso que tiene esta temática en la actualidad en la cultura occidental es tan llamativo que hay quienes afirman<sup>7</sup> que uno de los rasgos característicos de la misma es el redescubrimiento del significado y valor del cuerpo. Los trabajos con este tema se han multiplicado. Varias casas editoriales tienen ya una sección especializada en esa línea<sup>8</sup> y algunas revistas de prestigio en el campo de las ciencias humanas han dedicado al tema números especiales<sup>9</sup>. Los intereses teóricos se suman a la ya mencionada tendencia al desarrollo de todo tipo de prácticas corporales. En ese contexto, puede plantearse que el presente trabajo entra oportunamente a compartir una reflexión y un debate que es relevante al momento presente.

En el ámbito específico de la psicología, los hallazgos en neuropatología (especialmente desde fines del s. XIX) y en psiquiatría, llamaron la atención respecto a fenómenos que no podían reducirse estrictamente a hechos fisiológicos, sino que imponían

---

<sup>7</sup> Por ejemplo: Michel Bernard (1976), El cuerpo. Barcelona: Paidós, 1985.

<sup>8</sup> Por ejemplo: la casa Paidós: "Técnicas y lenguajes corporales"; las Editions Universitaires J.P. Delargue: "Corps et Culture", entre otras.

<sup>9</sup> Véase: la revista francesa *Esprit*, en su no. 2 de 1982, con aportaciones de varios de los intelectuales más destacados del medio.

la realidad de una experiencia subjetiva del cuerpo. Los desarrollos iniciales de la psicofísica (con Weber y Fechner a la cabeza) y de la psicofisiología en el laboratorio de W. Wundt, tenían como un interrogante clave las "relaciones mente-cuerpo". Desde esos trabajos pioneros, la psicología se ha diversificado en múltiples sentidos. La investigación en cuanto a problemática corporal puede, a manera de síntesis, englobarse en las siguientes líneas: **psicología del desarrollo** (H. Wallon, R. Spitz, F. Goodenough y J. Piaget, ilustran importantes propuestas que desde lo cognoscitivo a lo afectivo de la relación madre-hijo, han dado un papel preponderante a la corporeidad en el desarrollo psíquico); otra vertiente ha sido el **psicoanálisis, el psicodrama y la clínica psicológica** en general, que han aportado desde el método clínico y desde la sistematización de una larga experiencia, observaciones de gran relevancia. La **psicología social** no se ha quedado atrás con sus aportes sobre el "cuerpo mirado y juzgado", la timidez, los procesos de identificación en la adolescencia, la moda y el vestido, los usos del territorio (la "proxemia" ) y los comportamientos grupales y de masas, entre otros. No obstante estas grandes líneas de inspiración, en México la investigación en ese campo no ha adoptado perfiles propios u originales. Tal vez la dificultad fundamental sea de carácter metodológico (aunada, claro está, a que la investigación no es todavía tarea de grandes sectores), en el sentido del diseño de estrategias que sean viables y pertinentes a la problemática, y que permitirían recuperar valiosas observaciones y experiencias.

En el contexto de la problemática del cuerpo subjetivo, el recorte de nuestra investigación se dirigió a la **mujer**, esa mujer mexicana de clase media que habita en la ciudad. Nos propusimos explorar el papel que juega el vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer, con la idea de acceder a claves importantes relativas al ser mujer en esta sociedad. ¿Nuestra estrategia metodológica? **Escuchar a las bailarinas**. No porque nuestro objeto de estudio haya sido la bailarina precisamente, sino porque ella, al hacer del cuerpo en movimiento su instrumento de trabajo, puede tomarse como un "emergente" privilegiado de los interrogantes que en un cierto momento histórico, se hace la mujer sobre sí misma. En función de su actividad y del lugar social que ocupa, la mujer que baila actualiza permanentemente su vínculo con el cuerpo. De esta manera, la **danza**<sup>10</sup> tiene la lógica de una metáfora, es decir, de un símbolo del ser humano batallando su subjetividad, con y desde su cuerpo. La danza constituye un paradigma del cuerpo en movimiento sirviendo como instrumento de trabajo y medio de expresión artística, y representa una actividad característica del ser humano en todas sus épocas y culturas, siendo por tanto portadora de importantes claves sobre la sociedad humana; es un arte que nos habla, como los mitos, del "sueño despierto de los pueblos"<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Para efectos de la presente investigación, hemos reducido nuestro universo a la danza llamada teatral o culta.

<sup>11</sup> Expresión de Paul Ricoeur (En: Freud: una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, 1983), quien establece un paralelo entre el valor para la interpretación de un sueño en un individuo: "la mitología privada del durmiente", con el arte y los mitos: "sueño despierto de los pueblos".

Por último, mencionaremos que la estrategia que utilizamos consistió en la producción de un discurso en condiciones controladas de entrevista grupal e individual<sup>12</sup>, con la consigna de hablar de su experiencia como bailarinas. Enfatizaremos que nuestra lectura no ha sido en términos de "casos" de bailarinas. El material fue mirado como un **texto colectivo**, desde la premisa de que al hablar de la experiencia del cuerpo expresándose en un arte milenario tendríamos acceso al campo imaginario del cuerpo femenino en sus distintas dimensiones: desde el plano del deseo y consecuentemente la fantasmática que va construyendo y reconstruyendo una subjetividad, hasta el plano de lo social, entendido no como simple soporte de esta subjetividad, sino como constitutivo de la misma. Con esto queremos decir que consideramos a nuestro objeto de estudio no como un fenómeno intrapsíquico, sino que le damos el valor de una **subjetividad colectiva** de cara al universo cultural que la determina y a los mecanismos de poder que entran a jugar en todo proceso psicosocial.

En resumen, nuestros **objetivos** apuntaron a dos distintos planos: de desarrollo teórico y de exploración metodológica. Los enunciamos a continuación, tal como los formulamos al inicio de nuestro proceso de investigación:

A. Producir conocimiento para ampliar los horizontes teóricos relativos al papel del vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer, y que puedan así apuntalar estrategias terapéuticas y/o educativas.

B. Aportar una experiencia metodológica en la línea del análisis del discurso fundamentado en el psicoanálisis y la psicología social, explicitando sus condiciones de instrumentación y evaluando sus ventajas y limitaciones.

---

<sup>12</sup> Véase la sección "Cuestiones Metodológicas" de esta tesis.

**3**

***LA POETICA DEL CUERPO***

***(MARCO TEORICO)***

*El cuerpo es una gran razón, una pluralidad  
dotada de un único sentido, una guerra y  
una paz, un rebaño y un pastor.*

*Friedrich Nietzsche, Así hablaba Zaratustra.*

## I. EL ASOMBRO ANTE LA EXISTENCIA HUMANA: DEBATE FRENTE AL DUALISMO

Si soy su dueño ; porqué lo palpo extraño,  
despegado de mí -sombra de un árbol-,  
corteza sofocante de mi angustia,  
vendaje que me oculta, ademe frágil,  
imán que me atesora y me difunde,  
materia que yo arrastro y que me arrastra ?

Elías Nandino, *Nocturno cuerpo -fragmento-*)

El tema del cuerpo puede ser considerado como paradigmático de una situación básica que se enfrenta en la investigación en psicología y en general en las ciencias sociales: las nociones y conceptos a partir de los cuales organizamos el diálogo con la realidad -a la que pretendemos acercarnos en nuestro intento de producción de conocimientos- se encuentran permeados, ensombrecidos y, en buena parte configurados, por la mitología social que como colectivo producimos y reproducimos, así como por sistemas de pensamiento, frecuentemente contradictorios y nebulosos, que sostienen nuestra representación del mundo. Es así que, una primera reflexión acerca del cuerpo nos trae de golpe una problemática que atraviesa toda la historia de la filosofía y de las religiones: el dilema *alma-cuerpo* o *mente-cuerpo*, con sus presuntas diferencias, predominancias e interrelaciones. Y qué decir de la psicología, sino que su historia está marcada por los interrogantes planteados por la naturaleza humana, en sus dimensiones corporal y conductual por un lado, y "psíquica" o "mental" por otro; fue el gran "tema" presente en su nacimiento "científico", del que podemos recordar que se ubica a partir de los desarrollos de la psicofísica, con Weber y Fechner a la cabeza (cuyo trabajo experimental llevó a establecer que la relación mente-cuerpo podía ser definida como ; logarítmica !), y de la psicofisiología, en el laboratorio de W. Wundt.

Ineludiblemente, la palabra "cuerpo" arrastra un caudal de significaciones, pertrechadas en entramados afectivo-valorativos e histórico-culturales, que tendríamos que explorar para construir una noción útil a los fines de la investigación, y que sin duda enriquecerá nuestra aproximación a la subjetividad, blanco de nuestras inquietudes e interrogantes. Tal es la tarea que se impone como paso metodológico imprescindible en aquellas disciplinas que han tomado como objeto de estudio al fenómeno humano. Y ese nuestro propósito en este capítulo.

Decía Gabriel Marcel<sup>1</sup>, filósofo que dentro del existencialismo fue tal vez el primero en darle un lugar central al tema de la corporeidad, que el cuerpo es un "misterio", en tanto que remite a una situación esencial de la vida humana: la "encarnación" como inserción en la existencia y mediatización de nuestra presencia en el mundo. Frente a tal condición carnal, que evoca lo inevitable de nuestra finitud y muerte futura, el ser humano se ha visto perplejo, inundado por esa enigmática realidad tan íntima y tan incontrolable. ¿Cómo conciliar -se pregunta M. Bernard- ese aspecto del cuerpo "a la vez prometeico y dinámico de su poder demiúrgico y de su ávido deseo de goce, y ese otro aspecto trágico y lastimoso de su temporalidad, de su fragilidad, de su deterioro y precariedad"?<sup>2</sup>

El uso corriente de la palabra cuerpo<sup>3</sup> remite a la idea de materia orgánica, perceptible y mensurable, noción extensible a toda sustancia que ocupa un espacio y por lo mismo posee tres dimensiones. Concebida como "parte material de un ser animado" apunta, por definición, a un dualismo cuerpo-alma que tiene un arraigo muy profundo en nuestra tradición cultural. Formaciones míticas e intereses religiosos y sociales, van produciendo distintas corrientes y expresiones del pensamiento humano que intentan dar cuenta de la naturaleza humana.

Desde los griegos nos llega una línea de desprecio por el cuerpo junto a la idealización de un alma metafísica que se consideraba perteneciente al mundo de las esencias (la tradición platónica, con Plotino, como uno de los representantes máximos de ese desdén). En efecto, para Platón eran inquietantes aquellas manifestaciones de la civilización en las que el hombre era capturado por las apariencias. Por ello fue escéptico respecto a la gimnasia y el arte, especialmente las artes plásticas. "Lo que Platón reprocha al aficionado al arte como al apasionado de la cultura física es que, al fijar su atención sobre el modelo, pierde de vista el modelo inteligible al cual toda réplica debe la gracia que le ha sido conferida"<sup>4</sup>.

La idea de que el cuerpo es una prisión del alma (recordemos el conocido juego de palabras "soma, sema": cuerpo-tumba) tuvo fuertes resonancias en aquella sociedad y posteriormente sería un valor dominante del gnosticismo. Pero además, de la misma cultura helénica arrancan otras concepciones y valores, tales como el hedonismo o exaltación de los placeres del cuerpo, la admiración por el cuerpo en tanto arquetipo de belleza, la postulación del gobierno del cuerpo por el alma como máxima ética, y

---

<sup>1</sup> Gabriel Marcel (1952) El misterio del ser. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

<sup>2</sup> Michel Bernard (1976) El cuerpo. Barcelona: Paidós, 1985, p. 12.

<sup>3</sup> Retomado, por ejemplo, en el Nuevo Diccionario Larousse y el Diccionario Porrúa de la Lengua Española.

<sup>4</sup> Eric Alliez y Michel Feher "Las reflexiones del alma". En: Feher, M. (edit.) Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda. Madrid: Taurus, 1991, p.53.

sistemas filosóficos como el de Aristóteles, que postula al alma como inseparable del mundo natural.

La escolástica, como sistema de ideas y creencias que perduró a lo largo de la Edad Media, pudo utilizar el silogismo expuesto por Aristóteles como forma de razonamiento deductivo, "porque disponía de principios generales alcanzados por medio de la fe, de la verdad revelada o fundados en la autoridad de la Iglesia"<sup>5</sup>. Esta promovería celosamente la oposición entre un alma inmortal de origen divino y un cuerpo indeseable, animal, proclive a todo tipo de tentaciones y excesos. Tal tradición religiosa marcó profundamente el destino de Occidente, mientras que en Oriente se comprendió de muy diversas maneras la importancia del cuerpo e incluso se le incorporó plenamente como vía de acceso al desarrollo espiritual.

Es Descartes quien marca de manera decisiva el inicio de la filosofía moderna, que no sólo consagra a la razón como fuente principal de conocimiento, y a la evidencia como criterio de verdad, sino que instaura el famoso **dualismo de dos substancias** enteramente distintas: "...conocí por ello que yo era una substancia cuya total esencia o naturaleza es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno ni depende de ninguna cosa material"<sup>6</sup>. Res cogitans y res extensa: dos substancias y una evidencia: la conciencia, que, como objeto de estudio, tendría tanto peso en la psicología (y que, vale la pena recordarlo, significa etimológicamente nada menos que "tratado del alma"). El cuerpo, en tanto, se concebía como una máquina.

A lo largo de las épocas y las civilizaciones, los mitos y las ideas sobre el cuerpo han asumido tantas formas como numerosos y polivalentes son los productos culturales. Por otro lado, en un mismo período coexisten sistemas de pensamiento diversos y muchas veces opuestos. Por una lógica de poder, en el seno de cada sociedad, ciertas líneas filosóficas o teóricas dejan profundas huellas mientras que otras, de igual o mayor valor intelectual, tienen escasa repercusión, son ignoradas o francamente combatidas. Un caso destacado en relación al tema de nuestro trabajo es el de B. Spinoza, casi contemporáneo de Descartes, cuya aproximación revolucionaria al tema de **las pasiones**<sup>7</sup> no sólo le permite recuperar al cuerpo y abrirlo a lo social (siendo la escisión y oposición cuerpo-alma algo extraño y ajeno a su pensamiento), sino que anticipa el papel del deseo como la verdadera fuerza con la que puede contar el hombre, hoy un tema tanpreciado dentro del psicoanálisis. "Desde el punto de vista de la sustancia, alma y cuerpo son una y la misma cosa, el deseo y no otra cosa es la esencia humana y las pasiones-imaginaciones

---

<sup>5</sup> Risiero Frondizi (1953). Estudio preliminar. En: Descartes, René. Discurso del método. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

<sup>6</sup> René Descartes, Discurso del método. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

<sup>7</sup> Véase: Gregorio Kaminsky (1990). Spinoza: la política de las pasiones. Buenos Aires: Gedisa.



componen (y descomponen) a estos seres existentes en acto"<sup>8</sup>. Dice N. Braunstein, en relación a las múltiples antítesis presentes en la cultura occidental desde Platón, tales como: espíritu-materia, intuición-experiencia, alma-cuerpo, etcétera, que "los pocos filósofos que, como Spinoza, han pensado fuera de tales categorías, quedaron marginados de la historia filosófica"<sup>9</sup>.

Entonces, si el dualismo alma-cuerpo o mente-cuerpo ha tenido tal hegemonía en la tradición cultural occidental, cabría preguntarse por los caminos recorridos por el pensamiento contemporáneo.

La corriente existencialista francesa (en particular con G. Marcel, J.P. Sartre y M. Merleau-Ponty) ha realizado un denodado esfuerzo en desmontar el dualismo a partir de la caracterización del hombre como **ser-en-el-mundo**. Así por ejemplo, Maurice Merleau-Ponty<sup>10</sup>, en tanto fenomenólogo, toma como tarea primordial la descripción de la experiencia, pero no "como podría interpretarlo una concepción idealista de la reducción trascendental de Husserl, sino que entraña siempre un sistema: yo-el otro-las cosas"<sup>11</sup>. Este autor, que se inspiró ampliamente en la teoría psicológica de la Gestalt, desarrolla la noción de "cuerpo propio" (el cuerpo "objetivo" sería una abstracción) y lo concibe como subjetividad, al subrayar que "la organización del cuerpo propio trasunta un proyecto"<sup>12</sup>.

Las tendencias filosóficas y psicológicas de las últimas décadas revelan un decidido empeño en **eliminar el dualismo mente-cuerpo**, por considerarlo un verdadero obstáculo epistemológico. Esto ha generado como consecuencia, que se destaquen las dimensiones subjetiva y social de la corporeidad y que se desarrollen ciertas concepciones antropológicas y psicológicas, basadas en "niveles" (por ejemplo, la teoría de los niveles de integración de la conducta), "planos", "dimensiones", o "estratos" del cuerpo. Por ejemplo, A. Rico Bovio, filósofo latinoamericano contemporáneo<sup>13</sup>, hace un serio intento de desarrollar una concepción integradora, que supere dualismos y reduccionismos. Considera al cuerpo como una realidad compleja, recapitulación del proceso evolutivo, de configuración "poliédrica"; según este autor, varios niveles de organización corporal (energético, químico, celular, orgánico, social y personal)

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 21.

<sup>9</sup> Néstor Braunstein, et al (1975) Psicología, ideología y ciencia. Siglo XXI, México, 1985.

<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty, (1942). La estructura del comportamiento. Buenos Aires: Hachette, 1976.

<sup>11</sup> Aída Aisenson Kogan, (1981). Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido. México: F.C.E., p. 100.

<sup>12</sup> Ibid., p. 103.

<sup>13</sup> Arturo Rico Bovio (1990) Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad. México: Joaquín Mortiz.

coexisten, sin menoscabo de su unidad funcional.

Por su parte, E. Pichón-Rivière, desde una psicología social, también de origen latinoamericano, incorpora un punto de vista fenoménico que distingue tres modos de ser: 1) el mental, 2) el corporal y 3) la conducta en relación con el mundo exterior, con una concepción psiconalítica de inspiración kleiniana. Mente, cuerpo y mundo exterior serían tres dimensiones de la persona o áreas de conducta integradas dialécticamente. "Podemos decir que dentro de la mente está incluida la dimensión representación del cuerpo o esquema corporal"<sup>14</sup>. El sentido de este planteamiento radica en la instrumentalización de la noción de vínculo, entendido como una estructura de relación de objeto, particularmente la "forma que tiene el yo de relacionarse con la imagen de un objeto colocado dentro de uno"<sup>15</sup>, vínculo interno que condicionará aquellos aspectos de vínculos externos y de comportamiento. Según S. Kesselman, teórica de la "dinámica corporal" que se inscribe en el Ecro operativo de origen pichoniano, "el concepto de áreas replantea las ideas del unicismo y del dualismo, la disociación mente-cuerpo, el fanatismo corporalista o verbalista, como una lucha de áreas para mantener sus privilegios"<sup>16</sup>.

El nacimiento del psicoanálisis también está marcado por la cuestión de la relación entre cuerpo y psique. Casos de histeria, con aparatosos síntomas físicos que desafiaban al conocimiento médico, capturan vivamente el interés de Freud<sup>17</sup>, quien reconoce en tales dificultades una etiología psicógena de carácter sexual e inconsciente. Se produce así una ruptura con el cuerpo estudiado por la biología, para inaugurar el subversivo camino (respecto a la noción de sujeto) del psicoanálisis, en donde emerge la idea de pulsión como "concepto límite entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que arriban al alma, y como una magnitud de la exigencia de trabajo impuesta a lo anímico a consecuencia de su conexión con lo somático"<sup>18</sup>. Otra noción clave en el desarrollo del psicoanálisis, es la de apuntalamiento (o apoyo)<sup>19</sup>, que da cuenta del surgimiento y separación del orden del deseo a partir del orden de la necesidad. Esta noción parte del reconocimiento de que la existencia en tanto cuerpo requiere la ejecución de ciertas funciones para la conservación de la vida, lo que se traduce en necesidades instintivas que deben ser satisfechas. De ahí que se planteara que las pulsiones sexuales sólo se vuelven

---

<sup>14</sup> Enrique Pichón-Rivière Teoría del vínculo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980, p. 103.

<sup>15</sup> Ibid, p. 36.

<sup>16</sup> Susana Kesselman (1989) El pensamiento corporal. Buenos Aires: paidós, p. 28.

<sup>17</sup> Sigmund Freud (1985) Estudios sobre la histeria. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, T.I.

<sup>18</sup> Sigmund Freud (1915) Los instintos y sus destinos. Madrid: Biblioteca Nueva, T. II, p. 2041.

<sup>19</sup> Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis (1960) Diccionario de psicoanálisis. Barcelona: Labor, 1979.

autónomas secundariamente a raíz de su conexión con las primeras experiencias placenteras, en la medida en que aparecen como una especie de suplemento de placer no reducible a la mera satisfacción de la necesidad orgánica. Así, por ejemplo, en un bebé, la satisfacción de la necesidad de alimento -que se cumpliría estrictamente con la leche- se asocia al objeto pecho, iniciándose un movimiento hacia él o anticipación del mismo: un deseo. El deseo, la fantasía y la pulsión, fundantes de la realidad psíquica, son, para el psicoanálisis, inconscientes. Exploraremos más adelante a qué noción de cuerpo nos conduce este enfoque.

Por el momento hagamos una reflexión respecto a de dónde podemos partir para construir una noción de cuerpo útil a nuestros propósitos. La perplejidad ante la existencia humana tuvo una respuesta dominante: somos simultáneamente cuerpo y espíritu, cuerpo y alma o cuerpo y mente, traducida en innumerables intentos de entender o teorizar sobre tal pretendida doble naturaleza. Tal planteamiento condujo naturalmente a una pregunta complicadísima: ¿Cómo se realiza la conexión, interacción o articulación entre ambos aspectos? La filosofía y la psicología ofrecen en su historia todo tipo de dualismos, monismos materialistas o idealistas, paralelismos, etc. ¿Será verdad que, como sostiene Merleau-Ponty, nuestro siglo ha borrado la línea divisoria entre el "cuerpo" y el "espíritu"? ¿que se ha verificado una nueva "revolución copernicana", tal como afirma Gusdorf en *Mythe et Métaphysique*, "situando como centro de la meditación filosófica, en lugar del sujeto trascendental, la persona concreta, cargada de densidad carnal"<sup>20</sup>? Juan Carlos de Brasi sería probablemente uno de los escépticos frente a tal pretensión; él señala que "...es necesario herir los binarismos reinantes, rasgarlos en lo más íntimo de sus cerradas apetencias, en el núcleo que condensa la dualidad de la representación y la representación de la dualidad como un camino fundante y sin retorno, fuera del cual sólo existirían el caos y lo insoportable, la no-ciencia y el delirio..."<sup>21</sup>

El dualismo en relación a la naturaleza humana, y los binarismos como sistema de pensamiento que simplifica y "aseptiza" nuestra compleja realidad, siguen gravitando fuertemente en el imaginario colectivo. No obstante, en estos últimos años del siglo XX, puede constatarse un descentramiento del ser humano respecto a viejos órdenes, sea el de la conciencia (logro del psicoanálisis), el de ciertas éticas despreciadoras del cuerpo (piénsese en ese volver la mirada hacia Oriente, siempre parcial pero no exento de efectos), o los discursos sobre la sexualidad (promovidos, antes que sujetos, como muestra M. Foucault). Al mismo tiempo, tratándose de los enigmas de la existencia humana -de los que la corporeidad es un representante clave- puede constatarse la persistencia o el retorno periódico de ideas y mitos que nos colocarían simbólicamente en épocas que pensaríamos superadas. Tenemos que reconocer que el cuerpo evoca

---

<sup>20</sup> Citado por Aída Aisenson K., op. cit., p. 281.

<sup>21</sup> Juan Carlos De Brasi (1990) *Subjetividad, grupalidad, identificaciones. Apuntes metagrupales*. Buenos Aires: Búsqueda-Grupocero, p. 11.

fantasías y terrores muy hondos que hacen temblar cualquier refugio conceptual. Los intentos de teorizar sobre niveles o áreas del ser humano que se integran progresivamente, ¿no esconden un insuperable dualismo? ¿o son meros enunciados abstractos que nos siguen dejando sin respuesta frente a situaciones específicas, como por ejemplo las manifestaciones clínicas catalogadas como psicósomáticas? Con esas inquietudes continuaremos nuestro recorrido, con la advertencia de que no hay respuestas fáciles ni únicas, pero sí con la expectativa de enriquecer nuestros interrogantes.

## II. HACIA UNA NOCION DE CUERPO

*El contrato que liga al sujeto con su cuerpo es el misterioso enigma de cada ser humano.*

*Françoise Dolto, en: La imagen inconsciente del cuerpo.*

Consideremos el significado de una curiosa expresión de uso corriente: decimos "mi cuerpo", revelando con ello la supuesta propiedad de tal existente. Pero, ¿acaso nuestro cuerpo es un objeto para nosotros mismos? Gabriel Marcel<sup>22</sup> resume el planteamiento de este peculiar dilema en la pregunta: ¿somos un cuerpo o tenemos un cuerpo? "La relación de posesión constituye una relación tensa en la que se da una polaridad entre el **quién** que posee y el **qué** poseído, y, puesto que las posesiones son siempre precarias, se hallan siempre amenazadas"<sup>23</sup>. En el caso del cuerpo propio ¿quién sería el presunto poseedor? ¿tal vez el alma, el yo? Si, en cambio, opto por plantear que "yo soy mi cuerpo", es muy probable que surja un sentimiento vago o quizá explícito de incomodidad, de dificultad para asumir que ese cuerpo define mi ser. Porque el vínculo con el cuerpo propio es indiscutiblemente paradójico: no nos identificamos plenamente con nuestro cuerpo ni nos distinguimos del todo de él.

No está en nuestro ánimo discutir las implicaciones filosóficas del "ser" o "tener" referido al cuerpo, sino de mostrar cómo lo que está en juego es la noción de cuerpo implicada y, en segundo término, poner de manifiesto la complejidad de la temática tanto desde el punto de vista de la constitución del sujeto como de la experiencia subjetiva misma.

En el campo de la ciencia, distintas y reiteradas observaciones en la neuropatología por un lado y en la psiquiatría por otro, impulsaron los trabajos iniciales de investigación (que se ubican principalmente a partir de fines del s. XIX) respecto a un cuerpo que ya no se reducía estrictamente a un fenómeno fisiológico, sino que imponía la realidad de una **experiencia de la corporeidad o cuerpo subjetivo**. Un caso paradigmático ha sido el síntoma de "el miembro fantasma", observado en personas a las

---

<sup>22</sup> Gabriel Marcel, op. cit.

<sup>23</sup> Afda Aisenson K., op. cit., p. 22.

que se les ha amputado un miembro y que, no obstante, continúan sintiendo la existencia del miembro mutilado. Tanto este fenómeno, como distintas agnosias (negación de parálisis, por ejemplo) y apraxias (en términos generales, la incapacidad de ejecutar movimientos adaptados a un fin, a pesar de la integridad de las funciones intelectuales, motrices y sensoriales), entre otras dificultades en las que estaban implicadas la percepción o la motilidad del cuerpo<sup>24</sup>, desafiaban explicaciones estrictamente orgánicas.

La psiquiatría, por su lado, sacaba a relucir distintos aspectos de las experiencias psicóticas, tales como: las sensaciones de cuerpo fragmentado, vacío, invadido, transparente o penetrado por objetos hostiles; así también, la dilución de los límites del cuerpo, la ilusión de destrucción o deformidad de alguna parte del mismo, etc. Por su parte, la clínica psicológica y psicoanalítica aportaría interrogantes e hipótesis respecto a parálisis o cegueras histéricas, síntomas hipocondríacos, anorexias, severas angustias e insatisfacciones referidas a características del propio cuerpo, entre otras manifestaciones psicológicas, para no hablar de las controvertidas enfermedades consideradas "psicosomáticas" o producto del stress.

Si la patología neurológica y psiquiátrica planteaba preguntas claves respecto a la forma de experimentar el cuerpo y a sus capacidades funcionales, la reflexión filosófica, la psicología y el psicoanálisis, así como la antropología, sumaban distintos puntos de vista que daban a la corporeidad un lugar relevante en la vida humana, tanto en su dimensión personal como social y cultural. Para la psicología, diría Paul Schilder en su famoso libro Imagen y apariencia del cuerpo humano, es nada menos que una de las cuestiones capitales.

Las nociones "esquema del cuerpo", "esquema postural", "vivencia del cuerpo", "representación del cuerpo", "imagen del cuerpo" e "imagen inconsciente del cuerpo", son algunas de las conceptualizaciones que con mayor o menor ambigüedad han aparecido en distintos contextos teóricos, prácticos y de investigación. Ellas nos hablan no sólo de la evolución del conocimiento, sino también de tomas de posición teóricas frente a debates que, al día de hoy, están lejos de conducir a planteamientos unificadores. Una somera revisión de algunos desarrollos significativos nos permitirá ubicarnos en los aspectos que más nos interesa destacar.

---

<sup>24</sup> Las investigaciones realizadas en el campo de la neuropatología han puesto de relieve el papel de las lesiones del lóbulo parietal derecho (o dominante) en los trastornos del "esquema corporal", aunque no se excluye la participación de sectores distintos del sistema nervioso, corticales y no corticales. Sin embargo, es de destacarse que no se ha encontrado una correlación significativa entre la magnitud de las lesiones y los trastornos que aparecen. Es decir, a veces pequeñas lesiones ocasionan síntomas importantes y, en cambio, lesiones de consideración no siempre traen consecuencias severas. Lo que se acepta en forma generalizada es, si no un centro específico, sí algún tipo de representación cortical del cuerpo. En relación al "esquema corporal" se concede también un papel importante al aparato vestibular, situado en el oído interno o laberinto. La participación del sistema nervioso autónomo (que rige la vida vegetativa del organismo) sigue siendo oscura pero no puede dejar de tomarse en cuenta.

A fines del siglo pasado, un vocablo acuñado por fisiólogos (Reil, principios del s.XIX, Peisse, 1944) se había vuelto popular y sería incorporado por los primeros psicólogos experimentales (entre ellos Wilhelm Wundt y William James): nos referimos a la noción de "cenestesia", que designaba "el enmarañado caos de sensaciones que se transmiten continuamente desde todos los puntos del cuerpo al sensorio, es decir, al centro nervioso de las aferencias sensoriales"<sup>25</sup>. Este concepto tenía el inconveniente de no distinguir entre la sensibilidad propiamente visceral o interoceptiva, de la propioceptiva o postural (referida a las articulaciones y músculos), así como no incluir mayores consideraciones respecto a la organización del movimiento y la acción. Apuntaba a un simple conjunto de sensaciones internas acompañado de un vago sentimiento de existencia. Pronto fue desechado, apareciendo una idea que se consideró muy fructífera: la de "esquema", cuya hipótesis fundamental es la construcción de una estructura organizada que representa al cuerpo. Sería la base de distintas conceptualizaciones, entre las que destacan: el esquema como modelo perceptivo en tanto configuración espacial (propuesto por E. Bonnier, médico francés, que había estudiado extensamente el problema del vértigo y que desarrolla su idea de esquema en un artículo escrito en 1905<sup>26</sup>), el concepto de **imagen espacial** del cuerpo (sostenido por Arnold Pick, quien en 1908 explica su idea en términos de representación o mapa mental, que consideraba derivado de una asociación de sensaciones cutáneas con las sensaciones visuales correspondientes), y la noción más avanzada de "**modelo postural del cuerpo**" del neurólogo inglés Henry Head.

Head (cuyas ideas centrales al respecto expuso en su obra Studies in Neurology en 1920), enfatiza la idea de modelo del cuerpo en tanto totalidad, que constituiría el marco referencial de toda estimulación particular. Este sería un proceso básicamente no consciente y que implica la transformación continua del esquema a partir de la experiencia del movimiento o distintas posturas del propio cuerpo en el espacio. El modelo postural sería, en consecuencia, esencialmente plástico, e incluye dos categorías: la referida al aspecto postural y la que incluye los esquemas de la superficie del cuerpo. Gracias a la existencia de tales esquemas podemos extender el **reconocimiento de la postura, movimiento y localización** más allá de los límites de nuestros propios cuerpos; así por ejemplo, vestidos que usamos e instrumentos de los que nos servimos, pasan a formar parte, temporalmente, de tales modelos de nosotros mismos.

Una de las implicaciones de las conceptualizaciones que desarrollan -de diferentes maneras- la idea de "esquema", es el alcance que podría tener el carácter de **sistema, configuración o totalidad que lo define**. Se ha discutido si podría interpretarse como una "forma" o estructura en el sentido de la psicología de la Gestalt. Se argumenta a favor, que cada sensación, postura o movimiento, se perfilan como figura contra el fondo

---

<sup>25</sup> Definición propuesta por el fisiólogo Henle, recogida por Ribot en su conocida obra Les maladies de la personnalité (1985); citada por M. Bernard, op.cit.

<sup>26</sup> Citado por Michel Bernard, op. cit.

de la totalidad sentida del esquema corporal.

Paul Schilder hace una comparación de los principios de la Gestalt con las experiencias de la "imagen del cuerpo". Y concluye que los conceptos de tal escuela son demasiado estáticos. Parte de la idea de que el cuerpo no es una estructura completa o acabada (estrictamente, sería más una estructuración que una estructura) y que siempre hay tendencias disolventes. "Hemos encontrado tendencias constructivas y destructivas en la estructura psicofisiológica de la percepción de la gestalt humana, pero en la vida emocional y libidinal se descubre el mismo principio, que se halla necesariamente vinculado con toda percepción y especialmente con la imagen corporal"<sup>27</sup>. En otras palabras, Schilder incorpora la idea de gestalt en relación a la "imagen del cuerpo" pero encuadrada en una concepción más dinámica y plástica. Sin embargo, se ha objetado que este recurrir a la teoría de la Gestalt acentúa "...la incompatibilidad evidente entre el hecho de admitir que mi cuerpo se me manifiesta como una forma, es decir, como una totalidad temporoespacial y el hecho de comprobar simultáneamente que el cuerpo se siente como una multiplicidad o mosaico de zonas erógenas sometidas a la constante anarquía de los variados y fortuitos estímulos de la libido..."<sup>28</sup>.

Ha aparecido Paul Schilder en nuestro discurso y aquí se impone anotar que a él se debe lo que es tal vez, en el campo de la psicología, la mayor aportación a la temática corporal, en términos de sistematización de la investigación realizada (a la fecha de su monumental obra ya mencionada) y de creatividad en el manejo de la información. Su originalidad estriba en haber desarrollado la noción de "imagen del cuerpo" a partir de la aplicación del punto de vista psicoanalítico a los conocimientos disponibles sobre el "esquema corporal", al mismo tiempo que discute su base fisiológica y plantea su dimensión sociológica. Está convencido de que "no existe ningún abismo entre lo orgánico y lo funcional" y por ello intenta conciliar los hallazgos neurofisiológicos, con sus ideas sobre el papel de la dinámica libidinal en la "imagen corporal" y sobre su dependencia respecto al factor sociocultural y de relación con los semejantes.

Para Schilder la "imagen corporal" es un elemento fundamental de la experiencia vital. Mencionábamos ese aspecto central de su concepción, que ubica a la "imagen corporal" como una unidad, pero sujeta a un **proceso constante de autoconstrucción y autodestrucción** interno. Sus adjetivos serían labilidad y variabilidad: toda **acción** y todo **deseo** producen cambios. Pero además, hay una constante lucha para alcanzar la integridad y totalidad de la "imagen corporal" y para conformar una estructura, que, por otro lado, nunca será completa sino que estará sujeta a una permanente transformación. Por ello, dice Schilder, el ser humano se ve en la necesidad de un continuo **jugar y recrear esa imagen** (las ropas, adornos, el movimiento, la pintura y escultura, etc.); hay

---

<sup>27</sup> Paul Schilder (1936) Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre las energías constructivas de la psique. Buenos Aires: Paidós, 1977, p. 247

<sup>28</sup> Michel Bernard, op. cit., p. 45.



un deseo de franquear las limitaciones del cuerpo, así como también tememos cualquier cambio que pueda privarnos de una parte del mismo -referencia del autor al tema de la castración y el desmembramiento-.

Schilder utiliza como equivalentes los términos "esquema corporal" e "imagen corporal", pero privilegia, claro está, el nombre que él ha forjado. Con ello intenta superar la idea de modelo postural del cuerpo, que sólo toma en cuenta el aspecto perceptual de la experiencia. Para él este elemento correspondería al cuerpo desde el punto de vista del "yo" en la segunda tópica freudiana; desde tal perspectiva, esta dimensión de la experiencia tendría que ver con el yo perceptivo, que incluye la emotividad vinculada a la percepción como tal. En ese contexto intenta demostrar cómo necesitamos de esa estructura llamada "imagen corporal" para iniciar un movimiento intencional y, especialmente, cuando las acciones se hallan dirigidas hacia nuestro propio cuerpo. Pero a lo que le concede verdadera preeminencia es a la intensa vida libidinal de carácter inconsciente: **pulsiones y deseos** juegan, en su opinión, un papel decisivo en la "imagen corporal". En otro momento será necesario explorar con detenimiento la noción de cuerpo en psicoanálisis. Por ahora, a manera de resumen de la interesante teorización de Paul Schilder, haremos un ensayo de explicitación de su noción de "imagen corporal", advirtiendo que el autor evade las definiciones para optar por los desarrollos. La "imagen corporal" sería una representación (en parte consciente y preconscious y en parte inconsciente) del cuerpo propio, que tiende a adoptar una estructura como unidad, y es construida desde la vida pulsional (que arma una anatomía fantasmática) y desde la experiencia perceptual y cultural (mediadas a su vez por la dinámica libidinal), estando sujeta a un proceso permanente de transformación.

Autores como F. Gantheret y M. Bernard, consideran que no es posible integrar el modelo neurológico del esquema postural del cuerpo, proveniente de Head, con el modelo psicoanalítico de cuerpo erógeno e imaginario. Y afirman que, no obstante los esfuerzos de Schilder, son como "dos piezas pegadas" arbitrariamente. Bernard añade que, si adicionalmente tomamos en cuenta su intento de armonizar dichos modelos con una "sociología de la imagen corporal", esto no hace sino aumentar la dificultad. Para este autor, el modelo postural y el modelo psicoanalítico inauguran dos corrientes teóricas claramente diferenciadas sobre el cuerpo. Echaremos un vistazo a la primera antes de examinar la crítica planteada en las líneas anteriores. Esa corriente adapta la idea de esquema corporal a una concepción del cuerpo entendida como función de relación con el mundo físico y social.

Entre los trabajos más destacados en esa línea está el de Henri Wallon, quien se propuso estudiar la génesis de la "**conciencia del propio cuerpo**". Esta expresión apunta a la capacidad de reconocer al cuerpo como propio, diferente y al mismo tiempo semejante a los demás. Wallon rechaza, naturalmente, la idea de un esquema corporal como algo existente a priori. En cambio, plantea que la "conciencia" del cuerpo se va desarrollando en función de ese sostén fundamental que son las personas que lo rodean y de una sensibilidad fundamentalmente tónica (las sensaciones de tono muscular, ligadas

directamente con la vida afectiva) que le abre a una relación primitiva de intercambio con el mundo. Cabe señalar que si la inmadurez de su sistema neuromotor no permite al niño, en los primeros meses de su vida, utilizar la motricidad voluntaria, su sistema tónico, en cambio, está perfectamente desarrollado, tanto en el plano sensitivo como motor.

El recién nacido, dice Wallon, no distingue su propio cuerpo del mundo exterior, antes bien, se confunde con él. En los primeros meses, aprehende su cuerpo como un conjunto de órganos que tienen tanta realidad como los objetos con los que entra en contacto; hay una falta de cohesión e integración de las partes de su cuerpo, que aparecen como individualizadas y aún personificadas. "Al año y once meses.. ofrece a veces su bizcocho a su propio pie, como si se lo ofreciera a sus padres.."29. El niño en estas épocas iniciales, identifica mejor las formas corporales en otras personas que en él mismo, pero aún éstas son imágenes sueltas, prestas a adherirse a cualquier elemento que guarde alguna analogía con las mismas. En suma, el niño se vive como una pluralidad que descansa en la **simbiosis tónico-afectiva** con la madre. Tal disociación original es, según este autor, rápidamente superada con la maduración biológica y especialmente con el fenómeno del espejo.

En efecto, en la conquista de la "conciencia del propio cuerpo" Wallon le da un papel clave -junto con la maduración y el diálogo tónico con la madre- a la experiencia del espejo. Nos dice que el pequeño manifiesta interés por la imagen especular sólo a partir del cuarto mes; al sexto sonríe, pero parece atribuir a la imagen una realidad independiente (puede, por ejemplo, tenderle los brazos). Para que logre reconocerse en esa imagen reflejada, es decir, relacionar esa apariencia con su propia sensibilidad tónica y postural necesita "ser capaz de librarse de las impresiones sensibles inmediatas y actuales y de subordinarlas a sistemas puramente virtuales de representación, es decir, debe adquirir la función simbólica"30. Como veremos más adelante, J. Lacan le da también un papel primordial a la experiencia del espejo, pero la interpretación es cualitativamente distinta. Dice Bernard que "Wallon, al negarse a admitir la realidad del inconsciente en provecho únicamente de las realidades biológicas y psicológicas, no podía concebir.. el carácter extraño de la experiencia original del cuerpo fragmentado en pedazos.."31.

En todo caso, la alusión a lo simbólico, a la representación, nos lleva de la "conciencia del cuerpo propio" a la "**noción del cuerpo**", que supone un logro cognoscitivo, mismo que respondería a los procesos generales de la psicogénesis, tal

---

<sup>29</sup> Henri Wallon (1934) Les origines du caractère chez l'enfant. Paris: PUF. Citado por M. Bernard, op. cit.

<sup>30</sup> Michel Bernard, op. cit., p. 57.

<sup>31</sup> Ibid, p. 120.

como los ha estudiado el célebre psicólogo suizo Jean Piaget. Si bien Piaget, hasta donde sabemos, no desarrolla el punto específico referido a la construcción de la noción del cuerpo propio (aunque sí lo menciona en distintos momentos y aborda, por otro lado, el estudio de nociones que le conciernen, como las de izquierda-derecha, de objeto permanente y espaciales en general), su teoría constituye un marco epistémico de importancia para abordar el tema desde el punto de vista del desarrollo de la inteligencia.

Una de sus grandes aportaciones es haber puesto de manifiesto que la tesis empirista es insostenible, es decir, que no hay percepción o experiencia "pura", así como demostrar que el desarrollo de la inteligencia no es lineal sino construido en estadios secuenciales que suponen una reorganización de las adquisiciones previas<sup>32</sup>. La "lectura" de la experiencia se hace posible por la aplicación de instrumentos cognoscitivos (tema del sujeto y los objetos de conocimiento). Por otro lado, concibe como intermediario clave en la construcción de tales instrumentos a la acción. Coincide con otros autores en que el universo inicial del niño es un egocentrismo total e inconsciente de sí mismo, etapa en la cual la construcción de los esquemas de asimilación se hace mediante una coordinación sensomotora de las acciones, sin que intervenga la representación o el pensamiento. En los primeros 18 meses se efectúa, por el contrario, "una especie de revolución copernicana o, más simplemente dicho, de 'des-centración' general, de modo que el niño acaba por situarse como un objeto entre otros, en un universo formado por objetos permanentes, estructurado de manera espacio-temporal y sede de una causalidad a la vez espacializada y objetivada en las cosas"<sup>33</sup>. El conocimiento del cuerpo, señala, exige que se posea el concepto de objeto permanente, lo que requiere la apertura al símbolo y al signo (función semiótica).

Piaget hace una interesante observación referida al dibujo infantil, y es que el niño -hasta los ocho o nueve años- dibuja lo que sabe de un personaje o de un objeto, antes de expresar lo que ve en él. No es casual, entonces, que psicólogos como F.L. Goodenough, entre otros, se hayan servido del dibujo de la figura humana como test de desarrollo intelectual del niño<sup>34</sup>.

Ahora bien, cierto número de investigadores han ubicado como su objeto de estudio, no al conocimiento del cuerpo, sino a la "experiencia del cuerpo". Según A.

---

<sup>32</sup> Jean Piaget y Rolando García (1982) Psicogénesis e historia de la ciencia. México: F.C.E.

<sup>33</sup> Jean Piaget y Bärbel Inhelder Psicología del niño. Madrid: Morata, 1972.

<sup>34</sup> Así como otros psicólogos, Karen Machover por ejemplo, han propuesto el "test de la figura humana" como prueba proyectiva -tanto para niños como para adultos-, que se basa en la idea de que el dibujo de la persona representa "la expresión de sí mismo, o del cuerpo, en el ambiente. Lo que se expresa se podría caracterizar como la imagen corporal.. en términos más generales, el propio yo". (Karen Machover "Dibujo de la figura humana: un método de investigar la personalidad". En: Anderson y Anderson (1951) Técnicas proyectivas del diagnóstico psicológico. Madrid: Rialp, 1963.

Aisenson<sup>35</sup>, entre tales estudiosos estarían los psicoanalistas y los filósofos de la escuela existencial. Incluiríamos en tal perspectiva a una serie de autores que, aparte de teóricos, son promotores de diversas prácticas corporales. Entre ellos, podemos mencionar a André Lapierre y a Bernard Aucouturier<sup>36</sup> (que trabajan una modalidad psicoanalítica de la "psicomotricidad"), Jean Le Du<sup>37</sup> (que hace "psicoanálisis de la expresión corporal") y Susana Kesselman<sup>38</sup> (creadora de la práctica de "dinámica corporal", que entiende como una modalidad de psicología social en la promoción de la salud).

Pero, ¿ qué es la "experiencia del cuerpo" ? Esta noción apunta fundamentalmente a la **dimensión vivencial**, que intenta definirse con preguntas tales como: ¿ cómo se siente y cómo se vive el cuerpo? La experiencia del "cuerpo vivido" es, decíamos en otro momento, un problema planteado desde aproximaciones típicamente fenomenológicas. En particular, hemos mencionado los penetrantes estudios de la corriente existencial francesa, que han hecho aportaciones de gran valor para la psicología en relación a la experiencia de la corporeidad. Aquí nos interesa insistir en una idea que sostiene Merleau-Ponty, y es que el "cuerpo vivido" es un sistema de acciones posibles, "un cuerpo virtual cuyo lugar 'fenoménico' está definido por su tarea y su situación"<sup>39</sup>. Esta concepción cuestiona radicalmente las formas mecánicas de entender la sensación o la percepción en términos de estímulos impactando a un sujeto pasivo. Pero, insiste la pregunta, ¿ qué es lo "vivido"? Cabe señalar que en la fundamentación de diversas prácticas psicosociales y corporales se argumenta el valor de las "vivencias" y/o la "experiencia", pero frecuentemente quedan sin precisar tales términos. Se impone, por tanto, proponer algún punto de vista que nos sitúe frente a dichas nociones, de singular importancia para la psicología.

La idea de "experiencia" se sustenta en el proceso de contrastación entre la "realidad interna" y el mundo exterior. De esta manera, queda enmarcada a partir del desarrollo de: a) una diferenciación yo/no-yo; b) la distinción entre la percepción y la ilusión, y c) la discriminación de la percepción entre estímulos externos e internos. Mundo interno, mundo externo.. Dice Pichón-Rivière: ". .ese mundo interno se construye también por la experiencia externa, que es colocada adentro, construyéndose un mundo particular, un mundo que no es el externo pero que es tan real para el individuo como

---

<sup>35</sup> Aída Aisenson k., op. cit.

<sup>36</sup> André Lapierre y Bernard Aucouturier El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia. Barcelona: Editorial Científico Médica, 1980.

<sup>37</sup> Jean Le Du (1976) El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal. Barcelona: Paidós, 1981.

<sup>38</sup> Susana Kesselman, op. cit.

<sup>39</sup> Maurice merleau-Ponty (1943) Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard. Citado por A. Aisenson K., op. cit., p. 289.

el externo con el cual trabajamos".<sup>40</sup>

Winnicott hace un aporte esencial a la teorización de la experiencia, al señalar la importancia y la forma de operación de los fenómenos "transicionales", que conforman una verdadera "zona intermedia de experiencia" a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. En otras palabras, plantea un estado intermedio entre la incapacidad del bebé para reconocer la realidad y su creciente capacidad para ello. "Creo que se puede usar una expresión que.. describa el viaje del niño, desde lo subjetivo puro hasta la objetividad; y me parece que el objeto transicional (trozo de frazada, etcétera) es lo que vemos de ese viaje de progreso hacia la experiencia"<sup>41</sup>. En la infancia, la llamada zona intermedia es necesaria para la iniciación de una relación entre el niño y el mundo, pero Winnicott advierte que la tarea de aceptación de la realidad nunca queda terminada, que "ser humano alguno se encuentra libre de la tensión de vincular la realidad interna con la exterior, y que el alivio de esta tensión lo proporciona una zona intermedia de experiencia"<sup>42</sup>. Esta se revela por ejemplo en el arte, la religión o la filosofía, que pueden considerarse como una continuación directa de la zona de juego del niño pequeño. Para este autor, la experiencia se inicia sobre la base de la ilusión, gracias a la capacidad de la madre para adaptarse a las necesidades del hijo (lo que le genera la ilusión de que el pecho es parte de él). La tarea posterior de la madre consiste en desilusionar al bebé en forma gradual, preparándolo para la "prueba de la realidad".

Pichón-Rivière, desde la teoría del vínculo, nos habla de un interjuego entre el sujeto y sus objetos internos y externos<sup>43</sup>, siendo la "relación de objeto" la estructura interna del vínculo. La noción de vínculo es, sin embargo, más abarcativa que la de relación de objeto, pues incluye al comportamiento. Señala así, que "..la manera habitual de comportarse de una persona puede ser comprendida por una relación de objeto interno"<sup>44</sup>. Al vínculo se concibe como una relación particular con un objeto, la que arma un patrón de conducta que tiende a repetirse, tanto en la relación interna como en la relación externa con el objeto. En relación al vínculo, Pichón-Rivière destaca su carácter triangular ("el modelo básico relacional universal es la situación triangular"<sup>45</sup>) y su forma bivalente (que prefiere a la expresión de "ambivalente"), es decir,

---

<sup>40</sup> Enrique Pichón-Rivière, op. cit., p. 50.

<sup>41</sup> Donald W. Winnicott (1971) Realidad y juego. Buenos Aires: Granica, 1972, p. 23.

<sup>42</sup> Ibid, p. 31.

<sup>43</sup> Recordemos que en psicoanálisis la noción de "objeto" no se refiere a la idea corriente de "cosa", sino al "objeto de la pulsión" y al "objeto de amor". Véase: Laplanche, J. y Pontalis, J.B., op. cit.

<sup>44</sup> Enrique Pichón-Rivière, op. cit. p. 36.

<sup>45</sup> Ibid, p. 101.

coexistiendo el "objeto bueno" y el "objeto malo"<sup>46</sup>. En suma, "en el vínculo está implicado todo y complicado todo"<sup>47</sup>.

Desde este marco de referencia, podemos plantear que la "vivencia" o "experiencia" (que aquí hemos tomado como equivalentes), consiste en la **actualización de un vínculo**. Es, en efecto, "lo vivido" a la manera de los fenomenólogos, pero con una precisión esencial: toda vivencia supone un contenido latente. O sea que, lo que el sujeto puede "contarse" o comunicar a otros de una experiencia, representa el aspecto manifiesto de la misma. Será un relato, rico o pobre, según la capacidad que pueda desplegar para recrear y tener "insight" sobre las emociones -tan difíciles de decodificar, resultado de la socialización en el mundo occidental- y los pensamientos evocados. Las significaciones de tal explicitación o relato de la experiencia, las daría la exploración del **contenido latente**, es decir, las fantasías inconscientes que sostuvieron la vivencia, o, en otras palabras, el vínculo interno con las imágenes o "fantasmas" movilizados por la experiencia. Por supuesto que tal exploración siempre será limitada (los problemas del método los abordamos en otro lugar) y tendrá el estatuto de una construcción hipotética, aunque no por ello menos valiosa, creemos, que la constatación de aspectos observables del comportamiento. Por otro lado, cabe señalar que los márgenes temporales de una "vivencia" o "experiencia" son cortes arbitrarios que el sujeto establece o el medio cultural le sugiere. En resumen, podemos entender la expresión "**experiencia del cuerpo**", como la actualización del vínculo con nuestra imagen y esquema corporal.

Aquí retomaremos la cuestión de si es posible o no conciliar o adoptar simultáneamente estas dos nociones que aluden a la **representación del cuerpo**: una -la de esquema- tiene que ver con la vivencia de una estructura sensoriomotriz (que involucra, entre otros aspectos claves de la sensibilidad, a la postura, los movimientos y la ubicación en el espacio), y la otra -imagen-, que apunta a representaciones de tipo onírico, irracionales, fantasmáticas, que no respetan el orden anatomofisiológico. Evidentemente, hay una tensión expresada en una representación que quiere sostener una forma, una unidad, y el lábil cuerpo imaginario, pero consideramos -y en esto simpatizamos con la posición de Schilder- que es importante reconocer ambos aspectos, discriminando y ubicando, claro está, las distintas problemáticas que enfrentemos.

En la polémica alrededor de dicha problemática resulta de gran importancia el aporte de Françoise Dolto, cuya noción de **imagen inconsciente del cuerpo** constituye el eje teórico central para fundamentar su trabajo clínico psicoanalítico (realizado particularmente con niños), ocupándose en mostrar cómo se construye y se modifica a lo largo del desarrollo del niño. Ella afirma que el "contrato que liga al sujeto con su

---

<sup>46</sup> Términos introducidos por Melanie Klein, para designar la proyección de pulsiones libidinales o agresivas: cualidades de "bueno" o "malo" del objeto.

<sup>47</sup> Enrique Pichón-Rivière, op. cit., p. 47.

cuerpo es el misterioso enigma de cada ser humano"<sup>48</sup>. Muestra cómo por la mediación del **narcisismo** se articulan dos procesos básicos: el de la necesidad, es decir, las tensiones de placer y dolor del cuerpo biológico, y el del deseo, la inscripción de tales percepciones en el mundo simbólico. Dolto parte, en efecto, de que no se deben confundir **imagen del cuerpo** y **esquema corporal**. El esquema corporal se estructura mediante el aprendizaje y la vivencia del cuerpo en las dimensiones de la realidad; es, por tanto, producto de la experiencia del cuerpo en el mundo físico (experiencias sensoriales, musculares, óseas, viscerales, etc.) y depende de la integridad del organismo. Es el sustrato biológico del existir, en principio el mismo para todo individuo de la especie. En cambio, la imagen del cuerpo es producto de la historia de cada sujeto, de la intersubjetividad imaginaria marcada de entrada por la dimensión simbólica, la "síntesis viva de nuestras experiencias emocionales"<sup>49</sup>.

En otras palabras, según Dolto, la imagen del cuerpo es la memoria inconsciente de toda la vivencia relacional, la **huella estructural que ha dejado el lenguaje de deseo del sujeto en relación con otro**. Desarrollar una imagen del cuerpo significa que el individuo ha sido humanizado, es decir, ha entrado en el mundo simbólico, en tanto que el esquema corporal le permite objetivar su narcisismo e insertarse funcionalmente en el espacio y el tiempo. El sentimiento de existir de un ser humano amarra su cuerpo, dice Dolto, a su narcisismo, en el que siempre se debatirá el conflicto entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte.

El ejemplo tipo de la articulación entre esquema corporal e imagen del cuerpo es el nombre propio. Ese fonema asegura la "cohesión narcisística" del sujeto, puesto que ha sido el significante más arcaico y más básico de su relación con los otros, a la vez que tiene como referente permanente a un cuerpo a través del cual los otros lo reconocen. Es decir, el nombre propio está desde siempre ligado al cuerpo y a la presencia del prójimo. En la imagen del cuerpo, en tanto "encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante"<sup>50</sup>, se elabora toda la expresión del sujeto, constituyéndose así en la "metáfora subjetiva de las pulsiones de vida"<sup>51</sup>. Dicho de otra manera: toda expresión humana actualiza la imagen corporal.

Dado que la imagen del cuerpo está del lado del **deseo**, es inconsciente, en tanto que el esquema corporal, que estaría del lado de la **necesidad**, tiene aspectos inconscientes pero también preconcientes y conscientes. Dolto da múltiples ejemplos de cómo pueden establecerse imágenes patógenas del cuerpo que alteren la utilización

---

<sup>48</sup> Françoise Dolto (1984) La imagen inconsciente del cuerpo. Barcelona: Paidós, 1990, p. 294.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 42.

adecuada de un esquema corporal íntegro (por ejemplo, una parálisis histérica). Y, por el contrario, muestra casos en que pueden coexistir un esquema corporal afectado (por ejemplo, debido a una poliomielitis temprana) con una imagen del cuerpo sana.

Por su parte, Susana Kesselman, integra en su idea de "representación corporal" al esquema corporal y a la imagen del cuerpo. "Se trata de dos fotografías que a veces se superponen, que otras se distancian, que se cruzan cotidianamente, que se reconocen, que se desconocen"<sup>52</sup>. Asimismo, desarrolla la noción de "crisis de la representación corporal", la que sugiere que cada sujeto configura una "novela corporal", a partir de la manera como va enfrentando y elaborando los cambios -bruscos o graduales- de su realidad corporal, que pueden ir desde la pérdida de un miembro, enfermedades o cirugías -eventos excepcionales-, hasta las inevitables transformaciones por la pubertad, el envejecimiento, etcétera, pasando por las incontables situaciones socioculturales donde sentimos que nuestro cuerpo es mirado y juzgado. Estas vivencias movilizan las ansiedades básicas propias de toda situación de cambio: "ansiedad confusional de un cuerpo que se indiscrimina, del que no se perciben los límites con claridad; ansiedad depresiva del cuerpo que se pierde, de la despedida de un cuerpo que ha sido; ansiedad persecutoria de un cuerpo que se ha hecho peligroso, en el que no nos reconocemos"<sup>53</sup>. La noción de representación corporal se ubica en una dimensión existencial en donde es reto y es batalla, expresados en nuestra trama más íntima: el cuerpo.

Tanto Dolto, como Kesselman, Schilder y otros autores que hemos revisado en la búsqueda de las nociones acerca del cuerpo más representativas por su riqueza conceptual, se ubican en mayor o menor grado en la concepción psicoanalítica del sujeto. Con ellos abrimos el puente para explorar con mayor profundidad lo que el psicoanálisis ha aportado a la comprensión de la problemática del cuerpo.

---

<sup>52</sup> Susana Kesselman, op. cit., p. 44.

<sup>53</sup> Susana Kesselman, op. cit., p. 49.



### III. LA MIRADA DEL PSICOANÁLISIS: CUERPO EROTICO, CUERPO FANTASMÁTICO, CUERPO-LENGUAJE

*¿ Qué hizo la palabra con el cuerpo ? Lo inauguró al tiempo de los hombres, lo arrancó de la eternidad de los entes naturales y le dio falibilidad y finitud, es decir, le entregó los dones que recibieron las criaturas del Génesis: el amor y la muerte.*

*Graciela Rahman, "Polvo de estrellas"<sup>54</sup>*

No es exagerado decir que la cuestión del cuerpo es constitutiva del nacimiento del psicoanálisis. En efecto, la perspectiva que Freud inaugura para tratar los célebres casos de histeria que llegaron a su consultorio médico a fines del siglo XIX, marcó el divorcio de la mirada médica con predominio biologicista y llevó a un desarrollo conceptual sobre la constitución de la subjetividad, en el que, estando presente el cuerpo biológico, al mismo tiempo se le trasciende. El psicoanálisis mostró el salto cualitativo que representa la noción de pulsión con respecto a la de necesidad, construyó una teoría sobre la psicosexualidad y postuló una anatomía del deseo que no coincidía con el saber estático de la anatomía gestada en los anfiteatros. Es cierto que, a estas alturas, "el psicoanálisis" no es una disciplina monolítica: hay múltiples líneas interpretativas y planteamientos que en ocasiones son claramente incompatibles. Recorreremos en este capítulo los aspectos más relevantes de la teoría psicoanalítica para la problemática del cuerpo, dialogando con las perspectivas más consistentes con nuestra propia postura.

Creemos que para comprender las aportaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo es fundamental tomar como marco de referencia los registros identificados por J. Lacan como lo real, lo imaginario y lo simbólico, y su juego recíproco. Esto nos permite recorrer tres líneas básicas que forman el entramado conceptual sobre el cuerpo y que constituyen las siguientes dimensiones: el cuerpo erógeno, el cuerpo fantasmático y el cuerpo-lenguaje. Todas ellas se implican mutuamente.

Freud abrió el camino con el que el psicoanálisis postularía un cuerpo que

---

<sup>54</sup> En: Política y Cultura, UAM-X, no. 1, 1992, p. 361.

trascendía el cuerpo biológico, con la noción de **pulsión**. Esta es una noción compleja, que concebía como "concepto límite entre lo anímico y lo somático"<sup>55</sup>, siendo un aporte verdaderamente original, que supera las categorías que oponían tradicionalmente lo psíquico y lo orgánico, y conduce a la idea de **cuerpo erógeno**, cuyo surgimiento se basa en la subversión del orden de la necesidad biológica. El tema de la pulsión puede comprenderse mejor si nos ubicamos en el segundo "modelo pulsional", que Freud aborda explícitamente en Más allá del principio del placer (1921). El reconocimiento de la pulsión de muerte (elemento crucial de su propuesta final sobre las pulsiones) es un momento culminante de su pensamiento, que permite repensar el erotismo y la sexualidad. La falta en lo real, que coloca al sujeto en la vida humana, preso para siempre de una nostalgia por el goce mítico de la fusión total, conforma la estructura del deseo, donde **tánatos** es desde siempre parte de la vida.

Como antecedente, recordemos que el primer modelo pulsional oponía las pulsiones del yo o de autoconservación, a las pulsiones sexuales, en donde las primeras equivalían a las necesidades del cuerpo biológico, mismas que se sustentan en las funciones de las que depende la existencia del organismo. En ese contexto surge la hipótesis del apuntalamiento del orden del deseo sobre el orden de la necesidad. Es decir, se plantea que el placer derivado de la satisfacción de una necesidad se asocia a ciertos objetos que luego se anticipan, iniciándose así el circuito del deseo, mismo que luego se autonomiza y desarrolla según una lógica particular. Un momento intermedio en el desarrollo de la teoría de las pulsiones se ubica específicamente en Introducción al narcisismo (1914), en donde Freud opone las pulsiones del yo a las pulsiones sexuales, que a su vez se diferencian en libido del yo y libido objetal, según que la carga libidinal se realice en el propio yo o bien en objetos externos. La **libido** correspondería a la energía de la pulsión sexual, si recurrimos a la metáfora energética, o bien, en términos más actuales, equivaldría a las vicisitudes del deseo, entendiéndose por "carga libidinal" el que un objeto se vuelva deseable, sobreestimado, en función de la dinámica inconsciente del sujeto.

Sin embargo, Lacan encuentra en desarrollos posteriores de Freud, particularmente en aquellos que, superando el modelo original de las pulsiones, sustentan una dualidad pulsional vida-muerte (siendo éste el "segundo modelo"), bases para hablar de un apuntalamiento, sí, pero no en la satisfacción de una necesidad, sino en el deseo de un otro, es decir en el campo de la "**transubjetividad**" (estrictamente, en términos lacanianos "deseo del Otro")<sup>56</sup>. Este deseo llega al infante como un "don", un ofrecimiento que de hecho conlleva una demanda: **hacerse deseante del deseo excéntrico**. "La carne real que no encuentra este imprescindible soporte deseante y

---

<sup>55</sup> Sigmund Freud (1915) Los instintos y sus destinos. Madrid: Biblioteca Nueva, Vol. II, 1981, p. 2041.

<sup>56</sup> Véase: Néstor Braunstein "Las pulsiones y la muerte", en La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. México: Siglo XXI, 1983.

simbólico adviene mito y no cuerpo: niño lobo, fortaleza vacía"<sup>57</sup>. Gracias a este soporte, el niño sobrevive; la experiencia clínica ha demostrado el dramático resultado de su carencia, aún cuando se provea un cuidado adecuado de las necesidades orgánicas. Con este deseo, que llamamos **función materna**, "...expresando sus demandas, ofreciendo sus dones como significantes de su amor, dando su beso de buenas noches al niño insomne, escribe las pulsiones en el cuerpo infantil, conduce a la existencia"<sup>58</sup>.

La pulsión no puede comprenderse según el modelo homeostático del principio del placer; por el contrario, es una fuerza constante que no se satisface, es una compulsión a la repetición. Las pulsiones -siempre parciales- colonizan el cuerpo y lo erotizan en el intercambio de dones y demandas; como dice Braunstein<sup>59</sup>, las pulsiones **no se satisfacen pero sí se alimentan**: se alimentan de todos los gestos (miradas, esperas, promesas..) y todas las cosas (ritmos, formas..) que resultan significativas en función de la historia del sujeto. "A veces, también, de besos y orgasmos", pero siempre "más con la invitación a comer que con la comida"<sup>60</sup>.

Desde Freud sabemos que las **pulsiones no tienen un objeto** predestinado por algún orden natural. Hay en cambio, una búsqueda continua y disfrute o placeres a partir de objetos que persigue el deseo en una deriva metonímica sin fin. Eso significa que "la falta", nuestra esencial incompletud, eso que nos funda como sujetos y es causa del deseo, promoverá el encuentro sucesivo con objetos que siempre son promesa y decepción a la vez, y que nunca colman el deseo.

El psicoanálisis nos habla, entonces, de un **cuerpo erógeno**, que es un cuerpo sexuado, anhelante, deseante. Freud habla del cuerpo como un conjunto de **zonas erógenas**<sup>61</sup>. Por zona erógena se entiende una región de la piel o mucosas, sede de cargas y descargas de excitación de naturaleza sexual. Su delimitación marca frecuentemente el rumbo favorecido por el rasgo anatómico de una cavidad o un borde. Hay zonas privilegiadas (en particular los orificios, verdaderas "puertas" del cuerpo por su papel de intercambio con el ambiente; por ejemplo, la cavidad oral, como lo demuestra el "chupeteo"), pero en definitiva cualquier región del cuerpo posee una potencialidad erógena "por desplazamiento a partir de las zonas funcionalmente

---

<sup>57</sup> Frida Saal (1981) "Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos". En: N. Braunstein (Coord.) A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud. México: Siglo XXI, 1988, p. 147.

<sup>58</sup> Ibid., p. 20.

<sup>59</sup> op. cit.

<sup>60</sup> Ibid., p. 18.

<sup>61</sup> Véase: Sigmund Freud (1905) Tres ensayos para una teoría sexual. Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1981.

predispuestas a procurar el placer sexual"<sup>62</sup>. El predominio de una zona erógena sobre otra en determinados momentos del desarrollo, ha dado pie a la descripción de la sexualidad en términos de etapas (oral, anal, etc.); en ese sentido hay que entender que las organizaciones libidinales son producto de las vicisitudes subjetivas y no una sucesión evolutiva que tendría su culminación en la unificación de las pulsiones parciales en términos de genitalidad adulta heterosexual. Esta última interpretación se ubica en las líneas adaptacionistas del psicoanálisis que son verdaderamente muy poco freudianas.

La cualidad erógena se construye a manera de **marcas o inscripciones** en el cuerpo, producidas en la dialéctica de los cuerpos. Hablar de erogeneidad supone reconocer justamente la propiedad de un lugar del cuerpo de ser la sede sensible de una diferencia de placer o displacer y mostrar la marca de esa diferencia. De esta manera "el cuerpo aparece tal como se le encuentra en los fantasmas o en los delirios, como el gran libro donde se inscribe la posibilidad del placer, donde se esconde 'al imposible saber sobre el sexo' (J.Lacan)"<sup>63</sup>. El desarrollo del cuerpo erógeno puede entenderse en términos del **diálogo en torno al cuerpo y sus funciones**, que se apoya en los cuidados corporales prodigados por la madre (y otras personas significativas), en particular en los primeros años de la vida. El intercambio que supone este estrecho vínculo implica que se pone en juego el inconsciente de la madre frente al niño, motor de esta "inscripción" en el cuerpo. Como afirma S. Leclaire, "la inscripción en el cuerpo se debe a ese valor sexual proyectado por un otro sobre el lugar de la satisfacción"<sup>64</sup>.

¿ Porqué se habla de "inscripción" ? Diríamos que porque está de por medio el registro simbólico. Hay una escritura, una gramaticalidad que procede de la palabra: lo real del cuerpo, que en su origen es la indiferenciación biológica, queda marcado por el lenguaje que lo transforma de "carne" en **cuerpo**. Es el lenguaje el que significa la experiencia erógena del cuerpo. Por ello, para el psicoanálisis, **cuerpo y lenguaje** son inseparables: hay cuerpo, dice, porque hay lenguaje. Esto presupone un ingreso del infante al orden simbólico, inicialmente como objeto de otro, para poder enseguida situarse como sujeto. Los significantes (orden de la letra o estructura del inconsciente como dice S. Leclaire) conforman un cuerpo de "bordes" y "agujeros", condenando al **deseo y a la finitud**, lo que define la condición humana.

Ese cuerpo, descrito como "mosaico" de zonas erógenas, en el sentido de manifestaciones dispersas que están lejos de constituir una unidad o tener alguna organización, cumple un proceso de trazado de límites entre el afuera y el adentro, de

---

<sup>62</sup> Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (1968) Diccionario de psicoanálisis. Barcelona: Labor, 1979, p. 496.

<sup>63</sup> Serge Leclaire (1968) Psicoanalizar. México: Siglo XXI, 1980, p. 66.

<sup>64</sup> Op. cit, p. 70.

emergencia de un sujeto que pueda hacer la discriminación yo-no/yo, logro fundamental para toda objetivación del mundo exterior. Y en este proceso -el de la constitución del yo- la imagen del cuerpo tiene un papel esencial. "Sólo por las palabras -dice Françoise Dolto- deseos pretéritos han podido organizarse en imagen del cuerpo, sólo por la palabra recuerdos pasados han podido afectar zonas del esquema corporal.."65. Y, por su parte, las palabras, para cobrar sentido, "ante todo deben tomar cuerpo, ser al menos metabolizadas en una imagen del cuerpo relacional"66.

El **estadio del espejo**, tal como lo propuso J. Lacan, no es simplemente un momento del desarrollo, sino que, a nivel teórico, tiene la función de revelar la complejidad del **vínculo del sujeto con su imagen**. Desde su famoso artículo de 1949<sup>67</sup>, Lacan no cesará de desarrollar esa dimensión fundamental de lo imaginario. Si partimos del **papel que cumple la forma humana en la emergencia del sujeto**, nos encontramos con la enorme seducción de esa gestalt en el universo que rodea al infante (se ha comprobado que éste responde al rostro humano desde el décimo día de nacido), esa figura cuya presencia y ausencia va significando el sostén vital, la emergencia y alivio de tensiones, y el deseo y demanda de un afuera que lo engancha a las estructuras de la cultura. La imagen proyectada en el espejo permite al sujeto reconocerse como cuerpo, tomar conciencia de su cuerpo como totalidad, defenderse de la experiencia de cuerpo fragmentado y anticipar un dominio sobre el cuerpo del que carece por su propia inmadurez, a costa, como señala Lacan, de una alienación constitutiva del yo. Asimismo, aquí ve el psicoanálisis lacaniano el asiento de la agresividad constitutiva del yo con su semejante. "El yo es desde ese momento función de dominio, juego de prestancia, rivalidad constituida"68.

El surgimiento del yo es vehiculizado por los procesos de **identificación**. En un primer momento es la identificación con la propia imagen (identificación imaginaria en el espejo); en un segundo momento es la identificación con el semejante: el sujeto se reconoce en el otro (y también se confunde con él, de ahí que aparecen los curiosos fenómenos de transivismo -que literalmente es 'el tránsito de las formas'- donde un nene se cae y otro llora, o pega y afirma que le pegaron). Sin olvidar que, lo que sostiene la **identificación narcisista especular**, es la mirada de la madre, la que ratifica el lugar desde donde el niño descubre su propia imagen en el espejo. Ese proceso de identificación con la imagen del cuerpo es la fuente narcisista de todas las identificaciones secundarias posteriores. El narcisismo (fenómeno de gran importancia, que abordaremos

---

<sup>65</sup> Françoise Dolto (1984) La imagen inconsciente del cuerpo. Barcelona: Paidós, 1990, p. 36.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>67</sup> Jacques Lacan (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del y o (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Escritos 1. México: Siglo XXI, 1981.

<sup>68</sup> Jacques Lacan (1960) Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En: Escritos 2. México: Siglo XXI, 1988, p. 788.

con mayor amplitud en el próximo capítulo), determina el nivel de lo imaginario, es lo que nos introduce en un campo de imágenes, de objetos ilusorios. "Es el lugar de todas las identificaciones y de todas las alienaciones del sujeto"<sup>69</sup>. Lacan define a lo **imaginario** en dos sentidos: en primera instancia, dice, se refiere a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras; en segundo lugar, a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusoria<sup>70</sup>.

Brousse-Delanoë<sup>71</sup> considera que la reflexión sobre el **fetichismo** puede tomarse como paradigmática de la problemática del cuerpo en psicoanálisis, a partir del artículo de Freud del mismo nombre<sup>72</sup>. El análisis de las perversiones, y en particular del fetichismo, es de gran interés en la medida en que revela el valor del cuerpo como emblema del falo ausente, su valor de fetiche justamente. En efecto, en el texto aludido, Freud llega a la conclusión de que el fetiche, construido a partir de las vicisitudes libidinales de la más temprana infancia, es un sustituto del falo de la madre, en cuya existencia el niño creyó y al cual no quiere renunciar. El objeto fetiche, frecuentemente vulgar y de uso trivial (v. gr. un cierto tipo de zapato, un pedazo de peluche, una prenda de ropa interior, o, como en el caso más notable que cita Freud en su trabajo sobre el fetichismo, un "cierto brillo sobre la nariz") pone de manifiesto el peculiar estatuto del objeto del deseo. En efecto, el fetiche cobra el valor, para el sujeto que lo ha elegido, de desencadenar el ciclo del deseo hasta su culminación, con la consiguiente fijación a dicho objeto. Sin embargo, "por una serie de asociaciones que proceden por contigüidad, se reconstituye fácilmente la cadena que, del objeto fetiche, remite al cuerpo y más precisamente a las partes sexuales"<sup>73</sup>.

El fetiche ilustra el mecanismo de las perversiones pero también habla de la naturaleza de todo deseo. Es decir, el objeto del deseo perverso es claramente un término fantaseado, totalmente "irreal", conectado con etapas muy tempranas de la vida. A la vez, Freud demuestra que no hay tal oposición radical entre la sexualidad "normal" y las "aberraciones". No sólo habló del niño como "polimorfo perverso", sino que mostró como base de la sexualidad humana el juego de las pulsiones parciales, la **determinación fantasmática** (ilusoria o sustitutiva) de los objetos del deseo y su no sujeción a la lógica del orden natural. Al mismo tiempo, parte de la materialidad y omnipresencia del cuerpo, del cuerpo erógeno. Como dice Leclaire, "después de haber

---

<sup>69</sup> Oscar Masotta (1992) Lecturas de psicoanálisis: Freud/Lacan. Buenos Aires: Paidós, p. 178.

<sup>70</sup> Jacques Lacan (1953-54) El seminario, libro I: Los escritos técnicos de Freud. Barcelona: Ateneo de Caracas/Paidós.

<sup>71</sup> Marie-Hélène Brousse-Delanoë "La psychanalyse en miroir". Esprit. No. 62, febrero 1982, París, pp. 122-136.

<sup>72</sup> Sigmund Freud (1927) Fetichismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, tomo III.

<sup>73</sup> Serge Leclaire, op. cit., p. 58-

insistido en el carácter ilusorio del objeto, conviene recordar firmemente la evidencia de que la satisfacción que supone el ciclo del deseo, llámese placer o goce, no puede realizarse (ni concebirse) sino en un cuerpo"<sup>74</sup>. La concepción de la sexualidad que ofrece el psicoanálisis, contradice al "sentido común", el que quiere creer en un orden dictado por la Naturaleza (que equivaldría a equipararla a una necesidad fisiológica que tendría su objeto específico para satisfacerse), una complementariedad entre los sexos y una finalidad reproductora.

Decíamos que la explicación que Freud propone del fetiche es que es el sustituto del pene que el niño pequeño atribuía a su madre (y a todas las mujeres), y que sería propiamente el falo. El falo, como explica Masotta<sup>75</sup>, no es el pene, sino "la premisa universal del pene", una especie de falsa hipótesis que para la lógica del niño es necesaria, y que al ser confrontada con la diferencia de los sexos sienta las bases del Complejo de Edipo.

El psicoanálisis muestra cómo el órgano masculino tiene un valor simbólico en una serie de elementos equivalentes (cuerpo - falo - niño, etc.), cumpliendo un papel preponderante en la medida en que su ausencia o presencia es el criterio de la diferenciación sexual. Considerado así, como **significante de la diferencia sexual o de la falta**, debe hablarse propiamente de falo. En relación a este elemento originario, se organizan las posiciones del **deseo y la ley**: el deseo como deseo del Otro, y la castración. Es decir, hay que distinguir, como hace Lacan, entre falo imaginario y falo simbólico. El primero remite a la madre fálica, en directa relación con el narcisismo primario. Es la posición de la madre erigiendo al hijo en objeto absoluto de su deseo: el cuerpo del niño deviene, fantasmáticamente, todo un falo, en la medida en que se identifica con el deseo de la madre. Esta estructura, que excluye el deseo por el tercero es, subjetivamente hablando, mortífera. Por ello es esencial la "castración" de la madre, es decir que no haga del hijo la totalidad de su deseo, en otras palabras, que le dé entrada a la función paterna, gracias a la cual "el niño cae de su identificación fálica y se inscribe el Falo simbólico legítimamente dado por esta función paterna de promesa y de prohibición"<sup>76</sup>.

Dado el papel fundante del deseo de la madre, la relación libidinal con el cuerpo propio lleva la marca indeleble de ese origen del cuerpo erógeno en contacto con el **cuerpo de la madre**. Esto lo verifica constantemente la experiencia clínica. Una terapeuta corporal recuerda la advertencia que le hicieron en alguna ocasión: "-Desconfíe del cuerpo- me dijo hace mucho tiempo un psicoanalista que había asistido a una de mis

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 63.

<sup>75</sup> Oscar Masotta (1977) Lecciones de introducción al psicoanálisis. Barcelona: Gedisa, 1979.

<sup>76</sup> Ma. Teresa Orvañanos "Los complejos de Edipo y castración". En: N. Braunstein (1983), op. cit., p. 185.

clases- nuestros cuerpos pertenecen al dominio de la madre. Al abordar al ser a través del cuerpo, entra usted directamente en las capas arcaicas de la personalidad"<sup>77</sup>.

Por su parte, J.C. Lavie<sup>78</sup>, señala que la forma como la madre valora una determinada señal del bebé, fija ese modo particular de demanda en el cuerpo infantil. Llama la atención respecto al amor materno que se despliega en particular cuando el niño sufre, lo que hace del sufrimiento un "sello de validez" de la demanda de amor; de ahí lo imperioso de las expectativas de que los seres queridos nos demuestren su amor cuando enfermamos, y también la evidencia de esa función materna internalizada, cuando cuidamos nuestro cuerpo como si estuviéramos consagrados a ser "la buena madre" de nuestro cuerpo. En nuestro cuerpo está grabada la presencia singular de nuestra madre y una demanda de amor insatisfecha e insaciable. Por ello, "temer sus reacciones o cifrar esperanzas en el cuerpo siempre es temer o esperar la respuesta materna"<sup>79</sup>.

La función madre determina la historia del cuerpo erógeno. Freud se ocupó de mostrar la importancia de la primera seducción, inevitable además, es decir, la ejercida por la madre, asentando en esa relación de amor con la madre el desarrollo de la libido. Al mismo tiempo, señaló el grave conflicto consustancial a tal desarrollo. Y es que, dice Masotta<sup>80</sup>, **el cuerpo se erogeniza en un mal lugar: ahí donde se finca la sexualidad, ahí esa sexualidad estará prohibida.** En efecto, la prohibición del incesto (universal a toda sociedad humana) es causa estructurante del cuerpo erógeno, donde la sexualidad del sujeto se constituyó en un corte: la pérdida obligatoria del objeto primordial, ejecutada por la función padre. La historia de la sexualidad tiene profundamente que ver con esa ley social, que a nivel de la teoría psicoanalítica está en la base del Complejo de Edipo.

También desde el estudio de la problemática de la salud se reconocen las determinaciones del cuerpo anclado en la dinámica libidinal y la evolución de la sexualidad inscrita en la dialéctica de la demanda y el deseo entre el sujeto y su mundo (sus objetos). Es así entonces, que nuestro cuerpo se sostiene en esa dinámica, por lo que cualquier perturbación importante que se produzca en ella nos coloca en serio riesgo de enfermedad somática. En su teorización sobre los problemas clínicos de la psicósomática, Ch. Dejours señala que "los encuentros, las rupturas, los duelos, van a afectar.. la economía erótica del sujeto, y esto durante su vida entera"<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Thérèse Bertherat y Carol Bernstein (1976) El cuerpo tiene sus razones. Autocura y autogimnasia. Barcelona: Paidós, 1989, p. 57.

<sup>78</sup> "Notre corps ou le présent d'une illusion" en Lieux du corps, citado por M. Bernard, op. cit., p. 143.

<sup>79</sup> Michel Bernard (1976) El cuerpo. Barcelona: Paidós, 1985, p. 144.

<sup>80</sup> Véase: Lecciones de Introducción al psicoanálisis (1977). Barcelona: Gedisa, 1979.

<sup>81</sup> Christophe Dejours (1989), Investigaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo. Supresión y subversión en psicósomática. México: Siglo XXI, 1992, p. 109.



Podría decirse que nuestro cuerpo tiene como referencia permanente otro cuerpo: un cuerpo que mira y juzga, juicio que nos valora como objetos dignos o indignos de ser amados. **Mirada de la madre** (no la madre fusional, sino la madre-padre, la que porta la ley de la cultura y sus instituciones) como fantasma primordial. Es una mirada profundamente sometedora y su territorio son las instancias ideales. El psicoanálisis se ha ocupado de señalar la falta de relación entre los ideales y lo que interesa a "la verdad" del deseo. "La diferencia fundamental entre las psicoterapias y el psicoanálisis pasa por esta opción ética entre reanimar y corregir el fantasma por un lado o atravesarlo y ponerse más allá de su taponamiento del deseo en el otro"<sup>82</sup>.

Para aproximarse al **deseo** en su especificidad, categoría fundamental del psicoanálisis, hay que situarlo en el "juego" de la cadena significativa donde se constituye el discurso del inconsciente. Se ha visto que lo que define al deseo es la insatisfacción, lo que lo liga a la labilidad del objeto de la pulsión. Insatisfacción consecuencia de la pérdida del mítico objeto fusional causa del deseo y que en tanto corte o castración a nivel de lo simbólico, no es otra cosa que la represión primordial que constituye al sujeto humano. En otras palabras, las faltas introducidas por la estructura de la pulsión y la castración, son estructurantes.

De esta manera, al reconocer el orden simbólico y significativo del mundo humano, queda contextuada la famosa frase de Lacan de que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje". Lenguaje constituido por la combinación de significantes bajo los procesos primarios (condensación y desplazamiento), que persiguen insaciablemente articular el deseo, y cuya función fundamental es "resguardar la falta"<sup>83</sup>, es decir, ser motor de creación continua de vida humana. El deseo constituye las infinitas y variadas maneras de **anhelar eso innombrable que nos falta**. El modelo privilegiado a partir del cual Freud mostró el funcionamiento del inconsciente está dado por los sueños. El eje de su obra monumental de 1900, es que "el sueño es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido"<sup>84</sup>. Esta "realización" significaría, dice Masotta<sup>85</sup>, que en el sueño el deseo se articula, es decir que en el sueño el inconsciente crea -con representaciones, vivencias, recuerdos- un producto con el que elabora (en forma irreconocible casi siempre, por la censura) un deseo. La actividad del inconsciente es así, el **despliegue de significantes en el plano de la metáfora**, evocando de esta manera el objeto del deseo. El deseo, si bien no tiene objeto representable, sólo puede alienarse a ciertos objetos (por la palabra, a través de la demanda) como forma de hablar y ser

---

<sup>82</sup> Néstor Braunstein (1990) Goce, México: Siglo XXI, p. 242.

<sup>83</sup> Véase O. Masotta, op. cit.

<sup>84</sup> Sigmund Freud (1900) La interpretación de los sueños. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, tomo 1, p. 445.

<sup>85</sup> Oscar Masotta, op. cit.

reconocido.

El deseo tiene una estrecha y compleja relación con el fantasma, pero no debe confundirse con él: el fantasma es su correlato imaginario. Los conceptos de fantasía, fantasma y fantasmática, ocupan un lugar de gran importancia en la teorización psicoanalítica. Su origen se remonta a ese momento en el que Freud supera la noción de "trauma" como vivencia efectiva que sustentaría una determinada sintomatología neurótica (momento que se puede ubicar en 1897), para comprender que las escenas sexuales de la primera infancia relatadas por sus pacientes, no habían en verdad ocurrido, llegando así a la gestación del concepto de fantasía "piedra de toque y pivote fundamental del discurso analítico"<sup>86</sup>. La teoría psicoanalítica construye así una **noción de realidad psíquica** fundada en el deseo inconsciente y los fantasmas con él relacionados, que tendría una coherencia y eficacia comparable a los sucesos del orden de la experiencia.

Con la noción de fantasma se designa entonces una formación imaginaria que escenifica (en forma más o menos disfrazada por los procesos defensivos), la realización de un deseo inconsciente. Los fantasmas son **escenificaciones** (y en ese sentido tienen una base teatral y corporal) en las que el sujeto está siempre presente (aunque a veces puede parecer excluido). Por otro lado, "lo representado no es un objeto al cual tiende el sujeto, sino una secuencia de la que forma parte el propio sujeto y en la cual son posibles las permutaciones de papeles y de atribución"<sup>87</sup>. Los fantasmas tienen una función defensiva, ya que actúan como pantallas frente a esa dimensión incolmable del deseo. Como dice Braunstein, los fantasmas son "modos particulares de imaginarizar un goce del cual el sujeto se pudiese apoderar y ejercer dominio y posesión."<sup>88</sup>. Este autor plantea que el fantasma, al escenificar la aspiración al goce, crea paradójicamente una barrera al mismo.

Los fantasmas aparecen bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasmas inconscientes que son estructuras subyacentes a los contenidos manifiestos (del discurso, de los sueños, etc.) y fantasmas originarios<sup>89</sup>. Vale la pena anotar que más que hacer una distinción entre la naturaleza de las fantasías conscientes y los fantasmas inconscientes, la teorización psicoanalítica ha señalado sus estrechas relaciones. A veces los términos fantasía, fantasma y fantasmática, se usan en forma intercambiable, aunque en general se reserva el término fantasma o el de fantasmática para acentuar la idea de estructura y de efectos estructurantes sobre la vida del sujeto.

---

<sup>86</sup> Ibid, p. 32.

<sup>87</sup> Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, op. cit., p. 147.

<sup>88</sup> Néstor Braunstein (1990) Goce. México: Siglo XXI, p. 81.

<sup>89</sup> Véase J. Laplanche y J. B. Pontalis, op. cit.

En ese sentido, la organización libidinal de cada sujeto, su cuerpo erógeno, su vida social, aparece como modelada por una **fantasmática singular que insiste** y se revela de distintas maneras.

Los fantasmas, que pertenecen al orden de lo imaginario, se estructuran con respecto a las vicisitudes de la conformación del cuerpo erógeno y en última instancia de la constitución misma del sujeto. "La imagen del cuerpo es siempre -dice F. Dolto- imagen potencial de comunicación en un fantasma"<sup>90</sup>. De ahí que invariablemente un cierto registro subjetivo (en este caso el de lo imaginario) se apoye y requiera el concurso de los otros registros (lo real y lo simbólico). Esto permite comprender cómo lo cultural o lo social no sólo no se contraponen o son ajenos a lo que llamamos dimensión "individual", sino que son términos solidarios de una misma condición humana. Gantheret ha intentado mostrar<sup>91</sup> que los elementos constitutivos de la **realidad sociopolítica** encuentran en el fantasma una recuperación metafórica. Entender este enlace metafórico, en negativo, de los aspectos de la realidad sociopolítica y de las formaciones imaginarias, es lo que, en opinión de Gantheret, no entendió Reich, quien, negando el nivel fantasmático del cuerpo erógeno, toma como campos contiguos y en relación directa, en positivo, la realidad biológica de la sexualidad y la lucha de clases.

Por su parte, Braunstein, habla de un espacio de superposición "de lo imaginario recubriéndose sobre lo simbólico pero sin alcance sobre lo real"<sup>92</sup> que sería el nivel de sentido, que comprendería la institucionalización de los objetos de la realidad, los consensos, la ideología..., que, en la cultura de hoy, está representado por el mundo uniformado y "desgocificado" que impulsan los medios masivos de comunicación.

Con la noción de **fantasmas originarios**, Freud pretendió llamar la atención sobre ciertas estructuras universales que aparecían como organizadores de la vida fantasmática. Serían tres: escena originaria, castración y seducción. Ellas configuran el campo del **complejo de Edipo**. La primera se refiere a la imaginarización del coito parental, con un fuerte efecto perturbador sobre el sujeto infantil; la segunda expresa la prohibición del incesto, y, finalmente, la última pone en escena la seducción del niño por el adulto: el intenso llamado al despertar del cuerpo. Como señalan Laplanche y Pontalis<sup>93</sup>, no es extraño que todos estos fantasmas se refieran a los **orígenes**, en la medida en que intentan responder a los **grandes enigmas de la existencia**: el origen del sujeto (escena

---

<sup>90</sup> Françoise Dolto, op. cit., p. 31.

<sup>91</sup> François Gantheret (1984) "Place et statut du corps en psychanalyse" en Incertitude d'Eros, Paris: Gallimard.

<sup>92</sup> N. Braunstein (1990) op. cit., p. 83.

<sup>93</sup> Op. cit.

originaria), el origen de la sexualidad (seducción) y el origen de la diferencia de los sexos (castración). El complejo de Edipo representa el drama de la emergencia del cuerpo erógeno, cuerpo surgido en el filo de una contradicción (el lugar de la prohibición -la madre-) y de un imposible (la castración, la falta). Como dice Bicecci "...el lugar del cuerpo es encrucijada, disyuntiva ineludible entre una ética de la vida y una estética de la muerte"<sup>94</sup>.

Por lo antes dicho, puede comprenderse que las estructuraciones imaginarias que el psicoanálisis llama fantasmas, están profundamente ancladas en el cuerpo erógeno a través de su historia, y por consiguiente, en la constitución sexuada del sujeto. Junto a los llamados fantasmas originarios, se han descrito distintas fantasmáticas que típicamente están marcadas por momentos críticos de las vicisitudes libidinales.

A. Lapierre y B. Aucouturier, dedicados al estudio de la **fantasmática corporal** con base en una práctica psicomotriz de orientación psicoanalítica, llaman la atención respecto a lo que no dudan en catalogar como el fantasma más primitivo: el fantasma de fusión. Este se refiere a la imaginarización de "un contacto estrecho, global, de superficie máxima, dentro de actitudes de envolvimiento e incluso de asirse con avidez al cuerpo del otro"<sup>95</sup>. Se origina en la vivencia de **complementación tónica** del cuerpo del bebé con la madre, con la que logra una cierta globalidad fusional que le permite unificar las sensaciones propioceptivas parciales y dispersas que lo inundan previo al establecimiento de una discriminación entre el yo y el no-yo. Sería la experiencia equivalente a la del estadio del espejo, pero en ella lo que se privilegia es la imagen propioceptiva antes que la visual (en cualquier caso, ambas profundamente involucradas en el mismo proceso). Para que el niño encuentre una cierta globalidad fusional es condición el encuentro con un cuerpo humano deseante, que ponga en juego su propio **deseo de fusión**, es decir, de proyectarse dentro del otro y trascender los propios límites corporales. "La fusionalidad es la penetración simbólica, fantasmática, del cuerpo del otro"<sup>96</sup>.

Esta fantasmática, que remite a la experiencia del bebé cuando su universo está construido alrededor del cuerpo de la madre, es el equivalente imaginario del anhelo de completud y amparo total que acompañará siempre al ser humano, en tensión permanente con el impulso de individuación e independencia. Por ello, la problemática fusional está compuesta por distintos elementos contradictorios que han sido descritos como: el fantasma de cuerpo fragmentado (su contraparte o regresión a la experiencia atomizada

---

<sup>94</sup> Mirta Bicecci (1983) "El cuerpo y el lenguaje". En: N. Braunstein (coord.) La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. México: Siglo XXI, p. 294.

<sup>95</sup> André Lapierre y Bernard Aucouturier El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia. Barcelona: Editorial Científico Médica, 1980, p. 27.

<sup>96</sup> Ibid., p. 45.

original) y otros fantasmas que tienen que ver con la agresividad constitutiva que mencionamos en relación al narcisismo: fantasmas de devoración (ser comido por la madre o devorarla él mismo) o de destrucción del cuerpo del otro.

Melanie Klein se ocupó extensamente de teorizar acerca de la dinámica de estos fantasmas en su trabajo psicoanalítico con niños. El trabajo clínico con adultos, neuróticos y psicóticos, ha ilustrado también la omnipresencia del cuerpo en esta anatomía imaginaria que postula el psicoanálisis. **La condición fantasmática anclada en el cuerpo**, no es una situación excepcional, sino la consecuencia de nuestra propia organización libidinal. Así, como dice Bernard, para captar esa realidad fantasmática de nuestro cuerpo "es menester dejar hablar al cuerpo en el flujo espontáneo de sus imágenes oníricas, escuchar su poema, por así decirlo"<sup>97</sup>. El arte pictórico, en particular el de corte surrealista, ofrece múltiples ilustraciones de la construcción onírica del cuerpo (basta con recordar al pintor holandés Jerónimo Bosch), misma que pone en tensión la imagen unificada y coherente que nuestro yo se esfuerza en mantener.

En este recorrido psicoanalítico por la temática del cuerpo, hemos considerado algunas nociones claves tales como pulsión, deseo, fantasma, referidas de distintas maneras a las dimensiones del placer y del goce. Un cuerpo sensible que acoge una experiencia diferencial de placer o displacer, por un lado, y por otro, un trazo o huella mnémica que permite reevocar la experiencia, proceso mediado por el proyecto del deseo de otro (el otro materno) sobre el cuerpo que goza, es un primer modelo que refleja la construcción del cuerpo erógeno del que se ocupa el psicoanálisis. El placer para Freud no es el apaciguamiento de una necesidad fisiológica sino recuerdo de la satisfacción.

¿ Pero qué son estas dimensiones del **placer** y del **goce** ? El psicoanálisis contemporáneo considera esencial su distinción, partiendo de que es el goce el que remite al enigma de la vida humana, gestada por las dos materias primordiales: el cuerpo y la palabra. Estrictamente hablando, la dinámica del goce es la pulsión de muerte como destino de todos los afanes humanos, recordando que la muerte en psicoanálisis no es lo contrario a la vida sino consustancial a ella. En esta precisión encuentra Braunstein<sup>98</sup> un elemento básico para diferenciar placer y goce. El placer alude a la reducción de la tensión y en tanto ley homeostática no promueve ninguna creación. En cambio, el goce se inscribe en un registro pasional de "luchas antieconómicas" por la vida, que verdaderamente subvierten el principio del placer. El goce se funda en una paradoja: se encuentra del lado de lo real, lo no representable, y por ello no se alcanza si no es apartándose de la cadena significativa, pero al mismo tiempo, sólo existe en virtud del registro simbólico. El goce, que invariablemente es del cuerpo, plantea la cuestión fundamental del usufructo del goce y del cuerpo como propiedad u objeto de apropiación. De ahí que el cuerpo se convierta en ese "bien primero que es a la vez campo de batalla

---

<sup>97</sup> Michel Bernard, op. cit., p. 118.

<sup>98</sup> En: Goce, op. cit.

entre el goce del Uno y el goce del Otro"<sup>99</sup>. Según Leclaire<sup>100</sup>, el orden inconsciente, fundado en la represión originaria, asegura la repetición posible y la defensa contra el goce "al instaurar, por el rodeo de las formaciones secundarias, el orden del deseo, realidad y placer".

La problemática del goce, que remite desde siempre al cuerpo, apunta en su dimensión inefable a la articulación inevitable con la palabra y su contrapunto con el deseo y el fantasma, resumiendo así en la imagen de un nudo de tres registros (simbólico, imaginario, real) la aportación del psicoanálisis a la comprensión de un cuerpo humano construido por el lenguaje, marcado por la sexualidad y habitado por fantasmas que asedian a nuestros deseos inconscientes.

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 41.

<sup>100</sup> S. Leclaire, op. cit., p. 172.

#### IV. LAS PASIONES DE NARCISO

*La ética que desde nuestra primera infancia centra nuestro narcisismo, garante de nuestra cohesión, tiene como momentos cruciales aquellos en que nos defendemos de la pérdida de las ilusiones que se refieren a nuestro cuerpo, a nuestro rostro, a nuestro sexo, o a nuestra potencia...*

*Françoise Dolto, en: La imagen inconsciente del cuerpo.*

En relación a la complejidad de la problemática del cuerpo, N. Schnait afirma: "Sólo una cosa es cierta: el amor que prodigamos a su imagen -un sentimiento universal, a veces menos confeso pero siempre tan encendido como el de Narciso- y el temor que nos inspira su oscura vida interna, esa 'tiniebla atestada de órganos' cuya fisiología sostiene en silencio las manifestaciones de superficie.." <sup>101</sup>. En efecto, la temática del narcisismo, tal como la ha desarrollado el psicoanálisis, por su relevancia para entender la dimensión del cuerpo imaginario, es decir, al vínculo con la propia imagen, amerita un análisis más amplio, que abordaremos en este capítulo.

Dice J. Kristeva <sup>102</sup> que el mito de Narciso (aparecido en la literatura en los inicios de la era cristiana) ocupa un lugar singularísimo en la historia de la subjetividad occidental. Como todo mito que insiste a través de las épocas y es acogido de distintas maneras en la cultura, tiene el valor de "sueño despierto de los pueblos" <sup>103</sup>, representando los sueños -como lo propone el psicoanálisis- un modelo para todas las expresiones disfrazadas y sustitutivas del deseo humano. Llama la atención el qué de la figura de ese joven hermoso fascinado con su propia imagen, seduce e inquieta. Pero también, el porqué su nombre implica una condena, condena que nombra como "narcisista" (en sentido peyorativo) a una serie de manifestaciones en las que se sospecha un amor o valoración propia excesiva. Y ello a pesar de la existencia en nuestra cultura,

---

<sup>101</sup> Nelly Schnait "Cuerpo y mujer" (artículo fotocopiado), Barcelona, 1990, p. 1.

<sup>102</sup> Julia Kristeva (1983) Historias de amor. México: Siglo XXI, 1987.

<sup>103</sup> Expresión de Paul Ricoeur, en: Freud: una interpretación de la cultura. México: F.C.E., 1983.

de consignas institucionales que apuntan en sentido opuesto, por ejemplo, el mandato bíblico "ama a tu prójimo como a tí mismo", en el cual se reconoce al amor a uno mismo como dado por hecho y aún como medida óptima del amor a otros.

Con la psiquiatría del siglo XIX, Narciso se convierte en el síntoma perverso denominado "narcisismo" (P. Näcke -1899-, de quien Freud tomó el término, usado un poco antes -1898- por Havelock Ellis). El psicoanálisis se inspiraría en él para reconceptualizarlo como eje esencial del juego libidinal y de la estructuración psíquica, mostrando el extenso abanico de experiencias humanas en donde parece tener un papel importante: desde las psicosis (significativamente la paranoia y la melancolía) hasta el enamoramiento y la actividad artística<sup>104</sup>.

Recordemos los rasgos básicos del mito de Narciso: (1) Narciso rechaza a sus enamorados, particularmente a la ninfa Eco; (2) Narciso es castigado a desesperarse como desesperados han estado sus frustrados enamorados; (3) al inclinarse sobre una fuente queda prendado y enamorado de su imagen reflejada en el agua; (4) intenta el acercamiento, la unión, hasta que comprende que la imagen amada es la suya; (5) ante la impotencia para realizar su amor, en la cumbre del drama, Narciso muere al borde de la fuente; (6) su cuerpo desaparece y la flor del narciso ocupa su lugar.

A partir de tal relato, que sugiere distintas líneas de reflexión, destacaremos tres ejes de discusión desde la óptica psicoanalítica:

- el narcisismo vs. la relación de objeto
- el yo frente a los ideales, y
- la especularidad o el poder de la imagen.

Cuando en el mito de Narciso se nos dice que éste se toma a sí mismo como objeto de amor, lo que se plantea es la ausencia de un otro en la dinámica libidinal. Es decir, se abre el complejo problema de la alteridad. Empecemos por el pensamiento de Freud acerca del narcisismo. Ubicado en la teoría de la libido, evoca en Introducción al narcisismo (1914) la imagen de un protozoario cuyos pseudópodos se destacan hacia el mundo exterior para luego retraerse en el cuerpo del animal, ilustrando así la oposición entre la libido del yo y la libido objetal, es decir, distinguiendo dos modalidades de catexis de los objetos: la cargada sobre la propia persona o la invertida en un objeto exterior. Entre estas dos formas de catexis se da, dice Freud, un equilibrio energético, de manera que la libido objetal disminuye al aumentar la libido del yo y viceversa. En este contexto, es la **retracción de la libido** sobre el yo el proceso que resulta central para teorizar sobre el narcisismo.

Tal sustracción de la libido a los objetos catexizados del mundo exterior para ser aportada al propio sujeto, la veía Freud con toda claridad en la esquizofrenia y en la

---

<sup>104</sup> Punto que desarrollo Guy Rosolato (1978) en: La relación de desconocido. Barcelona: Petrel, 1981.



paranoia, estados en donde son relevantes síntomas tales como la megalomanía o delirio de grandeza, la omnipotencia y la falta de todo interés por el mundo exterior (autismo). Esta última característica, señala, plantea condiciones insuperables para influir en las manifestaciones psicóticas desde el psicoanálisis. Pero no sólo las condiciones patológicas ilustran la vuelta hacia el mundo privado, por oposición al afuera; también ciertas experiencias cotidianas y universales, tales como el sueño y la enfermedad orgánica, ejemplifican el fenómeno de retracción de la energía sobre el propio cuerpo. Así como el sueño tiene indiscutiblemente una función de recarga narcisística necesaria para la preservación del organismo, ante el dolor o frente a un intenso malestar físico, se produce también una redistribución de la libido que trae como consecuencia el cese del interés por todo lo que no concierna a la dolencia, lo que incluye la desaparición temporal de toda disposición amorosa.

El retiro libidinal sólo excepcionalmente será radical -un ejemplo sería la catatonia, equivalente a una muerte psicótica virtual- pues siempre se conserva alguna relación con los objetos y el mundo. Por otro lado, si bien tal fenómeno de retracción suele cumplir un papel defensivo (en el sentido del alejamiento respecto a un mundo que se ha vuelto insoportable), no puede desconocerse que su cumplimiento también es fuente de placer y contribuye a afirmar cierta autonomía, a hacer evolucionar dependencias "fusionales" y a experimentar la omnipotencia de la fantasía y el pensamiento. El placer narcisístico es evidente ".en el ejercicio del pensamiento, sea según las vías de la producción artística, donde el mundo está tomado por los significantes que organiza el deseo, sea por el pensamiento pragmático o científico, que se inflama primero y calcula sus medios de acción sobre la realidad antes de llevar a cabo en ella las transformaciones deseadas"<sup>105</sup>. Tal es, para G. Rosolato, la función trófica (alimenticia) del narcisismo desde el punto de vista económico, por oposición a aquellos repliegues defensivos que constituyen un narcisismo "retractado".

En todo caso, hablar de una vuelta de la libido sobre el yo, define lo que Freud entendió como "narcisismo secundario", en tanto que el "narcisismo primario" es planteado como una fase intermedia entre el autoerotismo (es decir, la experiencia de satisfacción de una pulsión parcial en el mismo órgano o zona erógena, sin recurrir a un objeto exterior) y el amor objetal. "Para constituir el narcisismo ha de venir a agregarse al autoerotismo algún otro elemento, un nuevo acto psíquico"<sup>106</sup>. En otros momentos Freud designa con el término de narcisismo primario a un primer estado de la vida, anterior a la discriminación entre el sujeto y el mundo exterior. Diversos autores han señalado lo discutible de un narcisismo anobjetal, puesto que si el narcisismo es definido por una carga libidinal del yo, se requiere entonces alguna representación o imagen de sí previo al establecimiento de tal estado. Laplanche y Pontalis hacen un resumen que parece muy satisfactorio: "Nada parece oponerse a que se designe con el término

---

<sup>105</sup> Guy Rosolato, op. cit., p. 198.

<sup>106</sup> Sigmund Freud (1914) Introducción al narcisismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, T. II, p. 2019.

'narcisismo primario' a una fase precoz o ciertos momentos fundadores, caracterizados por la aparición simultánea de un primer esbozo del yo y su catexis por la libido, lo que no implica que este primer narcisismo sea el primer estado del ser humano, ni que, desde el punto de vista económico, este predominio del amor a sí mismo excluya toda catexis objetal"<sup>107</sup>.

Freud hace una pregunta inquietante y es porqué nos vemos en la necesidad de traspasar las fronteras del narcisismo e investir de libido objetos exteriores. Para responder, alude a un "exceso" de carga libidinosa del yo y a su "estancamiento" como propiciadores de situaciones patógenas; "...al fin y al cabo, hemos de comenzar a amar para no enfermar"<sup>108</sup>. En ese momento de su desarrollo teórico (1914), Freud sostenía todavía una dualidad entre las pulsiones de autoconservación y las pulsiones sexuales. Habría que esperar (Mas allá del principio del placer: 1920) a que esta concepción fuera sustituida por una nueva dualidad -**pulsiones de vida y pulsiones de muerte**- para llegar a una drástica conclusión: las pulsiones del yo incluyen también las pulsiones de muerte. Este nuevo contexto permite una re-lectura del problema del narcisismo y ofrece una visión donde tiene que integrarse su **aspecto pasional-mortífero**, y en la cual nos resulte comprensible la evolución de un Narciso enamorado en un Narciso suicida. "Abandonado a sí mismo, sin el auxilio de la proyección sobre el otro, el Yo se toma a sí mismo como blanco privilegiado de agresión y de muerte"<sup>109</sup>.

Pero volvamos a la consigna de Freud sobre el amor: hay que amar para no enfermar, más aún, el amor (=transferencia) permite la cura. Amar implica investir libidinalmente (en otras palabras, hacer deseable) un objeto que no sea el propio yo; es dejar entrar la dimensión del **otro** en el espacio psíquico. Y sin embargo -el mismo Freud lo coloca en el centro de su argumentación- el enamoramiento es un estado profundamente narcisístico, más allá de si la elección de objeto es "narcisística" o "anaclítica"<sup>110</sup>. Kristeva lo expresa patentemente: "El enamorado es un narcisista que tiene un **objeto**"<sup>111</sup>, pero poniendo de manifiesto lo que parece una seria contradicción: ¿no es entonces la incapacidad de amar lo que define precisamente a un narcisista? La respuesta de Kristeva es sugestiva: el narcisismo es una estructuración ternaria, es decir, la introducción del "tercero" en el estado cuerpo a cuerpo entre madre e hijo, es condición de la vida psíquica y de la estructuración narcisística, que posibilita la vida

---

<sup>107</sup> Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, op. cit., p. 243.

<sup>108</sup> Sigmund Freud (1914), op. cit., p. 2024.

<sup>109</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 28.

<sup>110</sup> Freud señala dos modalidades de elección de objeto: la narcisística (amar en función de lo que uno es, ha sido, quisiera ser, o a la persona que fue parte de uno mismo) y la anaclítica o de apoyo (se ama a los objetos sustitutivos de la mujer nutriz o del hombre protector).

<sup>111</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 28.

amorosa. Recordemos el "nuevo acto psíquico" que Freud postula para salir del autoerotismo. En ese sentido, es consecuente pensar que el sujeto incapaz de amar está posicionado en un narcisismo muy primitivo, o bien, que el narcisismo aparece en una modalidad profundamente defensiva y regresiva. Pero la dimensión del amor y la paradoja de los objetos amorosos que no son sino creaciones a partir de imágenes narcisistas propias, sólo las podremos captar si abordamos el papel de las instancias ideales (yo ideal e ideal del yo) en la estructuración narcisística.

En efecto, la introducción de la temática del narcisismo vinculada al fenómeno del enamoramiento, nos muestra que es imposible reducir la comprensión del narcisismo a la sola hipótesis de la decatectización del mundo exterior con la correlativa carga del yo. Una mayor comprensión se logra cuando Freud postula que el enamoramiento se basa en el mecanismo a través del cual el objeto amoroso ocupa el lugar del "ideal del yo" - planteamiento de importantes consecuencias para la psicología colectiva<sup>112</sup>-, fundamentando así el enorme poder de las instancias ideales sobre la dinámica subjetiva, así como el papel de la identificación en la constitución del yo. La estructuración del narcisismo estaría anclada sobre dos polos identificatorios: 1) el "yo" identificándose con el "yo ideal" y 2) el "yo" identificado con el "ideal del yo". El primero pertenece al registro de lo imaginario y constituye un proceso temprano en la formación del sujeto, mientras que el segundo corresponde al plano de lo simbólico, en tanto que "la exigencia del ideal del yo encuentra su lugar en el conjunto de las exigencias de la ley"<sup>113</sup>.

Así, el yo-ideal puede entenderse como un ideal de omnipotencia y perfección, cuya creación "obedece al propósito de restablecer aquella autosatisfacción que era inherente al narcisismo primario infantil y que tantas perturbaciones y contrariedades ha experimentado después"<sup>114</sup>. El yo-ideal sería el "yo grandioso" de Kohut<sup>115</sup>, y sirve de soporte al proceso que Lagache<sup>116</sup> ha descrito como identificación heroica, es decir, esa admiración apasionada por personajes excepcionales; sería la base también, del recurso a seres sobrehumanos en la mitología y la religión<sup>117</sup>. El yo-ideal se sustenta

---

<sup>112</sup> Sigmund Freud (1921) Psicología de las masas y análisis del yo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, T. III.

<sup>113</sup> Jacques Lacan (1953-54) El seminario. Libro I. Los escritos técnicos de Freud. Barcelona: Ateneo de Caracas/Paidós, 1981, p. 204.

<sup>114</sup> Sigmund Freud (1917) La teoría de la libido y el narcisismo. En: Teoría general de las neurosis. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, T. II.

<sup>115</sup> Citado por Guy Rosolato, op. cit.

<sup>116</sup> Citado por J. Laplanche y J.B. Pontalis, op. cit., p. 491.

<sup>117</sup> Guy Rosolato (op. cit.) menciona, en relación a este punto, las ideas del antropólogo americano W.E. Spiro.

en el proceso de **idealización**, que dota al objeto de una cualidad de perfección y potencia, promoviendo una subversión de la realidad a partir de la fascinación que provoca y de su sobreestimación. Este proceso conduce, como lo ha señalado Rosolato, a la categoría de lo **sagrado**. De ahí el vértigo y la seducción del ideal narcisístico de omnipotencia totalizante. El yo-ideal funcionaría fantasmáticamente en base a la identificación primordial con la imagen del semejante (la madre omnipotente) y remite al origen fundamentalmente imaginario, especular, del yo. Fundamentalmente el "sentimiento oceánico" del narcisismo colmado. En otras palabras, los ideales dan cuenta de su fuerza en el placer narcisístico que deriva de su satisfacción y, asimismo, por las heridas narcisísticas que produce lo que es vivido como falta.

Si esta revisión del yo-ideal nos ha colocado en el plano imaginario, recordemos que para Lacan la estructura más fundamental en este registro es "destruir a quien es la sede de la alienación"<sup>118</sup>. Este autor sitúa en el punto de articulación entre lo imaginario y lo simbólico al masoquismo primordial y a la pulsión de muerte, ejemplificado en el famoso juego del Fort/Da, esto es, cuando el niño logra llevar al plano simbólico el fenómeno de la **presencia y la ausencia**. En relación a este punto, Rosolato plantea que el narcisismo se organiza para "poner al Yo (Moi) primitivo a cubierto de las vicisitudes del objeto malo"<sup>119</sup>, concepción afín a la idea del papel defensivo de la idealización que postula M. Klein. Por su parte, dice Kristeva: "Si el narcisismo es una defensa contra el vacío de la separación, entonces toda la máquina de imágenes, representaciones, identificaciones y proyecciones que lo acompañan en el camino de la consolidación del yo y del Sujeto es una conjuración de este vacío"<sup>120</sup>.

La simbiosis con la madre, que supone una dependencia total a partir del radical desamparo infantil, coloca al infante en una situación de grave riesgo (aniquilamiento) ante la falta o la falla del ser materno. De ahí, según Rosolato, la emergencia de un doble fantasmático, que es el yo-ideal narcisístico. Por su parte, Freud ya había llamado la atención respecto al hecho de que el hijo es para los padres un objeto de proyección narcisística: "Su Majestad el bebé" dice, y en ese sentido, apunta al entramado intersubjetivo que fragua el narcisismo infantil.

Esta observación nos lleva a abordar el tema del **ideal del yo**, instancia superyoica que diferenciamos del yo-ideal, y que, en tanto "heredera del complejo de Edipo" (el superyó) depende, como decíamos anteriormente, del sometimiento a la ley: ley del padre, ley de la cultura, mundo simbólico. Sabemos que Freud nunca explicitó la diferencia entre ideal del yo y yo-ideal, pero sus desarrollos dan pie para esta discriminación, que resulta básica.

---

<sup>118</sup> Jacques Lacan, op. cit., cap. XIII: La báscula del deseo, p. 256.

<sup>119</sup> Guy Rosolato, op. cit., p. 109.

<sup>120</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 36.

El ideal del yo se constituye a partir de la interiorización de los anhelos, aspiraciones e ideales de los padres, y, a través de ellos y de sus sustitutos, de la cultura. El sistema superyó-ideal del yo se refiere a esa instancia que observa, critica, vigila y compara sin cesar al yo actual y cada una de sus manifestaciones. Específicamente, al superyó propiamente dicho se le atribuyen funciones de conciencia moral; al ideal del yo, funciones de ideal. Como se ha señalado<sup>121</sup>, a las prohibiciones se somete el yo por temor (el castigo correspondiente sería el sentimiento de culpabilidad), al ideal se somete por amor (no estar a su altura produce el sentimiento de vergüenza e inferioridad). La formación del ideal del yo, dice Freud<sup>122</sup>, "aumenta las exigencias del yo y favorece más que nada la represión".

Para Lacan, el ideal del yo es también una especie de guía, que, por situarse a nivel de la palabra, dirige la dinámica de la relación con el otro; en otras palabras, la posición del sujeto en la estructuración imaginaria. Viene a ser una especie de relevo del narcisismo primario, conciliado con las exigencias parentales y sociales.

Un tercer aspecto clave para pensar el narcisismo, evocado igualmente en el mito de Narciso, es el relativo a la **fascinación con una imagen**, específicamente el reflejo del propio cuerpo. Tomado como modelo, el fenómeno especular abarca distintos elementos: un medio reflejante, una mirada que "se asoma", una respuesta inmediata que es el reflejo y un proceso subjetivo que lo convierte en imagen. La naturaleza de la imagen es que ésta no es "la cosa"; ella se encuentra en otra parte. La imagen, por tanto, pertenece al mundo de la apariencia, de lo ilusorio y el engaño. ¿Qué es lo que al ser humano le resulta cautivante de su imagen propia ?

"El yo humano", dice Lacan, "se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria"<sup>123</sup>. Por su parte, Freud señala: "El yo es, ante todo, un ser corpóreo, y no sólo un ser superficial, sino incluso la proyección de una superficie"<sup>124</sup>. Ambos pensamientos anclan en la idea de que es la **imagen del cuerpo** la que le ofrece al emergente ser humano la primera **forma** que le permite reconocer lo que es y lo que no es. En la forma humana se sitúa un primer narcisismo, "en tanto esta imagen permite organizar el conjunto de la realidad en cierto número de marcos preformados"<sup>125</sup>. El segundo narcisismo tiene como patrón fundamental la **relación con el otro**. Es decir, el niño sólo toma conciencia de su cuerpo como totalidad (trascendiendo la experiencia de cuerpo fragmentado) a partir de la visión de su forma, cuando reconoce en tal imagen,

---

<sup>121</sup> J. Laplanche y J.B. Pontalis, op. cit., citando a H. Numberg, p. 188.

<sup>122</sup> Sigmund Freud (1914), op. cit., p. 2029.

<sup>123</sup> Jacques Lacan, op. cit., p. 178.

<sup>124</sup> Sigmund Freud (1923) El yo y el ello. Madrid: Biblioteca Nueva, T. III, p. 2709.

<sup>125</sup> Jacques Lacan, op. cit., p. 192.

la imagen de su semejante. La identificación primaria representa "la matriz simbólica en la que el yo (je) se precipita en una forma primordial"<sup>126</sup>.

Lacan plantea que el pequeño ser humano anticipa en la captación de esa imagen un dominio sobre el cuerpo del que carece por su inmadurez biológica, y hace de la celebración del infante ante la vista de su imagen reflejada en el espejo, un momento mítico y dramático a la vez. Es el "estadio del espejo": mítico, en tanto que marca el surgimiento del yo, que será, en estas etapas primitivas, un yo especular, en otras palabras, un yo constituido a partir de la imagen del semejante; dramático, porque marca el destino alienado de un sujeto que se confunde con esa imagen.

La importancia de lo visual en el fenómeno especular es evidente, pero, como señala Rosolato<sup>127</sup>, en la construcción de la imagen corporal participan todos los sentidos, siendo todos ellos motivo de la experiencia especular. Lo que está en juego, es la imagen, la forma. Ahora bien, en el sujeto humano, el efecto especular no se basa en el medio reflejante, sino en la mediación que es, invariablemente, la mirada del otro. Esa **mirada-deseo** que necesita para ser, pero que también confunde y enajena. Como señala Dolto<sup>128</sup>, las experiencias especulares sólo adquieren significado por el aspecto relacional, simbólico, de las mismas. Lo verdaderamente importante es que el sujeto encuentre **un reflejo de su ser en el otro**. Esta última autora, al analizar la diferencia en cuanto al narcisismo primario de los ciegos de nacimiento con respecto a los videntes - marcado por la ausencia de la experiencia escópica del espejo- llega a una conclusión sorprendente: con la experiencia del espejo (los videntes) hemos aprendido a escondernos, a esconder al otro lo que sentimos. En cambio "la mímica afectiva de los ciegos es de una autenticidad tan conmovedora como la de los bebés antes de la experiencia del espejo. Jamás disfrazan lo que sienten, y se lee sobre su rostro todo lo que experimentan al contacto de aquellos a quienes encuentran"<sup>129</sup>.

Con la experiencia repetida del espejo el niño logra irse "apropiando" de su cuerpo, logro a partir del cual el narcisismo pone al sujeto una trampa: que la apariencia prevalezca sobre lo sentido del ser. El narcisismo, entendido no como un fenómeno aislado, sino como un proceso defensivo de la propia existencia, marcado por la tensión entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, tiene que hacerse cargo de embates continuos, es decir, de atentados permanentes contra las **imágenes que el sujeto se empeña en proteger**. En otras palabras, el narcisismo tiene que reorganizarse en función

---

<sup>126</sup> Jacques Lacan (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En: Escritos 1. México: Siglo XXI, 1981, p. 12.

<sup>127</sup> Guy Rosolato, op. cit.

<sup>128</sup> Françoise Dolto, op. cit.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 124.

de las duras pruebas de la castración, camino ineludible para el ser humano. Para el niño serán los momentos fundantes, estructurantes de su constitución como sujeto. Para el adulto, la construcción de su vivir, resistiendo y recreando su deseo frente a los límites de la realidad.

El complejo fenómeno del narcisismo evoca la **condición poética del cuerpo**, expresándose a través de metáforas que oscilan entre la fascinación ante la imagen corporal -esa forma humana proyectada en la cultura de infinitas maneras- y un sentido de verdad que quiere hablar, más allá de ese apego mortal. Como dice Kristeva<sup>130</sup>:  
"..no se trata de ofuscarse ante las imágenes en nombre de una visión inmediata de la verdad, sino de reconocerlas como tales, como reflejos de una aventura espiritual, hecha de reflexiones ascendentes, que las supera".

---

<sup>130</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 114.

## V. VICISITUDES DEL CUERPO FEMENINO

*Y el cuerpo, claro, pero el cuerpo depende de cómo lo vive cada uno, depende de cómo te hayan mirado, depende de cada historia.*

*Graciela Rahman, en: Los juegos de Alicia.*

El título mismo de este capítulo apunta a una pregunta obligada: ¿ qué queremos decir con "cuerpo femenino" ? Si el cuestionamiento se hiciera a la anatomía, obtendríamos una descripción bastante precisa a partir de nociones tales como cromosomas, gónadas y aparato genital, hormonas y caracteres sexuales secundarios. No obstante, el psicoanálisis ha puesto en evidencia -tal como lo intentamos mostrar en capítulos anteriores- que la anatomía no puede dar cuenta de la "masculinidad" y la "feminidad", ya que éstas son categorías construidas desde lo simbólico, y por tanto, no son hechos de la naturaleza, esencias o contenidos que defina la biología. En cambio, el "cuerpo" (femenino o masculino) se concibe como una construcción significativa, referente primordial del "yo", inmersa en un mundo imaginario donde los mitos individuales y sociales encuentran su hogar. Y, fundamentalmente, sostiene el psicoanálisis, la emergencia del cuerpo humano desde la "carne" indiferenciada, depende de las vicisitudes pulsionales y, en consecuencia, del **posicionamiento subjetivo**, es decir de cómo se ubica el sujeto respecto a su deseo y al otro. En esta asunción del ser frente a sí mismo y frente al mundo objetal, juegan un papel crucial las **representaciones, imágenes y fantasmas del propio cuerpo**.

Al enfocar la mirada en el cuerpo como elemento activo en la constitución del sujeto, nos enfrentamos nuevamente con las diferencias anatómicas, no sólo porque la cultura se encarga de darles una significación particular, un lugar preestablecido a la diferencia (por ejemplo, recibiendo con una pregunta central a cada nuevo ser humano: ¿ niño o niña ?), sino porque la psicología y el psicoanálisis mismo constatan que entre el hombre y la mujer promedio hay **diferencias psíquicas** que habría que explicar de alguna manera.

Se ha descrito a la "feminidad" con características tales como la preferencia por fines pasivos en la actividad sexual (que, dice Freud, no es lo mismo que pasividad) -actitud que se transfiere a otras esferas de la vida-, dependencia, agresión inhibida y vuelta hacia sí misma -que se traduce en masoquismo-, intenso narcisismo y vanidad centrada en el propio cuerpo, proclividad a los celos y a la envidia, intereses centrados



en la vida afectiva y una menor orientación hacia la realización social y cultural, etc. Con distintos matices y con fuertes polémicas relativas a algunos de estos aspectos, es unánime la aceptación de diferencias psíquicas entre la masculinidad y la feminidad, que, por otro lado, no siempre se corresponden estrictamente con hombres y mujeres en el sentido anatómico.

Este siglo se ha caracterizado por haber sacado de la oscuridad a la condición femenina: los movimientos feministas, los estudios sobre la mujer y las reivindicaciones legales y sociales en general, han modificado (que no superado totalmente) ciertas situaciones y algunos mitos relativos a lo femenino, e igualmente han puesto de manifiesto la situación de opresión que las mujeres han padecido milenariamente, con las consecuencias conocidas: desventajas en su desarrollo, subordinación al hombre, discriminación en lo político, laboral y cultural.

El pensamiento social oscila entre la idea de que la mujer es "esencialmente" (o sea, por naturaleza) distinta, o que las diferencias son atribuibles a la educación. La primera vertiente argumenta diferencias orgánicas, de aptitudes, hormonales, etc. La segunda trae a colación el pertinaz condicionamiento desde la más temprana infancia, mecanismo apoyado por el abrumador aparato cultural que establece modalidades conductuales claramente diferenciadas para cada sexo. Ambas líneas han dado luz sobre influencias biológicas, patrones de comportamiento o estructuras sociales (específicamente el patriarcado) que sustentan la emergencia de hombres o mujeres. Reconociendo que tales elementos participan en forma importante para configurar un proceso complejo, aquí enfatizaremos que para comprender la construcción de la feminidad (tomando partido en el sentido de que no es un hecho de la naturaleza) es fundamental dar cuenta de los procesos de la subjetividad que conducen al surgimiento de un cuerpo que se vive, se imagina y se representan sexuado.

En efecto, no se puede hablar de "cuerpo femenino" sino a partir de considerar la diferencia sexual y la inscripción simbólica y representación imaginaria que conlleva. Podría sorprender que el psicoanálisis sostenga que la diferencia anatómica es definitiva en la constitución de las diferencias psíquicas, pero resulta esclarecedor entender que su argumento no son pretendidas causas biológicas o naturales -como lo dicta el prejuiciado sentido común- sino procesos de la subjetividad que dan a tal diferencia un papel clave en la compleja historia del cuerpo pulsional.

Particularmente compleja y "enigmática" es la evolución de la mujer, ante la cual Freud no dejó nunca de manifestar su perplejidad, su sensación de que su aproximación era fragmentaria e incompleta, y, añadía, "desafortunadamente no siempre grata" (al sentir feminista). De esta manera, en el último párrafo de la tercera de sus obras en las que aborda específicamente el tema ("La feminidad", 1933) se encuentra el multicitado párrafo: "Si queréis saber más sobre la feminidad, podéis consultar a vuestra propia experiencia de la vida, o preguntar a los poetas, o esperar a que la ciencia pueda

procuraros informes más profundos y más coherentes"<sup>131</sup>. Precedieron a este texto, dos importantes obras: "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos" (1925) y "Sobre la sexualidad femenina" (1931). La idea fundamental es que lo que está en juego en la construcción de la feminidad, es el posicionamiento subjetivo de un cuerpo sexuado. A partir de ahí, se conciben una serie de vicisitudes que diferencian el desarrollo de la niña con respecto al varón. Veamos su propuesta.

Para Freud la feminidad no es un punto de partida sino un desarrollo al que se llega a través de un proceso complejo no exento de dificultades. Así, el proceso de convertirse en mujer lo considera mucho más árduo que su paralelo en el hombre. Si bien las fases más tempranas del desarrollo de la libido parecen ser comunes a ambos sexos, la construcción de la feminidad implica dos tareas adicionales: cambio de objeto amoroso (de la madre al padre) y cambio de zona erógena directiva (del clítoris a la vagina). Mientras que para el niño no hay modificación, la niña debe hacer estos cambios para pasar de la fase "masculina" a la "femenina". Es decir, la "prehistoria" de la mujer según Freud, es una posición subjetiva de masculinidad caracterizada por una intensa vinculación amorosa con la madre. De esta manera, no duda en afirmar que la niña pequeña es un varoncito<sup>132</sup>. Parte del "enigma" de la mujer la entiende en función de esa bisexualidad psíquica que en la mujer adulta podrá manifestarse de distintas maneras. La misma relación con el hombre heredará mucho del vínculo con ese primer objeto amoroso que es la madre. "Llegamos a la convicción de que no es posible comprender a la mujer si no se tiene en cuenta esta fase de la vinculación a la madre, anterior al complejo de Edipo"<sup>133</sup>.

Será el reconocimiento de la diferencia sexual anatómica lo que pone a la niña en el camino de apartarse de la masculinidad inicial e ingresar al complejo de Edipo. Debe entenderse que este momento no se corresponde con el **momento empírico** de la percepción de las diferencias genitales, sino con un **proceso subjetivo** que reviste de significación dicha percepción así como las múltiples señales sobre la diferencia de género entre los seres humanos (lingüísticas, de arreglo corporal, vestuario, apariencia física, de expectativas sociales, etc.), que los niños reconocen desde etapas muy tempranas de su desarrollo. Ese cambio subjetivo depende de la instalación de la constitución libidinal fálica<sup>134</sup>, es decir, el paso por una fase de la evolución del

---

<sup>131</sup> Sigmund Freud (1933) "La feminidad", en Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 3178.

<sup>132</sup> Véase La feminidad, op. cit.

<sup>133</sup> Ibid., p. 3168.

<sup>134</sup> La fase fálica es antecedida, según la descripción de Freud, por las fases oral y anal. Como plantea O. Masotta, lo que caracteriza una determinada etapa de desarrollo de la libido es una conexión entre cierto conflicto enigmático y experiencias que involucren al cuerpo. En el caso particular de la fase fálica, el "enigma" que confronta al sujeto infantil es la diferencia de los sexos.

individuo en que la erotización del cuerpo se centra en la zona genital visible (el pene, para el niño, y el clítoris en el caso de la niña). Y, fundamentalmente, lo que estructura esta fase es la premisa del falo, es decir, la ilusión universal de que todo mundo tiene pene. Esto significa que la posición del sujeto infantil es que sólo existe un órgano genital y que tal órgano es de naturaleza masculina.

La confrontación de esta premisa con la **diferencia de los sexos** establece la dinámica psíquica crucial que va a determinar el proceso de asunción e identificación con un cuerpo sexuado y la orientación del deseo sexual. Debe entenderse que si bien la diferencia anatómica puede y de hecho es percibida tempranamente, se hace significativa hasta el momento en que desde el orden simbólico se organiza el "**complejo de castración**", nombre dado por la teoría freudiana a esta dinámica subjetiva, misma que afectará de distinta manera al varón y a la niña. Es propiamente el momento en que su respectiva evolución toma caminos diferenciales.

El niño, ante la confrontación que supone el hecho de la diferencia, se siente "amenazado" ante la posible pérdida del pene; la niña, al no tenerlo, lo "envidia". Como consecuencia, el niño "sale" del Complejo de Edipo renunciando a la madre como objeto sexual e identificándose con el padre, al que tomará ahora como modelo y ya no como rival, dejando como herencia psíquica un bien establecido superyó. En cambio, en la niña, este momento estructural provocará su "ingreso" al Complejo de Edipo, el que nunca terminará en su caso -en opinión de Freud- de resolverse completamente, en menoscabo de su sentido de justicia y la fortaleza de su superyó.

La castración, como se ve, va de la mano con el Complejo de Edipo, siendo decisiva en la estructuración de la subjetividad: se da espacio a la función paterna, separando al hijo y a la madre de una completud mortífera, y se instala la ley de la cultura, es decir la prohibición del incesto, cuyos efectos más importantes, como señala F. Saal<sup>135</sup>, son: la organización simbólica de la diferencia de los sexos, la diferencia de las generaciones y la fundación del deseo.

El reconocimiento de la diferencia sexual anatómica lleva a la niña a apartarse de la masculinidad inicial e ingresar, decíamos, al Complejo de Edipo. La ofensa narcisística que significa la falta de pene la lleva a una grave situación de inferioridad que la conduce a la "**envidia del pene**", que dejará "huellas perdurables en su evolución y en la formación de su carácter"<sup>136</sup>. Tres son las vías de evolución que plantea Freud: a) una fuerte inhibición sexual; b) una tenaz afirmación de su masculinidad inicial ("**complejo de masculinidad**"), lo que supone una negación del viraje a la feminidad, con base en una identificación con la madre fálica o con el padre; y c) el establecimiento de

---

<sup>135</sup> Frida Saal "Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos". En: N. Braunstein (coord.) A medio siglo de "El malestar de la cultura" de Sigmund Freud. México: Siglo XXI, 1981.

<sup>136</sup> Sigmund Freud (1935) La feminidad. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p.

la feminidad, en donde el mecanismo psíquico consiste en proyectar en el padre el deseo de un hijo, en compensación por el pene que no tuvo, a partir de la equivalencia simbólica pene-niño (el hijo como sustituto fálico).

El paso a la feminidad, decíamos, supone una acentuación de los fines sexuales pasivos, un pasaje total o parcial de la sensibilidad del clítoris a la vagina y un alud de represión de la masculinidad previa. El elemento que interviene en forma decisiva en el desprendimiento del objeto materno es que la niña hace responsable a la madre de su carencia, desvalorizándola por ello y de paso a la feminidad en sí. Según Freud, en la evolución a la feminidad la niña enfrenta dos tareas por las que el niño no tiene que pasar: una en relación al objeto (debe dirigir su deseo hacia un objeto de sexo distinto al de la madre, es decir, de la madre hacia el padre) y otra referida al propio cuerpo (transferir la erotización clitoridiana a la vagina). Los caracteres de la feminidad se distinguen por un elevado narcisismo: "prefiere ser amada a amar; se interesa vanidosamente por su cuerpo, cuyo atractivo compensa la inferioridad y lo equipara al falo; elegirá objeto según el modelo narcisista del hombre que hubiera aspirado a ser; encontrará mayor satisfacción en un hijo que en una hija puesto que éste reparará la ambición de su masculinidad frustrada; permanecerá proclive a la envidia, a los celos, con escaso sentido de la justicia"<sup>137</sup>.

Lo que describimos en los párrafos anteriores resume la postura freudiana respecto a la evolución de la mujer, es decir, la construcción de la feminidad. Tanto desde dentro como de fuera del psicoanálisis se han discutido, ampliado o rebatido prácticamente todos sus elementos principales: los temas del cambio de objeto y de zona erógena; el masoquismo, la pasividad y el narcisismo, en tanto "triada femenina"; la idea de la masculinidad inicial; la vinculación preedípica a la madre y sus efectos en toda su vida futura; el lugar del hijo en el deseo de la mujer, y naturalmente, la "envidia del pene" y el complejo de castración, en tanto situación estructural que determinaría, frente la diferencia de los sexos, la asunción de una posición femenina.

Karen Horney tiene el mérito de haber sido la primera psicoanalista que abordó la especificidad de la mujer en relación al complejo de castración. Coincide con Mélanie Klein (aunque ubicadas cada una en interpretaciones teóricas distintas) en la idea de deseos tempranos específicamente femeninos -que supone conocimiento de la vagina aunque este conocimiento sea básicamente negado- y la concepción de la "envidia del pene" como un sistema defensivo de carácter no primario sino secundario. Ernest Jones<sup>138</sup>, el famoso biógrafo de Freud, interviene en esta primera polémica al interior del psicoanálisis mostrando que habría dos concepciones opuestas de la feminidad: la primera, en la línea de Freud, supone que la niña es un niño vuelto hacia la feminidad

---

<sup>137</sup> Nelly Schnaith "Condición cultural de la diferencia psíquica entre los sexos". En: M. Lamas y F. Saal, op. cit., p.43.

<sup>138</sup> Citado por J. Chasseguet-Smirgel (1964) La sexualidad femenina. Barcelona: Laia, 1977.

ante el fracaso de su masculinidad. La segunda concibe a la niña como femenina desde el principio y la actitud masculina posterior como defensiva ante el fracaso de sus deseos femeninos. Su aporte original consistió en establecer una diferenciación entre castración y "afánisis", término que introdujo para referirse a la desaparición de todo deseo sexual, lo que en su opinión provoca una angustia mucho más básica que la castración (y que involucra a ambos sexos). Lacan retomaría tal noción en relación con la pulsión de muerte, planteando que la castración es una estructura que opera en el orden simbólico. En efecto, su introducción de los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico, ha permitido replantear preguntas fundamentales sobre la sexualidad y el cuerpo femenino, ubicando de mejor manera la polémica... aunque la polémica siga. Puede pensarse que la pregunta que en los momentos actuales vertebra la discusión al interior del psicoanálisis es: ¿ qué desea una mujer ?

Tal interrogante teórico no puede dejar de acompañarse con la mirada hacia la **situación social y política** de las mujeres. Es decir, desde el campo social se dibuja una problemática que sorprende por sus características prácticamente universales (si bien matizadas por variantes culturales): la subordinación de la mujer y la sobreestimación social de la actividad masculina. La fórmula: varón dominante-mujer dependiente, que ha transitado épocas y sociedades, habla de condiciones socioculturales asimétricas que muestran que la diferencia sexual enteverada con el funcionamiento del poder, ha resultado opresiva para las mujeres. El psicoanálisis trata de explicar la diferencia entre la subjetividad del hombre y la mujer. ¿ Porqué tal diferencia se acompaña de desigualdad en derechos, posición y valoración social ?

Comprender el papel estructurante del orden simbólico, las redes de lo imaginario y la constitución de lo real en la condición humana, son los fundamentos metodológicos para ir construyendo un saber que pueda abrir las problemáticas teóricas sin caer en "esencialismos" que niegan el **carácter histórico de la subjetividad**. En relación a la temática que venimos discutiendo (la construcción de la feminidad) se han hecho re-lecturas de Freud, (quien planteó, como describimos en párrafos anteriores, la tesis de la feminidad en términos de "algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica de los sexos") en el sentido de: "algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos" (F. Saal)<sup>139</sup> y también como "algunas consecuencias imaginarias de la diferencia simbólica entre los sexos" (S. Tubert)<sup>140</sup>.

Creemos que la concepción psicoanalítica en torno a la diferencia sexual permite superar nociones tradicionales respecto a cómo se produce y qué consecuencias implica

---

<sup>139</sup> En: M. Lamas y F. Saal (coord.) La bella (in) diferencia. México: Siglo XXI, 1991. El artículo de Frida Saal cuyo título es una paráfrasis del artículo de Freud de 1925 mencionado, apareció originalmente en N. Braunstein (coord.) A medio siglo de El malestar de la cultura de Sigmund Freud. México, Siglo XXI, 1987.

<sup>140</sup> Ibidem

el asumirse como hombre o como mujer. Si bien el papel de la experiencia es primordial, la comprensión en términos de "roles" o "educación" no es suficiente. El psicoanálisis apunta, en cambio, a procesos de la subjetividad sobre la base de una concepción desmitificadora de la condición humana, que implica que la "voluntad" y la "conciencia" no comandan las relaciones intra e intersubjetivas. En ese sentido, una clave importante a tener en cuenta es la premisa de que el psiquismo se estructura "en torno a fantasías y contenidos imaginarios que convierten la vida individual del sujeto y la esfera cultural de la sociedad en una organización eminentemente condicionada en su realidad por la secreta interferencia de los símbolos"<sup>141</sup>.

Partiendo nuevamente de las consecuencias de la diferencia anatómica entre los sexos, es evidente a estas alturas que no es la diferencia anatómica en su dimensión "natural" lo que importa, sino la interpretación que en un momento dado de la construcción de su subjetividad, hacen los niños de ella. **Esa interpretación es posibilitada por la palabra**, es decir, por el mundo simbólico, con las consecuencias imaginarias que dependen de la escenificación de la diferencia en los fantasmas originarios. No hay propiamente masculinidad o feminidad en la sexualidad infantil, ni cuerpos femeninos o masculinos a priori. Su distinción es un efecto del complejo de castración. En ese contexto, el falo sería una categoría que estructura el universo simbólico a partir de la oposición fálico-castrado. Desde tal perspectiva teórica, es cierto que la teoría psicoanalítica es falocéntrica, puesto que plantea que no hay, de hecho, **significante para el sexo femenino, que quedará definido como falta, ausencia o castración**<sup>142</sup>. Sin embargo, la explicación psicoanalítica de la construcción de la diferencia sexual, es decir "la asunción de posiciones asimétricas con respecto al falo como significante, no implica (ni explica) que esta diferencia debe estructurarse jerárquicamente."<sup>143</sup>. Y, en suma, la realidad psíquica que implica la asunción de la masculinidad o feminidad, corresponde a **la orientación del deseo en función de las posiciones que asuma cada sujeto con respecto a la diferencia simbólica**. Esto supone abandonar la idea "objetivista" o anatómica sobre el pene "envidiado", en el caso de la mujer, y ver la instalación de dicha estructura como un síntoma, como el estado de un deseo no realizado.

J. Lacan realiza en uno de sus primeros trabajos<sup>144</sup> una análisis y discusión del

---

<sup>141</sup> Nelly Schnaith "Condición cultural de la diferencia psíquica entre los sexos". En: M. Lamas y F. Saal, op. cit., p.68.

<sup>142</sup> Véase: Emilce Dio Bleichmar "Deshilando el enigma". En: M. Lamas y F. Saal, op. cit.

<sup>143</sup> Silvia Tubert "Psicoanálisis y feminidad". En: M. Lamas y F. Saal, op. cit. p. 143.

<sup>144</sup> Jacques Lacan (1951) "Intervención sobre la transferencia". En: Escritos I. México: Siglo XXI, 1981.

famoso "caso Dora" de Freud<sup>145</sup>, planteando que la muchacha de 18 años (Dora) busca en la Sra. K. (amante del padre) el "misterio de la feminidad corporal". Concluye que la mujer se posiciona en su sexo no por identificación con la madre, sino por identificación con el objeto paternal. De esta manera, la feminidad queda definida por una posición subjetiva que implica ser **objeto del deseo de un hombre**. Parecería ser que "ya por razones anatómicas (Freud), fantasmáticas (Klein) o simbólicas (Lacan), la mujer no podría evitar la identificación con el hombre".. y por ello "otra mujer no puede dejar de estar presente en su deseo"<sup>146</sup>. Para E. D. Bleichmar, el fantasma erótico femenino típicamente incluye a "otra" en su escenario, pero no como partenaire sino en tanto modelo, en tanto "cuerpo objetivado" con el que la mujer se identifica.

Dicha autora cita un estudio de John Money y colaboradores (investigadores dedicados al estudio de la sexualidad humana), publicado originalmente en 1972 y en español en 1982, y que se basa en el registro de las respuestas de hombres y mujeres heterosexuales a estímulos eróticos visuales. El estudio muestra que la fantasía de excitación erótica masculina no es recíproca a la femenina. Es decir, mientras el varón ubica a la mujer como objeto sexual y se excita con la imagen de su cuerpo, la mujer no se ve estimulada de la misma manera ante el cuerpo masculino, sino que se excita en escenas eróticas donde aparece otra mujer a la cual responden los hombres. Esto sugiere, según Bleichmar, que el lugar del deseo de la mujer no es su subjetividad, ya que no se posiciona como sujeto activo; por el contrario, ella se preguntaría, en el sentido de Lacan, cómo ser objeto del deseo del otro. Subsiste el problema de la explicación teórica.

Lacan, en distintas obras ubicadas en los años setentas (v.gr. "Encore") desarrolla la propuesta del "discurso histérico", en un gigantesco esfuerzo deductivo-lógico que incorpora buena parte de la historia de la filosofía. Bleichmar desliza una crítica: "¿ Es necesario tal despliegue de erudición para concluir el carácter de vertebración de la existencia global que el amor tiene en la vida de la mujer ? Cuando se postula el amor supremo de la histérica por el significante y se explica que ella no tolera la castración del Otro, porque sin Amo no se sostiene... ¿ realmente se están comprendiendo las razones que hacen a la mujer particularmente dependiente ?"<sup>147</sup>. En ese sentido, M. Torok se pregunta: "¿ Por qué renuncia con tanta frecuencia la mujer a la actividad, a la creatividad, a sus propios medios de 'hacer el mundo', por qué acepta encerrarse en el gineceo, 'callarse en la iglesia', en resumen, preferir una posición de dependencia ?"<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Sigmund Freud (1905) Análisis fragmentario de una histeria. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, vol. 1.

<sup>146</sup> Emilce Dio Bleichmar "Deshilando el enigma". En: M. Lamas y F. Saal, op. cit., p. 94.

<sup>147</sup> E. D. Bleichmar "Deshilando el enigma", op. cit., p. 104.

<sup>148</sup> Marika Torok "La significación de la 'envidia del pene' en la mujer". En: J: Chasseguet-Smirgel (1964) La sexualidad femenina. Barcelona: Laia, 1977, p. 201.

Esta última autora considera la creación del fetiche fálico como una institución que va a marcar las relaciones entre los sexos y que impone a la mujer la envidia de un emblema para alienarla del deseo de su sexo. Por su parte, Bleichmar considera necesario partir de la premisa de que las condiciones en que se construye la sexualidad femenina son altamente contradictorias en nuestra cultura; de ahí que la mujer viva una **contradicción estructural entre su sexualidad y su género**, siendo un conflicto narcisista lo que le impide asumirse como sujeto de deseo.

Hay posiciones divergentes al interior de la teoría psicoanalítica en torno a la distinción de la noción de **género** de la de **sexo**. Los que están a favor de su incorporación argumentan la necesidad de tomar en cuenta la discriminación entre géneros que, con base en una multiplicidad de signos, hacen tempranamente los niños, y más aún, el establecimiento de una **identidad de género primordial** que precede al complejo de Edipo. En mi opinión, resulta útil tal noción porque da cuenta de la gestación de un proceso de diferenciación entre los sexos, sobre la base de que el establecimiento de la masculinidad o feminidad con el complejo de castración resignifica la categoría de género, para quedar incorporada como diferencia sexual en un sentido dinámico y productivo de la subjetividad.

Desde el punto de vista de E. D. Bleichmar<sup>149</sup>, existe una feminidad primaria, donde la niña edificará una noción de feminidad plena, a la que no le falta nada, con la gratificación adicional de ser igual al ideal (la madre). La mujer-madre se constituye en modelo de su género, modelo que conduce a la estructuración de un yo-ideal femenino. Como vimos en secciones anteriores, con base en ese otro primario, se produce una identificación especular estructurante del psiquismo. De manera que, en relación a la identificación de género, la niña no tiene que cambiar de objeto; éste se daría en el desenlace edípico para orientarse a la heterosexualidad. El caso del varón sería a la inversa (tal como se ha descrito en términos de identificación con el padre - modelo de género- y permanencia del sexo del objeto amoroso).

Hemos visto que el psicoanálisis plantea que la niña, al entrar al complejo de castración, sufre una doble decepción: de su madre y de ella misma; "la eficacia de esta operación psíquica se funda en una alteración, en la inversión de la valorización de su género: de idealizado y pleno se convierte en una condición deficiente e inferior"<sup>150</sup>. La dinámica de la castración no afecta directamente el género, sino que organiza el destino de la sexualidad, **normativiza el deseo sexual**. De esta manera, la orientación del deseo sexual no se corresponde necesariamente con los caracteres femenino o masculino. Así, se da el caso de mujeres heterosexuales con estructuras muy masculinas (por ej. el llamado "carácter fálico-narcisista"), o bien, de mujeres "femeninas" con

---

<sup>149</sup> Emilce Dio Bleichmar (1985) El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad. Barcelona: Adotraf.

<sup>150</sup> Ibid., p. 105.



elección de objeto homosexual. Sin embargo, creo necesario señalar que no habría que sobrevalorar la diferencia entre género y sexo, puesto que en la evolución de la subjetividad ambos elementos no sólo se ven mutuamente comprometidos e implicados, sino que el complejo de identificaciones que constituye la identidad de género queda subsumido en la organización libidinal, quedando aquél como una dimensión de la misma.

Según Bleichmar, las consecuencias psíquicas del reconocimiento de la diferencia anatómica de los sexos en el caso de la niña, es la pérdida del yo ideal femenino primario, que no es otra cosa que un **colapso narcisista** que cuestiona el núcleo de su estima a partir de la **desvalorización de su género, su cuerpo, su sexo**.

Este aspecto es el meollo de la explicación que desde Freud se hace en la literatura psicoanalítica sobre la subjetividad femenina: cuando la diferencia anatómica resulta psíquicamente significativa, la niña la interpreta como deficiencia y como inferioridad frente a la sociedad y frente a sí misma. Tal desvalorización de su sexo, estructura, como veíamos, la llamada "envidia del pene" y la vuelta hacia el padre. Tal movimiento trae como consecuencia la ubicación del hombre como su ideal; por ello no sólo dirigirá a él su búsqueda sexual (si se establece la heterosexualidad) o su sexualidad tendrá connotaciones fálicas (las distintas modalidades del "complejo de masculinidad"), sino que también se volcará hacia él intentando su restablecimiento narcisista: buscará incansantemente una confirmación de su yo, haciendo del amor (que no del sexo) el centro de su vida, en su versión romántica e idealizada. De ahí que se pregunte Bleichmar: "¿Porqué el amor compensa mejor el colapso narcisista de la mujer que la sexualidad?"<sup>151</sup>. Esta autora considera que esta modalidad libidinal es efecto de la cultura patriarcal, que hace de la **puesta en acto de la pulsión** una actividad conflictiva que la devalúa, mientras que en el caso del hombre, resulta a la inversa, ya que, en general, cualquier manifestación pulsional contribuye a la valorización de su género.

El tema de la "puesta en acto de la pulsión" se relaciona también con el debatido tema del cambio de zona erógena como condición de la "evolución a la feminidad". Cabe señalar que la interpretación más literal a partir de Freud, en el sentido del pasaje de un orgasmo clitoridiano a uno vaginal como señal de madurez sexual, no resistió las argumentaciones críticas provenientes de la fisiología ni del mismo campo del psicoanálisis. Al respecto dice M. Safouan: "La erogeneidad de la vagina no nos parece un signo de normalidad, así como tampoco nos parece anormal la erogeneidad del clítoris, aunque la frigidez vaginal constituye un trastorno sintomática indudable en la vida sexual en la mujer"<sup>152</sup>. Lo que a Safouan le parece esencial desde el punto de vista del psicoanálisis, no es la transformación de lo clitoridiano en vaginal, sino de la **libido autoerótica en objetal**.

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 111.

<sup>152</sup> Moustapha Safouan (1976) La sexualidad femenina según la doctrina freudiana. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1979, p. 19.

Por su parte, Luce Irigaray<sup>153</sup> dice que la mujer no tiene que elegir entre actividad clitoridiana y pasividad vaginal, sino que ambas modalidades concurren al goce de la mujer, entre otras modalidades, considerando que la sexualidad femenina es plural, diversificada, compleja y sutil. El goce de la mujer es hoy en día uno de los aspectos teóricos que se discuten con particular interés en psicoanálisis. Por un lado, se cita la leyenda de Tiresias: "Un día que Zeus y Hera discutían sobre quién, el hombre o la mujer, sentía mayor placer en el amor, se les ocurrió la idea de consultar a Tiresias, el único que había tenido la experiencia doble. Tiresias, sin vacilar, aseguró que si el goce amoroso se compusiese de diez partes, a la mujer corresponderían nueve y al hombre una sola"<sup>154</sup>. Sin embargo, lo extenso del imperio de la frigidez, así como sus relaciones con la estructura subjetiva histórica, no deja de suscitar distintos interrogantes y planteamientos.

La tesis de Bleichmar resulta muy sugestiva: el síntoma histórico es la expresión de un "feminismo espontáneo"<sup>155</sup> que habla de cómo la mujer, en la lucha por reconstituir su narcisismo femenino golpeado por la devaluación de su género, apela a la única arma a su alcance: el control de su deseo y de su goce. A la mujer se le ofrece como ideal femenino la belleza corporal (con la fórmula: cuanto más bella, más valorada, más deseada) y la maternidad. Las estrategias más socorridas: la seducción, la gracia, el encanto. El costo: la histeria. "Igual proceso, pero de histeria inversa, es la anorexia, la frigidez o la impotencia: hacer de su cuerpo un espejo vuelto del revés, borrar en él cualquier signo de seducción, desencantarlo o dessexualizarlo."<sup>156</sup>. Con la ecuación cuerpo-falo, la mujer entra en la mascarada, es decir, la feminidad convencional: aquella adscrita a la dependencia. El psicoanálisis lacaniano plantea como "cura" de la mujer histórica el "remitirla a lo que la hace deseante". El problema, dice Bleichmar, es que el derecho al goce es un lugar vacante en el superyó femenino.

Puede decirse que lo que incorpora Bleichmar a la teoría psicoanalítica es un análisis de los efectos de la internalización de la ley patriarcal (constitución del superyó) en la valorización desigual en status y poder de los géneros. Esto podría responder a las críticas que se hacen al psicoanálisis en el sentido de que "no interroga las determinaciones históricas de los hechos que estudia"<sup>157</sup>. De ahí que, la pregunta de mayor pertinencia "no es cómo hace la nena para cambiar de objeto y pasar de la madre al padre, sino cómo se las arregla la niña para desear ser una mujer en un mundo

---

<sup>153</sup> Luce Irigaray Ese sexo que no es uno, op. cit.

<sup>154</sup> Citado por Serge Leclair (1968) Psicoanalizar. México: Siglo XXI, 1980, p. 170.

<sup>155</sup> Emilce Dio Bleichmar El feminismo espontáneo de la histeria, op. cit.

<sup>156</sup> Jean Baudrillard De la seducción. México: Rei, 1990, p. 114.

<sup>157</sup> Luce Irigaray (1977) Ese sexo que no es uno. Madrid: Saltés, 1982, p. 68.

paternalista, masculino y fálico"<sup>158</sup>.

La mujer y su cuerpo..., la mujer y la diferencia. El psicoanálisis frente a un destino que parece natural pero es histórico. Como también son históricas nuestras categorías de pensamiento. Por ello, y si de la diferencia hay tanto que aprender, si lo femenino es un reto para pensar distinto, habría que estar alertas contra las trampas de los valores falocráticos y la definición positiva del sexo. Explorando nuevos caminos de "bordes", dice Baudrillard<sup>159</sup> que la feminidad es principio de incertidumbre, no el polo opuesto a lo masculino, y en la seducción estaría su fuerza (a la que puede renunciar si llega a pensarla como "injuriosa"). La histeria es un chantaje, pero la seducción un desafío. "Sólo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta"<sup>160</sup>. Seducir los signos.. para existir.

### **Apuntes sobre la mujer de clase media en México.**

Hemos desarrollado una noción de subjetividad femenina basándonos primordialmente en los aportes de la teoría psicoanalítica. Es así que el descubrimiento del inconsciente, el papel de la sexualidad, la distinción de los registros básicos de la subjetividad (real, imaginario y simbólico) y la estructuración deseante del ser humano sobre la dimensión esencial de incompletud ontológica, son, entre otros, los pilares metodológicos que permiten aproximarse al estudio de la condición humana. "De este modo, llegamos a un concepto del hombre, lo suficientemente universal para fundamentar un saber, el psicoanálisis, y lo suficientemente particularizable por las determinaciones, para singularizarlo y relativizarlo a su contexto histórico y existencial"<sup>161</sup>.

La investigación que hemos llevado a cabo ha tenido como referente de población a "la mujer de clase media en México". En función de esta delimitación juzgamos necesario caracterizar dicha condición específica.

En primer lugar nos encontramos con el concepto de "clase social", mismo que ha sido un tema crítico en el campo de la sociología contemporánea y en relación al cual se distinguen dos grandes líneas de pensamiento: la marxista y la no marxista. Ambas admiten toda una gama de matices y propuestas diversas. Pero en lo general, la primera

---

<sup>158</sup> E. D. Bleichmar, op. cit., p. 103.

<sup>159</sup> Op. cit.

<sup>160</sup> Ibid., p. 17.

<sup>161</sup> Miguel Kolteniuk "Reflexiones sobre el antagonismo individuo-civilización en El Malestar en la Cultura de Freud". UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría, México, 1982, p. 239.

ubica a las clases sociales a partir de su posición en los procesos de producción y las concibe como fuerzas históricas antagónicas. La dinámica de la lucha que generan se ubica a partir de los intereses y la conciencia de clase que contraponen a la burguesía y al proletariado. Desde este punto de vista marxista, la clase media, estrictamente hablando, no existe. Pero eso no quiere decir que no se le reconozca como hecho social y económico real, y que se le designe con el nombre de "pequeña burguesía". Por su parte, las escuelas sociológicas no marxistas siempre toman en cuenta el factor económico, en forma aislada o en una combinación de variables económicas, culturales y de comportamiento social, para sustentar la idea de una estratificación social. F. López Cámara hace notar que "los criterios estadísticos pueden conducirnos a graves confusiones desde el punto de vista de la estructuración social, pues es evidente que existen sectores asalariados con mayores ingresos que algunos segmentos típicos de la clase media.."162. Con base en tales consideraciones, podemos asumir la necesidad de entender el fenómeno de las clases sociales en función de la dinámica y el devenir histórico de las sociedades, y, comprenderlas en sentido morfológico, como el resultado de "distintos niveles de ingreso, distribución, grado de cultura, ocupación, debiendo predominar en la definición de cada tipo de clase su sitio en la producción"163.

Podemos así considerar que la **clase media** estaría constituida por aquellos sectores de la población que se diferencian de la clase baja tanto por un mayor nivel de ingreso promedio como por conformar patrones culturales más elaborados (modalidad de vivienda, tipo de empleo -típicamente los del empleado, burócrata, profesionista, técnico, maestro, pequeño comerciante, intelectual, etc.- y un mayor nivel educativo), pero que, a diferencia de la clase alta, carecen de grandes concentraciones de capital o de bienes de producción in extenso. Desde el punto de vista de la organización social, la clase media constituye esa estructura de mediación entre la élite y la clase popular, siendo su posición la de mayor movilidad social. Suele cumplir una función de gran reproductora de los valores sociales tradicionales, cultivando ilusiones y mitos que promueve la cultura política dominante. Debe advertirse sin embargo, que en las sociedades contemporáneas como la nuestra la clase media es un conjunto heterogéneo que encierra grandes contradicciones por lo que no sería válido conformar un prototipo de individuo de clase media, sino intentar comprender a partir de la posición social que ocupa, las fuerzas históricas que lo determinan.

Situándonos en México, es ya un lugar común hacer notar que el desarrollo de las capas medias está íntimamente ligado a la dinámica del desarrollo económico y social promovido por la Revolución de 1910. El sistema mexicano derivado ha tenido en los últimos setenta años una importante estabilidad política pero excluyó el desarrollo de la democracia moderna; de ahí su profundo carácter autoritario. Hoy enfrentamos en México una multifacética realidad con grandes desigualdades sociales y regionales, una

---

<sup>162</sup> Francisco López Cámara (1971) El desafío de la clase media. México: Joaquín Mortiz, p. 37.

<sup>163</sup> Arturo González Cosío (1972) México: cuatro ensayos de sociología política. México: UNAM., p. 33.

creciente urbanización así como una acelerada incorporación a la lógica de desarrollo económico neoliberal, que ha provocado, entre otras cosas, una intensificación del intercambio cultural y económico a nivel mundial, así como, en el plano interno, una creciente concentración de la riqueza, ampliación de la pobreza extrema y pauperización de los sectores medios de la población.

G. Careaga<sup>164</sup> describe a la clase media en México como conservadora, preocupada por las apariencias, sufriendo grandes tensiones en función de ilusiones que no se cumplen fácilmente (ascenso social, seguridad económica, "éxito", armonía familiar, etc.) y muy receptiva de la ideología que promueven los medios masivos de comunicación. Según este autor, la tradición de las **mujeres mexicanas de clase media** es alcanzar el matrimonio "como principio y fin de su vida" así como cumplir el papel de sostén del universo doméstico, independientemente de su creciente incorporación al mundo del trabajo remunerado. "Se puede decir que en términos históricos y sociales, la mujer de clase media ha vivido el esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia, subrayado por la tradicional actitud irracional de la iglesia católica.."165. Su erotismo es coartado desde la negación del sexo que le imponen los arquetipos irreconciliables de la mujer "decente" y madre abnegada, y la mujer pervertida y prostituta.

A casi 20 años de que Careaga reportara su estudio sobre la clase media mexicana, pueden constatarse algunos hechos significativos que empiezan a repercutir en la situación de la mujer en México. Uno ha sido el movimiento feminista, que si bien "no ha sido una opción política para las mujeres mexicanas"<sup>166</sup>, ha sensibilizado y promovido la discusión sobre la problemática de la mujer en distintos ámbitos políticos y académicos. Ha reforzado también la concientización sobre los elementos patriarcales y machistas presentes en nuestra cultura y alentado el trabajo a nivel de la vida privada - aunque todavía precario- de "desconstrucción de la subjetividad"<sup>167</sup>. Otros factores importantes han sido: la presencia de mujeres en puestos de cierta relevancia política o profesional antes reservados a los hombres, el desarrollo de centros o áreas de investigación y formación en estudios sobre la mujer en instituciones prestigiosas de educación superior (UNAM, Colegio de México, UAM-X, etc.) y la notable participación que han tenido las mujeres en algunas organizaciones populares que gestionan la solución a problemas comunitarios.

---

<sup>164</sup> Gabriel Careaga (1974) Mitos y fantasías de la clase media en México. México: Joaquín Mortiz, 1977.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>166</sup> Marta Lamas "El feminismo mexicano y la lucha por legalizar el aborto". Política y Cultura. No. 1, otoño 1992, pp. 9-22.

<sup>167</sup> Ibidem.

Algunas investigaciones recientes con mujeres mexicanas desde el ámbito de la psicología, reportan datos muy interesantes que enriquecen el debate teórico sobre la subjetividad femenina en nuestro contexto. Me referiré a tres de ellos que abordan líneas de discusión relevantes para el campo.

El primero, de Graciela Rahman, se ocupó de explorar la pregunta: ¿ qué lugar ocupan los hijos en el deseo de la mujer ? Su material de campo, abordado desde una metodología de análisis psicoanalítico del discurso, tiende a apoyar la hipótesis que sostiene que ese deseo no es universal y que "su inscripción en la subjetividad de la mujer no depende de mociones pulsionales de carácter innato sino de las vicisitudes históricas del poder que se sostiene sobre la institución familiar y el consecuente control de las mujeres"<sup>168</sup>.

Por su parte, Yolanda Corona, con una metodología de inspiración piagetana referida a la construcción del conocimiento, estudia la conceptualización y valoración que del trabajo doméstico tienen niños mexicanos de escuela primaria, como elemento significativo asociado a la ocupación de la mujer. En un breve resumen de sus hallazgos, mencionaremos que se apreció una sobrevaloración del trabajo del padre cuando se compara con el de la madre; el trabajo doméstico no se concibe como un trabajo "real" y tampoco se ve como complementario del trabajo remunerado en el seno de la unidad familiar. Sin embargo, los niños mayores de la muestra (los de sexto año) aceptan como posibilidad el intercambio de funciones. Como puede apreciarse, los niños reproducen ciertos rasgos de estereotipo sobre el trabajo de la mujer pero "no corresponden mecánicamente a las conceptualizaciones de los adultos, sino que muestran una continua reelaboración de las mismas"<sup>169</sup>.

Finalmente, Lucía Rangel<sup>170</sup> explora en seis mujeres pintoras que han elegido al cuerpo femenino como motivo privilegiado de su obra, el qué revelan al plasmar este cuerpo en la expresión plástica. Desde una metodología de análisis de contenido, Rangel concluye que esas pinturas corresponden a las preguntas que cada artista se hace con respecto al ser mujer, y considera cierta la hipótesis que plantea "la necesidad en estas mujeres de una restructuración narcisista a través de su obra". Esta hipótesis la enmarca en el reconocimiento -fundamentado en el psicoanálisis- de la dificultad existente en la mujer para su definición como género humano.

---

<sup>168</sup> Graciela Rahman "La prohibición del hijo. Estudio acerca de las vicisitudes del deseo de las mujeres". UIA, Tesis de Maestría, 1989.

<sup>169</sup> Yolanda Corona "Conceptualización y valoración del trabajo doméstico". en: Oliveira, O.de (coord.) Trabajo, poder y sexualidad. México: El Colegio de México, 1989, p. 101.

<sup>170</sup> Lucía Rangel "Sexualidad femenina en la representación plástica del cuerpo femenino en seis mujeres artistas". UNAM, Facultad de Psicología, Tesis de Maestría, 1992.

## VI. LA MIRADA INSTITUCIONAL: EL CUERPO INSTITUIDO

*De todas maneras es muy curioso, muy extraño y muy equívoco: un espíritu del cuerpo flota en nuestra época...*

*D. Denis, en El cuerpo enseñado.*

### 1. El encierro del cuerpo

Para nadie es sorpresa la persistencia de un antiguo pensamiento de origen griego, expresado en la frase "el cuerpo: prisión del alma", toda vez que en el mundo occidental encontraría -por vía fundamental del cristianismo- un hondo arraigo en el imaginario social la identificación del cuerpo con la indeseable parte "animal" del ser humano, sede de bajos instintos y proclive a todo tipo de excesos y tentaciones, mientras que el "alma", elemento espiritual y noble del hombre, aparecería luchando por gobernar y trascender ese lastre de la naturaleza. Esta figura dual, que dramatiza la eterna lucha del bien contra el mal, sigue mostrando sus efectos en distintos espacios del campo social y en la subjetividad del hombre moderno. Constituye uno de tantos mitos del cuerpo, que, producidos ya sea por la religión, la medicina, la filosofía o distintas prácticas sociales, "arman tantas formas como ideas y fines se forjan las distintas culturas"<sup>171</sup>.

Pero he aquí que M. Foucault señala, por el contrario, que es "el alma, prisión del cuerpo"<sup>172</sup>. Y aquí sí hay motivo de asombro y hasta de incredulidad, en la medida en que su formulación subvierte esquemas tradicionales. No obstante, se reitera la idea de encierro y con ella, quizá, la utopía de la liberación, si bien, lejos está el pensador francés de participar en una mistificación que hoy es signo de nuestra época: la del cuerpo liberador y liberado. Esta mitología moderna se expresa en las aspiraciones de "retorno al cuerpo", del cuerpo rehabilitado que recobra la conciencia de sí, que logra "sentirse bien en su piel", que amplía su registro expresivo, que "se libera de sus trabas", que "moviliza las plásticas estereotipadas", que aprende a experimentarse y conocerse..

---

<sup>171</sup> Michel Bernard (1976) El cuerpo. Barcelona: Paidós, 1985, p. 190

<sup>172</sup> Michel Foucault (1975) Vigilar y castigar. México: Siglo XXI, 1983, p. 36.

y tantos otros objetivos de prácticas corporales o psicoterapéuticas que se publicitan como revolucionarias y que son otras tantas invitaciones a salir en busca de un paraíso perdido: ¡ el cuerpo !

¿ Hemos perdido nuestro cuerpo ? ¿ Lo hemos poseído alguna vez? ¿ De qué encierro se puede hablar refiriéndonos al cuerpo ? Para explorar estos interrogantes tenemos, en primer lugar, que abandonar la ilusión de una realidad primordial y autónoma (del cuerpo como simple objeto natural, puro y sin equívocos), resistir la fractura de las fronteras entre lo público y lo privado, y navegar en un mundo de imágenes donde el cuerpo-proceso es difícilmente aprehensible.

## 2. *La paradoja del cuerpo*

Comenzemos pues por reconocer que el cuerpo -esa realidad íntima e inmediata, representante de nuestra individualidad- es portador de una radical paradoja: está sujeto a los procesos de la naturaleza, de la biología (destacadamente aquellos del crecimiento y maduración, decadencia y muerte), y atado por tanto al intercambio energético con el medio ambiente, del que depende para su mantenimiento, pero, al mismo tiempo, nada del cuerpo humano es natural. Todo él es un **campo de fuerzas** donde se escenifican las estrategias del orden social; es también, inevitablemente, una **superficie de inscripción de los códigos de la sociedad**. El orden de la naturaleza en el que está inscrito el organismo, queda entreverado en una lógica de los signos y significados que define al mundo humano. El lenguaje ha introducido al cuerpo al mundo simbólico, lo ha constituido en un código que mediará sus posibilidades de experiencia, de conocer, sentir y experimentar, y que ha ordenado el intercambio social hasta en sus más íntimos detalles. Así, nos convertimos en sujetos producidos por un discurso que viene del afuera, de la ley social. Como dice el sociólogo Turner, en una expresión de inspiración lacaniana: "El lenguaje representa la autoridad de la sociedad sobre el inconsciente"<sup>173</sup>.

Estas reflexiones nos llevan a reconocer que la "naturaleza" del cuerpo humano es también un efecto de la actividad cultural, histórica. Es decir, tener hambre o necesidad de dormir o envejecer, no son nada más hechos orgánicos; en cambio, están investidos de significaciones y de regulaciones desde dimensiones que ya no son asunto de la naturaleza. Tengo que alimentarme, pero lo hago de cierta manera, en ciertas circunstancias. Me protejo del frío, pero la "moda" no tiene que ver con la regulación de la temperatura corporal, sino con la producción de una estética y de códigos del intercambio sexual. El cuerpo vibra con la emoción sexual -los correlatos fisiológicos

---

<sup>173</sup> Bryan S. Turner (1984) El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México: F.C.E., 1989, p. 45.



son conocidos- pero ¿ qué tiene que ver la sexualidad con las "necesidades" ? "El cuerpo no es un hecho biológico dado de nuestra presencia en el mundo, sino una visión, un objetivo, un punto de llegada y salida para las fuerzas que conforman la vida"<sup>174</sup>.

La sociedad ha entrado a corromper el estado puramente natural del cuerpo; esta condición conlleva una permanente tensión entre el orden natural y el ordenamiento cultural. Tensión que remite a los límites, a la incertidumbre, a la castración -diríamos desde el psicoanálisis-, y es que el cuerpo en tanto fenómeno de vida, anuncia de distintas maneras -aunque lo neguemos o lo olvidemos- su precariedad y su inevitable fin. Derrumbe cierto y muerte futura que ya no será la de un organismo sino la de una persona.

Decíamos que como paradoja fundamental que lo define, el cuerpo es un entorno natural pero está a su vez socialmente constituido. Al mismo tiempo, la cultura muestra en todos sus aspectos las consecuencias de nuestra corporeidad. Es decir, **cuerpo y cultura** se implican mutuamente. La experiencia humana se construye desde una "omnipresencia" del cuerpo. "Lo que quiere decir -dice Eliseo Verón- que toda la producción significativa del hombre muestra las señales de este hecho"<sup>175</sup>. Su figura y atributos tienen para el ser humano una inmensa capacidad metafórica; de ahí que funcione como "la simbólica general del mundo"<sup>176</sup>. "La cabeza del partido", "el cuerpo social", "sólo tiene ojos para ella", "no tener estómago para estar en x situación", "estar de rodillas", "cuesta un ojo de la cara", "su corazón inflamado de amor", "él es su mano derecha"... , son simples ejemplos de cómo el cuerpo penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual. Dice M. Bernard : "para cada sociedad, el cuerpo humano es el símbolo de su propia estructura; obrar sobre el cuerpo mediante los ritos es siempre un medio, de alguna manera mágico, de obrar sobre la sociedad"<sup>177</sup>. Esto significa que el cuerpo proporciona a la sociedad una manera de pensarse y de obrar sobre ella misma.

El cuerpo es un **proceso multidimensional**: el plano de la experiencia sensorial (que distingue la percepción a distancia, es decir, el registro de fenómenos "fuera" del cuerpo y las sensaciones del cuerpo mismo), el aspecto del movimiento o motricidad en general, el tema del placer -todo el campo de la sensualidad y sexualidad-, los estados patológicos o de privación, la experiencia del dolor, el asunto de las secreciones y desechos corporales, la apariencia, los gestos, la utilización del espacio (o "proxemia")

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 18.

<sup>175</sup> Eliseo Verón "Cuerpo significativo". En: Desarrollos teóricos en educación. Barcelona: Paidós, 1988, p.42.

<sup>176</sup> Expresión del filósofo M. Merleau-Ponty.

<sup>177</sup> Michel Bernard, op. cit., p. 184.

y así sucesivamente. Pensar acerca de esta realidad compleja es entrar al universo del discurso: el cuerpo se hace lenguaje. Y en el contexto de la cultura occidental contemporánea, en la que aparece como uno de sus signos característicos la importancia otorgada al cuerpo, vemos aparecer, junto con una proliferación de prácticas corporales (incluido el deporte por supuesto) y psicocorporales, intereses específicos desde distintas disciplinas. Por ejemplo, B. S. Turner<sup>178</sup> considera que el cuerpo es el problema central de la teoría social contemporánea, considerando que una errónea identificación del tema del cuerpo con la biología, lo hizo estar lamentablemente ausente de aquella, hecho que en su opinión debería revertirse. La filosofía contemporánea revela también la inquietud por desarrollar la reflexión sobre el cuerpo, toda vez que ha sido un aspecto "extrañamente postergado por la filosofía occidental"<sup>179</sup>. Estos discursos de reivindicación del cuerpo en la teoría social, en la filosofía, la psicología, etc., van necesariamente modificando el escenario cultural, que es, como veíamos, extraordinariamente sensible a las concepciones acerca del cuerpo.

Los saberes que se han desarrollado alrededor del cuerpo -sea desde la medicina, la biometría, la antropología física, etc.- van conformando las formas y categorías de aprehensión del cuerpo. Según L. Boltanski<sup>180</sup>, las taxonomías referidas al cuerpo que utilizan tales disciplinas, son engendradas por las prácticas específicas que les conciernen; surgen de la necesidad práctica de dominar el cuerpo en situación, es decir, de ejercitar algún dominio frente a la problemática que se presenta. Piénsese por ejemplo en el caso de la medicina frente a la enfermedad. Los discursos que se fundan sobre esas prácticas van conformando distintos modelos (mecánico, energético, instrumentalista, etc.) que circulan en cada cultura, y que tienden por lo general a reducir al cuerpo a alguna de sus dimensiones. Y, sin duda, analizar tales modelos, concepciones, mitos, prácticas y rituales alrededor del cuerpo, es una vía de acceso fundamental para entender una cultura.

En las sociedades capitalistas contemporáneas, ¿qué procesos estarían confluyendo en este significativo interés en el cuerpo en tanto objeto de nuevos discursos y de diversas prácticas? Mencionaremos cuatro de ellos que nos parecen importantes:

(1) La emergencia del feminismo, lo cual ha propiciado el debate sobre el significado social y político de los cuerpos diferentes, y sobre la problemática de la gestión del propio cuerpo (en materias como aborto, erotismo y sexualidad, entre otras). El análisis feminista ha llevado a destacar cómo el control del cuerpo de las mujeres (particularmente su sexualidad) ha sido esencial al sistema del patriarcado. Asimismo, ha puesto en evidencia que "lo femenino" y "lo masculino" son categorías culturales.

---

<sup>178</sup> B.S. Turner, op. cit.

<sup>179</sup> Arturo Rico Bovio (1990) Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad. México: Joaquín Mortiz, p. 7.

<sup>180</sup> Luc Boltanski "Les usages sociaux du corps". Les Annales, 1971, No. 26/1.

(2) La impactante degradación ecológica experimentada en las últimas décadas y las preguntas por la calidad de vida y la sobrevivencia del ser humano.

(3) El acelerado desarrollo de la medicina y su sofisticada tecnología, paralelamente al intento de la revaloración de los métodos naturales y alternativos, lo que ha puesto en primer plano del interés público las temáticas salud/enfermedad, envejecimiento y nutrición.

(4) Los códigos que establecen las sociedades capitalistas, donde el cuerpo tiene el lugar de una mercancía, al mismo tiempo que se desarrolla la tecnología para la comunicación masiva, donde la fotografía, el cine, y sobre todo la televisión y las revistas populares, han propiciado una especie de culto a la imagen del cuerpo humano. Los perfiles del cuerpo útil por un lado y del cuerpo de la moda por el otro, aparecen como "la doble metáfora de la integración: son los signos de la producción y los signos del consumo"<sup>181</sup>.

### 3. *La política del cuerpo*

Cuando Foucault enuncia que "el alma es prisión del cuerpo", no se refiere al "alma" como entidad o sustancia en el sentido metafísico, sino que nombra de esta manera al efecto e instrumento de una "anatomía política". Lejos de referirse a una especie de cuerpo "natural" que ha sido dominado y reducido, intenta mostrar los procesos de producción misma del cuerpo, como realidad historizada sujeta a una trama de relaciones de fuerza y relaciones de forma, de poder y de saber. Y lo más importante a destacar es que el "alma" de nuestro tiempo ha hecho del cuerpo un objetivo privilegiado de los procesos políticos. Este objeto aparece en dos niveles: el cuerpo de los individuos y el cuerpo de una población, lo que Foucault ve como anatomopolítica y biopolítica respectivamente. En el primer caso, describe a un cuerpo disciplinado, en el segundo, a una población estrictamente regulada; ambos casos mediados por las instituciones, que, por vía principal de la familia, la propiedad y el patriarcado (como señaló el materialismo histórico), arma en torno a la sexualidad el dispositivo esencial para la regulación del cuerpo "en interés de la salud pública, la economía y el orden político"<sup>182</sup>.

Foucault define la posición del cuerpo en el campo social con la metáfora de "cerco político": el cuerpo sitiado y tensado por relaciones de poder. Los saberes sobre el cuerpo, con las tecnologías del "alma" (pedagogía, psiquiatría, psicología) a la cabeza,

---

<sup>181</sup> Raymundo Mier y Mabel Piccini (1987) El desierto de espejos. Juventud y televisión en México. México: Plaza y Valdés/U.A.M.X., p. 204.

<sup>182</sup> Bryan S. Turner, op. cit., p. 87.

participan en la construcción del cerco político sobre el cuerpo. Es importante reconocer que entre saber y poder hay diferencias de naturaleza, aunque también capturas recíprocas. El poder implica meramente fuerzas y es diagramático; no pasa por formas sino por puntos<sup>183</sup>, constituyendo estrategias locales e inestables. El ejercicio del poder remite a una "microfísica", diagrama de fuerzas en la que existe un potencial de "resistencia", condición de todo cambio. El saber, por su parte, tiene que ver con funciones formalizadas, con la idea de estratificación y archivo, con el lenguaje, "lo visible y lo enunciable"<sup>184</sup>. El poder, en cambio, considerado en abstracto, "ni ve ni habla", pero, como señala Deleuze, "precisamente porque ni habla ni ve, hace ver y hablar"<sup>185</sup>. El poder no es propiedad, privilegio a detentar o conquistar, es una trama de relaciones siempre tensas cuyo modelo es "la batalla perpetua" y que atraviesa todos los espacios sociales.

Si bien en toda sociedad el cuerpo ha quedado sujeto a mecanismos de poder, Foucault considera que las sociedades modernas se caracterizan por la operación de nuevos métodos, múltiples procesos que han diseñado una estrategia general: la **disciplina**. La disciplina no es una institución o un aparato, es una modalidad de ejercicio del poder, propiamente una tecnología, que constituye una "anatomía del detalle": cuerpos dóciles en los que se ha establecido un vínculo donde las aptitudes del cuerpo se acrecientan correlativamente al aumento de su sujeción. Cuerpo al que se le da forma, que se vuelve hábil, que obedece. Foucault ejemplifica este surgimiento de nuevas tácticas del poder, con el proceso que condujo en el siglo XVIII a la abolición del cuerpo supliciado y a la desaparición del espectáculo de la muerte del condenado. En su lugar aparece una técnica de poder, más útil, más modesta, pero terriblemente efectiva: la **vigilancia**, ese dispositivo que surge del juego de la mirada y cuya expresión arquitectónica paradigmática es el Panóptico.

Las sociedades modernas han instituido los dispositivos disciplinarios a través del manejo del **espacio**, de los lugares cerrados, de la distribución y circulación de los cuerpos, de las presencias y ausencias, y del empleo del **tiempo**, de su estricta regulación, del gesto eficaz, del engranaje cuerpo-instrumentos. "Así fue grabado el cuerpo del sujeto moderno caracterizado por una gestualidad, un comportamiento y un ritmo; así la máquina le dio al hombre su máscara y le regaló su identidad"<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Véase. Gilles Deleuze (1986). Foucault. Paidós, México, 1987.

<sup>184</sup> Ibid., p. 102.

<sup>185</sup> Ibid., p. 111.

<sup>186</sup> Ma. Inés García Canal (1990) El loco, el guerrero, el artista. Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault. México: Plaza y Valdés/ UAM-Xochimilco.

#### 4. *El cuerpo y el placer*

En El uso de los placeres, Foucault pone de manifiesto un nuevo eje, distinto de las relaciones de poder y las relaciones de saber trabajadas en obras anteriores: una dimensión de la subjetividad que define como la "relación consigo mismo"<sup>187</sup>. Su propósito es entender la constitución de "un adentro", es decir, de la interioridad; ésta constituye, según él, una especie de movimiento de plegamiento, de reflexión, que funciona como autorregulación y como punto de resistencia a los códigos y al poder. Su exploración abarca, como uno de sus aspectos principales, a la "dietética", que define como el arte de la relación cotidiana del individuo con su cuerpo. Ubicándose en las condiciones particulares de los antiguos griegos, Foucault muestra el camino del análisis respecto a las maneras de ocuparse del cuerpo propio.

La "dieta" (o "régimen") puede ser considerada como una categoría fundamental para pensar la conducta humana en lo que se refiere al vínculo con el cuerpo. En sentido estricto, la dieta tiene como referente las prácticas asociadas a la comida y la bebida, pero con Foucault se entiende en sentido ampliado, en el sentido que la medicina griega daba a la "dieta", es decir, se entendía por ella un "modo de vida" que abarcaba a la conducta en general y que implicaba un gobierno particular del cuerpo. En este sentido amplio de la "dieta", el referente son todos aquellos elementos que conciernen al mantenimiento, al cuidado y al disfrute corporal: las prácticas sexuales, el dormir, el ejercicio, la higiene, el vestido, el fumar, para señalar algunos de los más obvios, y que arman la vida cotidiana imponiendo una ética que apunta a su administración controlada. En todo caso, las desmesuras y orgías son siempre transgresiones al mandato de la justa medida en las condiciones adecuadas, intentos tal vez, de liberación de los controles sociales. Las prácticas corporales, de acuerdo a las características de cada formación histórica, quedan sujetas a todo tipo de consideraciones y prescripciones, restricciones y tabúes. La religión ha jugado un papel central en el establecimiento de una moral que se ocupa de la vigilancia y restricción de los placeres del cuerpo, que hoy en día, en las sociedades occidentales, se conjuga con otros discursos de enorme peso: el de la salud y el de la imagen. De manera que, repetimos un tanto resignados: "lo que es placentero, o es pecado o engorda, o -podríamos añadir- es malo para la salud". Lo que queda problematizado con el régimen es el control de los placeres, que no es otra cosa que el control del deseo y sus mecanismos privilegiados: la producción de culpa y de vergüenza.

La civilización, dice Freud<sup>188</sup>, depende de la restricción de las pulsiones sexuales y agresivas, que, hipotéticamente, buscarían su expresión irrestricta. A manera de dispositivo que salvaguarda los valores de la cultura, el "superyó" se constituirá en cada sujeto como su vigilante interno. Este postulado explica desde la subjetividad la

---

<sup>187</sup> Michel Foucault (1984) Historia de la sexualidad 2 - El uso de los placeres. México: Siglo XXI, 1988.

<sup>188</sup> Sigmund Freud (1921) El malestar de la cultura. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

regulación moral de los cuerpos. Como contraparte psicosocial, cada cultura ha inventado un sinnúmero de prácticas que intentan restringir el deseo -visto como antisocial por naturaleza- para evitar que se vuelva incontrolable. Los monasterios cristianos de la Edad Media son un ejemplo extremo de modalidades de mortificación corporal: ayunos, baños fríos, celibato, abstinencia sexual, etc. El ascetismo, sin embargo, no ha sido privativo del cristianismo ni de la vida religiosa en general, sino que ha permeado la vida común en distintas culturas. Se ha desarrollado la idea de la relación entre puritanismo y el surgimiento del capitalismo (M. Weber), planteándose que el ascetismo se trasladó del monasterio al hogar, y teniendo un fuerte sustento tanto protestante como católico. La tradición oriental, por su parte, no se queda corta en cuanto a los discursos y prácticas dirigidas al control de las pasiones, con innumerables y refinados procedimientos dietéticos.

Actualmente se está verificando un desplazamiento en cuanto al manejo de la dieta, que va del control del deseo hacia el propósito de promoverlo y preservarlo. Parecería que el ascetismo empieza a ser reemplazado por un "hedonismo calculador"<sup>189</sup>, un hedonismo mercantilizado que promueve pero no libera el deseo, no lo deja "conocerse" o "encontrarse", sino que lo ata a objetos que le son hábilmente ofrecidos. Este proceso entraría en la lógica del mundo industrializado y los sistemas de comunicación masiva, y tiene efectos contradictorios: genera expectativas y hábitos de consumo generalizado y también tensión social, al poner de manifiesto la imposibilidad de sectores de la población (amplísimos en el medio latinoamericano) para acceder a los satisfactores promocionados. En todo caso, el hedonismo que empieza a permear la cultura occidental contemporánea, y que encuentra su terreno idóneo en las clases medias, es en realidad compatible con el ascetismo. Como dice Turner: "Trotamos, adelgazamos y dormimos, no por el disfrute intrínseco, sino para mejorar nuestras oportunidades en el sexo, el trabajo y la longevidad"<sup>190</sup>.

El deporte, tal como ha sido instituido en nuestra cultura, es un ejemplo típico de la captura del cuerpo por la exigencia del rendimiento, de los records y la competencia, que está al servicio de la manipulación política y los negocios. Sin dejar de reconocer que el deporte también puede brindar una experiencia abierta y lúdica del cuerpo.

Mier y Piccini<sup>191</sup> destacan dos operaciones que son producto de la actual sociedad de masas: la despolitización y la desexualización de los cuerpos. Curioso efecto de un discurso desmedido sobre el cuerpo; hablar hasta el cansancio de las prácticas higiénicas, del ejercicio, los cosméticos, el vestido, lo que "se debe" comer, de la sexualidad.. como forma de ponerlo fuera de circulación sexual y políticamente, o mejor

---

<sup>189</sup> Bryan S. Turner, op. cit., p. 28.

<sup>190</sup> Ibid., p. 147.

<sup>191</sup> Raymundo Mier y Mabel Piccini, op. cit.

dicho, de lanzarlo a la circulación ficticia a través de sus imágenes.

## 5. *La estética del cuerpo*

Los cuerpos tienen su modo de hablar: portan signos.. Pueden ser: una respiración superficial e irregular, que no oxigena lo suficiente; hombros que se cargan hacia adelante hundiendo el pecho; nuca y cuello nudosos y duros al final del día y que duelen a la menor manipulación; cuerpos de estatura corta, caderas y piernas semiatrofiadas: herencia indeleble de la desnutrición infantil; cuerpos que recuerdan: "siéntanse princesas" dice la directora a sus bailarinas y así el cuerpo crece, la cabeza se levanta y la mirada se vuelve altiva; cuerpos que se sienten cómodos guardando una corta distancia entre sí en lugares públicos -porque son árabes- o que no lo toleran -tal vez porque son ingleses<sup>192</sup>-; cuerpo bronceado, atlético, que se exhibe con satisfacción; pies que se arrastran, miradas furtiva, ausencia de armonía: cuerpos que anuncian su cruel destino de clase... Signos impresos en la rotunda materialidad del cuerpo: la historia cultural entreverada con las circunstancias específicas de cada historia individual, particularidades resueltas según las vicisitudes del inconsciente. Lo "personal" habla de lo social siempre (términos -lo "individual" y lo "social"- por otro lado, que no son antinómicos, sino solidarios) utilizando su particular juego libidinal. Así, por ejemplo, sobre la codificación del vestido y el maquillaje, se monta la fantasía y el deseo por personajes que creemos representar; o bien, el conflicto entre el deseo y el control se resuelve con específicas "corazas musculares".

Cada cuerpo resulta así, el producto de los micropoderes que han actuado sobre él, de las instituciones que viabilizaron las estrategias de control, de normativización y socialización, de los vínculos grupales en los que se jugó, de su lugar social, de su capacidad de resistencia. A lo largo de la vida vamos incorporando códigos que regulan la relación con el propio cuerpo y su gobierno, así como el intercambio con otros cuerpos, códigos que quedan, literalmente, encarnados: son hábitos, gestos, manejo del espacio, modos de hablar, de moverse, códigos sexuales, modalidades expresivas de las emociones, ritmos corporales... códigos todos ellos que conforman un peculiar gobierno del cuerpo, una ética fundada en lo aceptable, lo deseable, lo prohibido, las zonas "públicas" y las "privadas" (con tan notables diferencias según tiempos y geografías), moral acogida en los cuerpos que, veíamos, es una táctica de control de los mismos, y que en las sociedades occidentales de hoy se verifica a partir de la exigencia de su utilidad y eficacia, de prescripciones y tabúes.

Los cuerpos están sobre-codificados, pero al mismo tiempo revelan,

---

<sup>192</sup> Véase: Edward T. Hall La dimensión oculta. México: Siglo XXI, 1972.

paradójicamente, una carencia de códigos (de otros códigos). Así, no se decodifican bien las sensaciones y emociones; no sabemos relajarnos; hay una llamativa ignorancia respecto a las bases anatómico-fisiológicas del cuerpo, cubriendo ese hueco con mitos que oscurecen y distorsionan su realidad; hay una extendida rigidez y estereotipia de plásticas corporales; pobreza de capacidades expresivas, etc. Ambos procesos apuntan en la misma dirección: adaptar los cuerpos, dándole poco espacio al desarrollo de sus potencialidades creativas.

Los códigos proporcionan el vocabulario que instituye una práctica corporal y sus normas de funcionamiento. En ese sentido, las técnicas o códigos que permitan hablar al cuerpo son fundamentales porque le permiten expresarse. Sin embargo, si el código se impone como "gramática cerrada" e inmutable, el instrumento domina al sujeto antes de que el cuerpo se sirva del mismo. Toda estructuración rígida "tiende a impedir toda deriva creadora, toda transgresión de una frontera tenida por 'segura' (y tranquilizadora)"<sup>193</sup>.

Pero además, en las culturas capitalistas contemporáneas se hace uso extenso de otra táctica de control, que se monta sobre el gran poder sometedor que tienen los ideales. Es la configuración de una **estética** del cuerpo que nos ha enajenado al mundo de las imágenes, haciendo de nuestras sociedades, dice Turner<sup>194</sup>, "sociedades narcisistas". Ese mundo que ha creado la comunicación masiva en razón de un orden cultural sustentado en hegemonías de clase, raciales y sexuales, y que ha sido conformado según la lógica de la acumulación de capital, es radicalmente intolerante con las diferencias. De esta manera, la juventud, la esbeltez y las características físicas de la raza blanca, son los valores exaltados que confluyen para perfilar esa aspiración por una imagen, que hoy toma el relevo de otras modalidades de control social. Su blanco fundamental es el cuerpo de la mujer, con la figura del hombre apuntalando las exigencias de una estética caprichosa que ha sido profundamente internalizada. Si en décadas pasadas el valor social de la mujer se medía fundamentalmente en función del logro de una "domesticidad virtuosa"<sup>195</sup>, hoy el logro esperado es el responder a un cierto patrón de belleza. La mujer, en los últimos cincuenta años, ha ampliado significativamente su campo de acción social; no obstante "con respecto a cómo nos sentimos acerca de nosotras físicamente, puede que estemos peor que nuestras abuelas no liberadas"<sup>196</sup>.

Sabemos que los conceptos de belleza varían según las épocas y las culturas;

---

<sup>193</sup> Daniel Denis El cuerpo enseñado. Barcelona: Paidós, 1980, p. 125.

<sup>194</sup> Bryan S. Turner, op. cit.

<sup>195</sup> Naomi Wolf "El mito de la belleza", en Debate feminista. Año 3, vol. 5, marzo de 1992, pp. 209-219.

<sup>196</sup> Ibid., p. 210.



también varía su eficacia sobre el imaginario colectivo y la vida cotidiana de los pueblos. Podemos atribuir a la tecnología y a las estrategias de la comunicación moderna, la capacidad de penetración y la masificación de los nuevos valores predominantes. Sin duda, la "belleza" que hoy se promueve, al quedar mitificada y cristalizada en modelos estereotipados, no sólo contradice la situación real de la mayor parte de las mujeres, sino que bloquea el diálogo con el propio cuerpo, con su evolución y vicisitudes.

Las neurosis modernas han hecho presa del cuerpo de la mujer. Distintos psicólogos y psiquiatras señalan que los desórdenes alimenticios han tomado el lugar de la histeria del siglo XIX. La obesidad es propiamente un estigma social, en la medida que se identifica con la falta de control. "Treinta y tres mil mujeres norteamericanas confesaron en las encuestas de una investigación que su meta más importante en la vida es perder entre 5 y 10 kilos"<sup>197</sup>. La anorexia, que puede ser considerada como un intento desesperado de auto-control (sin menoscabo de las hipótesis psicoanalíticas que irían en el sentido de la lucha frente a una madre todopoderosa y el miedo a asumir una sexualidad adulta), irónicamente reproduce los criterios contemporáneos más convenientes sobre la estética femenina: el cuerpo delgado y joven<sup>198</sup>.

La cirugía plástica es hoy una especialidad médica de fundamental importancia, no sólo por su capacidad reconstructora del cuerpo, sino también como elemento de contención de la ansiedad de miles de mujeres y hombres que sueñan con borrar las imperfecciones de la naturaleza, los estragos de la edad y de las modalidades de vida. En relación a la edad, nuestra cultura se maneja con un "doble patrón", así como en relación a la sexualidad vivimos con una "doble moral". El hombre viejo puede sufrir algunas inseguridades, pero sale mejor librado que la mujer; él suele ser considerado "interesante" y conserva su atractivo sexual. La mujer al envejecer pierde drásticamente su condición de objeto erótico, no sólo porque es menos deseable a los ojos de los hombres, sino porque su autoestima sexual se ve muy disminuida. "Se desencadena sin cesar una 'verguenza del cuerpo' en quienes no viven espontáneamente el modelo corporal propuesto..."<sup>199</sup>.

Un insidioso racismo está también presente en nuestra concepción de belleza. En las sociedades latinoamericanas, pluriétnicas y mestizas, la categoría racial blanco/no blanco sigue teniendo considerable vigencia, producto de nuestras historias nacionales y de la historia mundial<sup>200</sup>. Existe una generalizada sobreestima del color blanco de la

---

<sup>197</sup> Naomi Wolf, op. cit., p. 210.

<sup>198</sup> Véase el amplio análisis que realiza B.S. Turner al respecto, en op. cit.

<sup>199</sup> Daniel Denis, op. cit., p. 17.

<sup>200</sup> Véase: Jorge Guzmán "La categoría de no/blanco" en Debate feminista. Año 3, vol. 5, marzo 1992, pp. 60-67.

piel, asociado a las clases privilegiadas, y un abierto o disimulado desprecio por el color oscuro y los rasgos indígenas. Sin embargo, esta polarización resulta, en el fondo, de funcionamiento bastante complejo, llena de ambigüedades, de confusión de identidades, de culpas, de un pensar y un sentir que se disocian, de intentos de reivindicación, de denuncias de la ideología sometedora...

La nueva cultura del cuerpo está en una auténtica cruzada por su liberación, pero "no sería extraño que nuestro vapuleado cuerpo libre se haya vuelto subsidiario de nuestra última razón: la razón consumista"<sup>201</sup>.

\* \* \* \*

El cuerpo humano se forja en sus inicios en el seno de un tejido intercorporal madre-hijo, un contacto íntimo que trazará una geografía sobre su piel y orificios, y que será su primer espejo para que aprenda a reconocerse. Esta matriz será el original vehículo de tránsito hacia la simbolización y la cultura, papel que cumplirá junto con la red institucional en su conjunto, misma que va tramando las configuraciones particulares de las sociedades humanas.

El cuerpo es una potencialidad, un proceso que va significando la cultura. Puede ser también una modalidad de encierro si la violencia institucional verifica la "represión permanente de sentido en nuestra sociedad"<sup>202</sup> que nos impide asumir la historicidad del proceso social y personal, borrando las huellas de las relaciones colectivas y políticas. Tal es, subjetivamente, su fragilidad y su riesgo: que se le encierre en concepciones que lo abstraen del universo del otro y del diálogo corporal colectivo que lo sostiene, sometiéndolo a códigos cerrados y cargados de culpa, congelándolo en imágenes fijas que le impiden construirse sin fronteras preestablecidas, promoviendo mitos que lo aíslan en sus límites aparentes.. Pero, como decía Nietzsche "...es en el propio hombre donde hay que liberar la vida, puesto que el hombre es una forma de aprisionarla"<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Nelly Schnaith "El cuerpo codificador", fotocopia, Barcelona, 1985.

<sup>202</sup> Geroges Lapassade (1974) Grupos, organizaciones, instituciones. Barcelona: Granica, 1977, p. 25.

<sup>203</sup> Citado por Gilles Deleuze, op. cit., p. 122.

## VII. LOS DESFILADEROS DEL CUERPO DANZANTE

Esta ciudad sin vos  
¿ cómo se llama ?  
esta canción sin vos  
¿ cómo se baila ?.

Graciela Rahman  
(poesía inédita).

Lo que llamamos **danza** comprende un amplio rango de manifestaciones y fenómenos que el ser humano produce y ha producido, bajo distintas modalidades y expresiones, en prácticamente todas las épocas y culturas. Su esencia es el **movimiento**: un movimiento que crea una plástica bajo el sustento del ritmo y la armonía, y cuyo instrumento es el cuerpo. Con ese instrumento, su ser mismo, el hombre realiza con la danza una expresión de vitalidad afín al Universo en el que está inmerso. Este ha sido con razón descrito como un "compendio de coreografía", es decir, una especie de gigantesco ballet donde todo elemento cumple un papel en la creación de una sucesión estructurada de figuras.

El movimiento acompasado es concomitante a la vida y forma parte de algunas de las experiencias más básicas del ser humano; aquél se expresa sea en el latido del corazón, el ciclo respiratorio, la sucesión de noche y día o las olas del mar, y marca una estructura rítmica que es la esencia de toda danza. Por su parte, la Naturaleza, en todas sus escalas, nos provee de innumerables ejemplos de movimiento que por sus características estéticas y graciosas son fuente permanente de inspiración creativa para el espíritu humano: el cortejo y pavoneo de ciertas aves, las cascadas y corrientes de agua, el nacimiento de una flor, etcétera. De esta manera, **ritmo, gracia y armonía**, son cualidades que el hombre desarrolla como resonancia del mundo en el que participa. "Nací a la orilla del mar", escribió Isadora Duncan, y "mi primera idea del movimiento y de la danza me han venido seguramente del ritmo de las olas".

La vida es pues, movimiento, pero estrictamente hablando, la danza es una expresión específicamente humana, tal como lo argumenta extensamente J. L. Hanna<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> Investigadora de la Universidad de Maryland, en: To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Es decir, la danza, como producto del mundo simbólico, posee dimensiones -la social, la institucional y la estética, entre otras- que la diferencia cualitativamente de otros comportamientos que le son semejantes, por ejemplo, lo que interpretamos como "baile" en los animales, así se trate de una manifestación instintiva o de una conducta producto de un condicionamiento específico. Como ha dicho la famosa bailarina y coreógrafa norteamericana recientemente fallecida, Martha Graham, la danza es "el paisaje del alma humana".

En la danza, el movimiento, la postura, los gestos, el espacio y el tiempo, se funden en una dinámica que consiste en un despliegue organizado de energía en donde interaccionan creativamente las fuerzas implicadas. Lo contrario a esta animación de recursos sería el estado congelado, lo rígido, lo inerte, o lo que se repite sin huella, sin aprendizaje. La danza es siempre una metáfora de la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego. Ella nos devuelve, dice R. Cohan<sup>205</sup> "la relación amistosa que manteníamos con nuestro cuerpo en la infancia".

No todo movimiento es danza, como no toda sucesión de frases es poesía. La danza no se construye con gestos realistas como la pantomima, ni tiene una estructura narrativa como la prosa o relato. Tampoco es acrobacia o gimnasia. Es, en cambio, en expresión de Paul Valéry, "imagen del acto poético"<sup>206</sup>. Este paralelismo entre la danza y la poesía ha "obsesionado", nos dice R. Mier, a la literatura del siglo XIX y de principios del presente. Se ha dicho que "cada palabra en poesía, como cada movimiento en danza, es una conjunción sintetizada de emociones, ideas, sensaciones y estados de ánimo"<sup>207</sup>. Por ello, el tiempo que participa de la danza es un "tiempo de quimeras"<sup>208</sup>: un recrear el cuerpo abierto y anhelante, un existir en el trayecto antes que depender de una meta final.

### 1. *La danza: sustancial a la condición humana*

El ser humano se ha expresado universalmente en la danza. Esta ha sido parte de la vida de los pueblos desde los primeros indicios de la existencia de grupos humanos. Contamos con multitud de testimonios al respecto, incluso de épocas muy antiguas de la

---

<sup>205</sup> Robert Cohan (1986) El taller de danza. Madrid: Plaza & Janés, 1989, p. 10.

<sup>206</sup> Citado por Raymundo Mier, en Ramón López Velarde. México: Terra Nova, 1985.

<sup>207</sup> Paulina Ossona (1984) La educación por la danza. Enfoque metodológico. Barcelona: Paidós, p. 21.

<sup>208</sup> Referencia al ensayo sobre la sexualidad femenina "Tiempo de quimeras" de Graciela Rahman. Revista Política y Cultura. No. 1, otoño 1992, pp. 357-350.

humanidad. La fuerza y la recurrencia de esta manifestación humana emociona y asombra, sea que observemos la representación de una danza funeraria en la tumba de Hornin (faraón egipcio) del año 1300 a.C.; un jarrón egipcio del año 430 a.C. decorado con una bailarina y un flautista (mostrando la casi invariable asociación entre danza y música); una escultura en bronce de Alejandría que muestra una bailarina con velo, en el año 200 a.C.; un objeto escultórico de la cultura maya de los primeros siglos de la era cristiana que representa a un sacerdote bailando, o que de plano nos remontemos a los principios de la civilización: figuras humanas danzantes en pinturas rupestres neolíticas (Altamira en España o Tazoumaitak en Algeria, entre otras)<sup>209</sup>.

A lo largo de los siglos la danza ha cumplido distintas **funciones sociales**; en su expresión primitiva ha sido primordialmente **conjuro mágico** (el hombre invoca a las fuerzas superiores, convencido de la influencia de su baile sobre los fenómenos naturales) y se ha expresado como danzas de la fertilidad, de la lluvia, etcétera. Ha tenido también un importante papel como **ritual** con sentido religioso (danzas sagradas) o **ceremonial** (danzas funerarias o guerreras). Su desarrollo en la sociedad le llevó a aparecer bajo muy diversas modalidades, tales como: celebración popular, diversión, cortejo, actividad al servicio del arte dramático, forma juglaresca para circos o fiestas privadas, ritual cortesano, provocación sensual, baile de salón, danza comercial y espectáculo artístico.

Como toda actividad humana, la danza ha evolucionado adoptando **formas y funciones diversas**, siendo la suya una larga y fascinante historia que revela aspectos muy significativos del desarrollo de las culturas. "En las sucesivas transformaciones y adaptaciones, cada grupo humano fue agregando y quitando ingredientes según su propia cultura del cuerpo: vestimentas, máscaras, disfraces, trozos, pasos, actitudes, gestos, horarios, objetivos, formas"<sup>210</sup>. Por ejemplo, "durante siglos enteros hubiera sido inconcebible en los países europeos una danza de cuerpos desnudos como bailan algunas de las tribus africanas"<sup>211</sup>.

Varias de las funciones que cumplió en épocas pasadas persisten de alguna manera en el mundo contemporáneo; por otra parte, se le ha incorporado en nuevas tareas, por ejemplo en la educación y en la psicoterapia, al mismo tiempo que se le pondera como un factor de cohesión y acción comunitaria. Lo que es fundamental es reconocerla como una modalidad expresiva característica del ser humano. En las sociedades modernas puede apreciarse una frontera más o menos definida entre las múltiples manifestaciones del baile como recreación y expresión popular y la danza como forma artística, es decir, la llamada danza teatral o culta destinada al espectáculo. Sin embargo, es necesario

---

<sup>209</sup> Las ilustraciones citadas se encuentran en: Alexander Bland A History of Ballet and Dance. New York: Praeger Publishers, 1976, y en Waldeen La danza. Imagen de creación continua. México: UNAM, 1982.

<sup>210</sup> Alberto Dallal (1988) Cómo acercarse a la danza. México: SEP/Plaza y Valdés, p. 23.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 23.

recordar su recíproca influencia, ya que las manifestaciones tradicionales, folklóricas y modas dancísticas populares son una fuente permanente de alimentación de la imaginación artística, al tiempo que el arte recrea y proyecta creativamente a una cultura. Es decir, entre lo tradicional y popular y lo considerado artístico hay resonancias mútuas e interacciones constantes.

Los géneros que comúnmente distinguen los estudiosos de la danza<sup>212</sup> son: danzas autóctonas o tradicionales, danzas populares y danza teatral o de concierto. Las **danzas autóctonas o tradicionales** son aquellas que se han conservado en ciertas comunidades a lo largo de varios siglos y tienen en general un sentido ritual y místico. Un ejemplo son las danzas indígenas de México, algunas de notable grado de complejidad en sus diseños espaciales y simbólicos. Las **danzas populares**, como su nombre lo indica, son aquellas bailadas por el pueblo, siendo su sentido más inmediato la cohesión y el intercambio social. Algunas conservan características folklóricas o regionales y son característicamente de inspiración campesina, en tanto que otras transitan por los espacios urbanos atravesando fronteras y configurando modas de "**baile de salón**" (mambo, tango, danzón, rock, breakdance, etc.). Cualquiera de estas modalidades puede ser trasladada al ámbito teatral (v.gr. "ballets folklóricos"). De la calidad del espectáculo y del profesionalismo de sus ejecutantes dependerá el nivel artístico logrado. La **danza teatral o de concierto** es aquella justamente pensada como espectáculo artístico: requiere una estructura teatral, es decir, un escenario, los artistas y los espectadores o público. En términos de los creadores de este arte, son tres sus figuras fundamentales: los maestros, los coreógrafos y los bailarines o ejecutantes. Nos enfocaremos aquí a este tipo de danza, nuestro motivo directo de reflexión.

## *2. Del cuerpo ceremonial al cuerpo artístico*

A pesar de que la danza es, como hemos visto, tan antigua como el hombre, su aparición como modalidad artística es tardía en relación a otras manifestaciones del arte. Es cierto que la idea de la danza como espectáculo no fue ajena a ciertas formas teatrales en épocas remotas que se desarrollaron por ejemplo en la Grecia antigua, y que la doble figura del aficionado y del profesional o ejecutante especializado tiene también viejos antecedentes, ya que la danza fue en ocasiones patrimonio de la comunidad y en otras una actividad estrictamente reservada para algunos personajes que por su jerarquía social podían realizarla, o bien, que era ejecutada por personajes especialmente entrenados. Sin embargo, como forma artística, su surgimiento se da en Europa, en el Renacimiento. En ese contexto puede recordarse que durante la Edad Media la actitud cristiana general hacia la danza había sido básicamente de desaprobación. El Renacimiento, en cambio,

---

<sup>212</sup> Entre ellos: Alberto Dallal, op. cit.

trajo como efecto principal en las artes el cambio de acento de los principios religiosos a los criterios y valores clásicos de la Antigüedad, el reconocimiento del artista y sus manifestaciones, y un ímpetu crítico y creativo como reacción ante el espíritu autoritario imperante.

La idea de la danza como espectáculo floreció en la Italia romana. Allí se recogió la tradición dancística del mediterráneo oriental (Egipto y Grecia en particular), pero dándole un carácter más mundano. Así, de las danzas rituales y ceremoniales del país del Nilo y las danzas líricas típicas de las celebraciones religiosas griegas, la danza pasó a ser un espectáculo popular de las plazas públicas y espectáculo en privado que acompañaba a las fiestas y banquetes de los ricos y nobles. No era danza pura, sino una forma juglaresca de teatro, pantomima, música, poesía y danza, en la que al principio los espectadores podían sumarse, hasta que en un momento dado la especialización de los ejecutantes, la sofisticación del vestuario y las necesidades de la escenificación misma fueron trazando la frontera artistas-audiencia.

En sus inicios como espectáculo, la danza estuvo unida a las distintas modalidades de la expresión y sólo progresivamente fue visualizada como forma artística en sí misma, si bien la **relación música-danza** demostraría ser un vínculo esencial y perdurable, que ha ameritado importantes análisis. Sólo mencionaremos aquí que se ha dicho que el primer instrumento de ejecución fueron los pies golpeando la tierra con motivo de la danza, y el primer instrumento de viento la voz humana, acompañada de gestos y expresión corporal. La danza hasta el día de hoy es acompañada casi siempre por la música, sin que por ello nos sumemos a algunas opiniones respecto a considerarla un arte secundario y menor. Por el contrario, evocaríamos el pensamiento de Baudelaire que dice que "la danza puede revelar todo lo que la música encierra de misterioso"<sup>213</sup>.

La forma teatral de la danza recibió el nombre de "ballet" (del it. ballare: bailar) y está asociado en su origen a los maestros de danza italianos del siglo XV, que no sólo fungían como instructores, sino también como coreógrafos; ellos codificaron pasos y danzas y sentaron las bases de la técnica en tratados específicos. Esta tradición italiana en la enseñanza de la danza tendría uno de sus puntos culminantes siglos más tarde en la obra del napolitano Carlo Blasis: "El código de Terpsichore" (1828), cuyos principios técnicos para la danza clásica siguen vigentes hoy en día. Sin embargo, el hecho decisivo en la historia del ballet fue el cambio de escena de Italia a Francia.

Ese momento crucial ha quedado grabado en el lenguaje, ya que el vocabulario técnico del ballet se expresa en palabras francesas (con algunos restos italianos, por ejemplo: "ballerina"). Con la llegada desde Florencia, de Catalina de Medicis, para casarse con el rey de Francia (Enrique II) a mediados del siglo XVI, se inicia una modalidad de baile en la corte francesa cuyo desarrollo se conocería como el ballet de

---

<sup>213</sup> Citado por Raymundo Mier, op. cit., p. 38.

la corte, mismo que era ejecutado por la nobleza para la nobleza y donde se sentaron las bases del estilo y los estándares de lo que sería el futuro ballet, que incluía una estructura de solistas (las estrellas), corifeos (bailarines que encabezan el cuerpo de baile) y el cuerpo de baile, estructura que de hecho persiste hoy en día<sup>214</sup>. Esta moda francesa se extendió por Europa y Rusia, apareciendo en distintos momentos apasionados de la danza entre algunos monarcas. Poco a poco se asentó y codificó la técnica del ballet (técnica clásica), hasta convertirse en un método universal de adiestramiento de los cuerpos danzantes a partir del siglo XVII.

Para entonces, las formalidades de la corte se habían flexibilizado lo suficiente para permitir a ejecutantes profesionales participar en los ballets. Se dieron entonces las condiciones para que la danza surgiera como una forma artística en sí misma. El personaje clave fue Luis XIV de Francia, él mismo un talentoso bailarín "positivamente adicto a la danza", que contrató a un destacado músico y bailarín florentino como coreógrafo (G. B. Lully) y a un acreditado maestro de danza (P. Beauchamps) y finalmente funda en 1661 la Académie Royale de la Danse, que si bien fue una institución efímera, sentó las bases de la danza como un arte público independiente, organización que luego desembocaría en la famosa Opera de París, para cuyo espectáculo se entrenarían a profesionales. Con ello se terminaba el monopolio de la corte sobre la danza y se inauguraba el surgimiento de escenarios permanentes (teatros comerciales) por toda Europa, "democratizándose" el espectáculo. Es de subrayarse sin embargo que, "pese a su democratización y a todos los cambios que registra su historia, los principios del ballet siguen siendo hoy los mismos que en su aristocrático origen: armonía, simetría, equilibrio, elegancia, levedad, gracilidad, jerarquías absolutas dentro de la compañía.." <sup>215</sup>.

Por otro lado, aparecen innovadores creativos como Jean Georges Noverre (s. XVIII), que impuso al ballet su concepto de arte teatral e impulsó modificaciones al espectáculo (por ejemplo el destierro de la máscara, que curiosamente había seguido acompañando a los ejecutantes de la danza) y posteriormente directores y empresarios artísticos visionarios como Serge Diaghilev (principios del s. XX), quien con la exhibición en Francia y luego en toda Europa de la compañía "Ballets Rusos" daría un impulso definitivo a la producción de este arte, consagrándose así a la danza como forma artística independiente y a ciertas personalidades como "mounstros sagrados", v. gr. Anna Pavlova y Vaslav Nijinsky.

En esta historia no podemos dejar de mencionar el papel del **romanticismo**, que, surgido en el siglo XIX como una tendencia amplia que abarcó la literatura, las artes plásticas y la música, significó el establecimiento de una estética que dejaría en el ballet una huella perdurable. El romanticismo, como estilo, sensibilidad y estado de ánimo en

---

<sup>214</sup> Véase: A. Bland, op. cit.

<sup>215</sup> Paulina Ossona, op. cit., p. 65.



la danza, orientó hacia la exaltación de un mundo encantado, evanescente, irreal, habitado por seres míticos y mujeres idealizadas que daban la ilusión de ligereza y de inmaterialidad. En ese contexto aparece el baile de puntas, que favorece esa sensación etérea y de vuelo, uno de los elementos técnicos más significativos en la historia de la danza. Los nombres de Maria Taglioni y Carlota Grissi, entre otros, están íntimamente vinculados a esta historia.

Si Europa fue la cuna de lo que hoy es el género clásico en la danza, América aportó el gran ímpetu de la renovación, de formas de expresión más libres, que darían origen a la llamada **danza moderna**. Si bien en el siglo XIX habían aparecido en Europa nuevas ideas sobre la danza, por ejemplo el expresionismo representado por R. von Laban (autor, por otro lado, de un conocido sistema de notación dancística), el panorama se enriquecería considerablemente con los trabajos de diversos bailarines estadounidenses entre fines del siglo pasado y el presente. En particular, la historia de la danza tuvo un impacto fundamental con el espíritu apasionado de Isadora Duncan y el talento de Doris Humphrey y Marta Graham, entre otros. La danza moderna "al enseñar las fuentes del movimiento como parte del adiestramiento técnico, te hace trabajar hasta lo más profundo del propio cuerpo" dice Robert Cohan<sup>216</sup>. Como consecuencia, es "una danza más natural y más cercana a la estructura física y a la organización motriz del cuerpo humano"<sup>217</sup>. La forma evolucionada, actual, de la danza moderna, es la llamada **danza contemporánea**, que coexiste con el ballet clásico. Distintos factores institucionales (por ejemplo, escuelas diferenciadas para formar ya sea bailarines clásicos o contemporáneos) y sensibilidades personales que orientan su desarrollo, han tendido a oponer y contrastar ambas formas de danza. Sin embargo, cada vez son más los artistas que reconocen que "la base práctica y teórica de la contradicción está totalmente caduca"<sup>218</sup>, considerando que un bailarín bien preparado puede aceptar distintos retos expresivos y técnicos, sin negar, claro está, los gustos y aptitudes particulares para determinada forma de expresión.

### 3. *El contexto mexicano*

México posee una rica herencia de danzas autóctonas de gran calidad y una acendrada tradición de baile popular. Ahora bien, desde el punto de vista de la danza teatral, la

---

<sup>216</sup> Director del London Contemporary Dance Theatre.

<sup>217</sup> Alberto Dallal (1985) Fémima-Danza. México: UNAM, p. 17.

<sup>218</sup> Alicia Alonso (1988) Diálogos con la danza. Buenos Aires: Galerna, p. 79.

investigadora Maya Ramos Smith<sup>219</sup> ubica los años 1778-1780 como las fechas probables de la introducción del ballet en México, en el famoso Coliseo, que fue el primer teatro de carácter oficial, llamado en el siglo XIX "Teatro Principal" y que funcionó hasta ser destruido por un incendio en 1931. Antes del ballet hubo en la Nueva España bailarines que realizaban danzas de corte y populares, que por lo regular acompañaban representaciones teatrales, siguiendo la influencia de los maestros italianos y la danza teatral y popular española. La mezcla de las danzas nativas con las formas españolas daría lugar a formas mestizas, notables en la danza de salón y la danza popular, pero que también proveería a la danza teatral de una fisonomía mexicana característica, que se manifestaría en particular en la época postrevolucionaria.

Una vez fundadas la Escuela Nacional de Danza en 1932 y la Academia de la Danza Mexicana como filial del Instituto Nacional de Bellas Artes, se sientan las bases para el desarrollo formal de la danza teatral desde el punto de vista educativo y cultural. En esta historia es ya mítica la "época de oro" que se ubica entre los años 1940 y 1960, cuando distintas personalidades nacionales y extranjeras en la enseñanza y la coreografía (Guillermina Bravo, Xavier Francis y Ana Mérida entre las primeras, y Anna Sokolow y Waldeen entre las segundas), destacados bailarines y bailarinas (Rosa Reyna, Marta Bracho, Raquel Gutiérrez, Antonia Quiroz, Josefina Lavalle, Guillermo Arriaga, Colombia Moya, etcétera), creativos dirigentes y organizadores (particularmente Miguel Covarrubias -en su calidad de jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes-), así como colaboraciones de pintores y músicos interesados en la danza (como Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Juan Soriano y Diego Rivera), confluyeron para impulsar un brillante movimiento de danza moderna.

Se incorporó la búsqueda de lo mexicano y las raíces nacionales en general, logrando repertorios que alcanzaron un gran reconocimiento público. Amalia Hernández retoma una de las vetas de esa época en un Ballet Folklórico de grandes méritos, siendo actualmente una parte importante del panorama dancístico mexicano. Se consolidó también la Compañía Nacional de Danza, sede de los repertorios consagrados del ballet clásico. Igualmente, ha habido esfuerzos importantes para incorporar el lenguaje de la danza clásica a las necesidades de la expresión contemporánea. En ese sentido, compañías como Ballet Nacional y el Taller Coreográfico de la UNAM, entre otras, han tenido una trayectoria destacada en las últimas dos décadas. El día de hoy, consolidadas las instituciones oficiales de la danza, coexistiendo las compañías con apoyo oficial con grupos independientes, atravesando distintas vicisitudes en cuanto a políticas culturales y presupuestales, la danza en México participa de la vitalidad del fenómeno mundial del desarrollo de este arte.

---

<sup>219</sup> Véase el destacacado estudio de esta autora (Premio Casa de las Américas -ensayo- 1979): La danza en México durante la época colonial. Alianza Editorial/Conaculta, 1990.

#### 4. *El cuerpo danzante: encrucijada de fuerzas vitales*

Regresaremos ahora a nuestro punto de partida: el cuerpo como sostén e instrumento de la danza, para abordar la reflexión, ya no de la presencia de dicha actividad acompañando al ser humano en su evolución histórica y transformándose ella misma en sus modalidades y lugar en la sociedad, sino sobre la historia del cuerpo construyéndose en esa dimensión que intenta servirse de él para lograr esa expresión artística que hoy conocemos como la danza teatral. Sería la historia vivida por sus ejecutantes, los bailarines mismos. La pregunta que podría hacerse es: ¿ qué clase de cuerpo se trata de adquirir dada la concepción que se tiene de la danza ? Y, en consecuencia: ¿ qué elementos psicosociales gravitan sobre esta actividad en el mundo contemporáneo ? Nuestra mirada se dirigirá a ciertas dimensiones que son producto del análisis que hacemos de distintos estudios sobre la danza y de los testimonios de sus actores: los coreógrafos, maestros, críticos de arte y bailarines, recogidos en fuentes documentales.

#### 5. *Cuerpo en plenitud*

Mística integral,  
melómano alfiler sin fe de erratas,  
que yendo de puntillas por el globo  
las libélulas atas y desatas.

Ramón López Velarde, "Anna Pavlowa".

La sordidez, resumen de nuestras desdichas, no le alcanza.

Ramón López Velarde, en: "El bailarín"

En los Himnos Homéricos se lee: "Quien venga de fuera los creería inmortales y liberados para siempre de la vejez, pues en todos ellos vería la gracia", aludiendo a los jonios de la isla de Delos entregándose a la danza, al canto y juegos para complacer a Apolo<sup>220</sup>. Por su parte, una integrante del famoso Royal Ballet británico, declaraba en años recientes: "La danza es una manera de llegar a Dios. Cuando estos artistas

---

<sup>220</sup> Citado por Jean-Pierre Vernant "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente". En : Michel feher (edit.) Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte primera. Madrid: Taurus, 1990.

ejecutan, están viviendo en otra dimensión que el común de la gente no puede alcanzar. En el momento de bailar, ellos son inmortales"<sup>221</sup>. En ambas citas, no obstante lo inmensamente distantes en el tiempo, hay una ilusión en común: la de trascender el carácter precario, limitado y transitorio que define al cuerpo humano. Encontramos así una anhelo que revela el arte de la danza: el sueño de un cuerpo en plenitud, que por otra parte sólo se realiza limitada y efímeramente.

La danza "es como el sueño" dice el poeta Torres Bodet, y no es extraño, pues, como todo arte, encierra un deseo de trascendencia de los límites humanos. Su realización está mediada por el cuerpo humano, que habita desde siempre las dimensiones de la **vulnerabilidad y la mortalidad**. Como dice Jean-Pierre Vernant<sup>222</sup>, el cuerpo del hombre es un cuerpo que por bello, fuerte y perfecto que parezca, está destinado a debilitarse, afearse y desaparecer. Nada en él es inmutable y las energías que despliega sólo alcanzan breves momentos de esplendor. Hay desgaste y desfallecimiento y, además, existen ciertas fronteras del cuerpo que resultan inquebrantables: el paso del tiempo, las lesiones, la enfermedad y la muerte.

Con ese cuerpo, que no es "divino", omnipotente ni inmortal, sino material, limitado y perecedero, trabaja el bailarín, para hacer de él un instrumento de ejecución en un arte que, también, está definido por lo efímero. La danza es **efímera**, termina con su ejecución, y ésta, estrictamente hablando, es irrepetible. Cada instante es único y la danza no deja, como otras artes, productos permanentes. Mucho se ha hablado de este carácter específico de la danza y de cómo aún con el desarrollo de sistemas de notación dancística<sup>223</sup> y los modernos recursos de la fotografía, grabación y video, su registro siempre será una limitada forma de hacer perdurables ciertas ejecuciones.

En efecto, el bailarín se prepara durante años para realizar danzas que duran sólo unos minutos. Deberá incorporar la o las técnicas, es decir, aquellos procedimientos que le permitirán la expresión dancística, aprendizaje que lleva mucho tiempo y que por lo común deberá empezar en la niñez tardía o en la adolescencia. Para lograr y mantener una óptima condición física, requiere, como los atletas, un incesante y frecuentemente penoso régimen de entrenamiento que demanda un considerable esfuerzo físico. Este apunta a lograr un equilibrio entre fuerza y flexibilidad, combinación muy difícil de alcanzar ya que las demandas sobre el cuerpo son opuestas. Deberá también desarrollar elementos tales como el sentido del centro del propio cuerpo, el equilibrio, la alineación corporal, el uso del gesto como instrumento expresivo, el ritmo, la musicalidad, la

---

<sup>221</sup> Citado por Wendy Neale (1982) *Ballet Life Behind the Scenes*. New York: Crown Publishers, p. 144.

<sup>222</sup> Op. cit.

<sup>223</sup> Los más conocidos son el sistema Laban, creado por Rudolf von Laban en 1928 y el sistema Benesh, utilizado desde 1955. Sin embargo, muchos creadores coreográficos prescinden por completo de este recurso.

conciencia del propio cuerpo y del espacio, y la coordinación de la respiración y el movimiento<sup>224</sup>, por citar los más básicos. Todo ello le permitirá cierta calidad de movimiento, expresividad y gracia.

La aspiración de un bailarín es "dominar" la técnica y, en última instancia "dominar" su cuerpo. Esto le exige una severa auto-disciplina en su entrenamiento y un control sobre otras esferas de su vida, particularmente sobre su dieta. La anorexia y otros trastornos alimenticios son frecuentes, como indicadores "del deseo de controlar todo: el propio cuerpo, los propios impulsos"<sup>225</sup>. Trabajar en este arte implica un trabajo corporal que se ha comparado a los momentos más exigentes del deporte. "Hay que imponerse" dice Alicia Alonso, "que ese esfuerzo cotidiano es necesario, vital"; para ello "se necesita una voluntad terrible y una razón, ya que el cuerpo no todos los días tiene ganas de esos esfuerzos"<sup>226</sup>. En el mismo sentido afirma Scott Barnard<sup>227</sup> que "ni Margot Fonteyn ni Rudolf Nureyev perderían una clase". Todo ello conduce a la opinión generalizada de que el que tiene "madera" para bailarín no siempre es el más dotado desde el punto de vista de habilidades naturales para esta expresión, sino el que "no afloja" y esto, durante años. De donde es fácil comprender que este arte, por decirlo de alguna manera, no es apto para débiles de espíritu.

La experiencia de logro en alguna faceta de la destreza física -sea equilibrio, giro, flexibilidad, memoria corporal, salto, coordinación, etcétera- que supone la superación de límites anteriores, resulta profundamente gratificante para el bailarín. Los que están atentos a los cambios fisiológicos hacen notar también que la actividad física activa el metabolismo y produce sustancias hormonales con propiedades antidepresivas, lo que ha sido demostrado en diversos estudios. Por su parte, P. Schilder, en su estudio psicoanalítico y psicosociológico sobre el cuerpo humano, reconoció que, en general, el ser humano tiene la necesidad de un continuo **jugar con el cuerpo y con su imagen**, y habló del enorme placer derivado de franquear las limitaciones corporales. Esto es consecuencia de ese proceso que el describió como una imagen corporal en perpetua autoconstrucción. En ese contexto, consideró a la danza como una forma privilegiada para disolver o debilitar la forma rígida del esquema del cuerpo; esta actividad, decía, "acarrea una actitud psíquica determinada" en la medida en que produce un "aflojamiento y alteración de la imagen corporal"<sup>228</sup>. En otras palabras, según esa hipótesis, la danza flexibiliza y cambia, pero no nada más el cuerpo, sino la sensibilidad frente a uno mismo

---

<sup>224</sup> Véase: Robert Cohan (1986), op. cit.

<sup>225</sup> Toni Bentley (1982) Winter Season. A Dancer's Journal. New York: Vintage Books, 1984, p. 53.

<sup>226</sup> Alicia Alonso (1988) Diálogos con la danza. Buenos Aires: Galerna, p. 172.

<sup>227</sup> "Ballet Master" del Joffrey Ballet. Citado por Wendy Nealy (1982) Ballet Life Behind the Scenes. New York: Crown Publishers, p. 24.

<sup>228</sup> Paul Schilder (1936) Imagen y apariencia del cuerpo humano. Buenos Aires: Paidós, 1977, p. 178.

y el mundo; asimismo, mostraría sus efectos en la dinámica libidinal, es decir, en la configuración fantasmática de nuestro cuerpo diseñada por nuestros deseos inconscientes.

Retomemos la idea de que la sensación de dominio sobre el cuerpo produce un efecto euforizante, una sensación de júbilo y de triunfo momentáneo. Esto lo ha experimentado prácticamente todo bailarín, y, podría decirse, todo niño en su desarrollo temprano, tal como ha sido descrito por psicólogos de distintas orientaciones teóricas. Mas el cuerpo siempre puede fallar; sobre él nunca se logrará un dominio total o definitivo. "Las acciones, los poderes, las fuerzas de las que el cuerpo es depositario e instrumento sólo pueden desplegarse al precio de las caídas de energía, los fracasos, las impotencias que implica una debilidad congénita"<sup>229</sup>. Tal vez por ello, una bailarina del New York City Ballet<sup>230</sup> describe su proceso frente al árduo trabajo en pos del dominio del cuerpo, como una oscilación entre el placer efímero de los logros y la agonía frente a las posibilidades de un cuerpo, que siempre serán escurridizas. El entrenamiento y los ensayos tienden a reducir ese margen de incertidumbre, pero éste siempre lo acompaña. Los logros son siempre un producto de muchas circunstancias que permiten que el cuerpo vaya cediendo, es decir siendo capaz de realizar determinadas ejecuciones. No obstante, el cuerpo no se somete fácilmente. Hay que conocerlo, entrenarse durante años, afrontar nuevos retos. Se dice que para mejorar hay que forzarlo siempre un poco más allá de sus límites, pero nunca al grado de provocar una lesión, una eventualidad siempre presente.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo y del deseo del bailarín, el cuerpo siempre muestra sus límites. La fatiga, las tensiones y los dolores son, en expresión de T. Bentley, "síntomas de mortalidad". Por otro lado, aún llegando a cierta plenitud, el bailarín tiene que mantener constante el esfuerzo para no disminuir su rendimiento. Naturalmente, más allá de su voluntad, tarde o temprano sus facultades declinarán. Esto va unido al ineludible momento del retiro. No hay reglas precisas, pero la vida activa de los bailarines es mucho más corta que la correspondiente en otras profesiones. Se estima que en el mundo occidental contemporáneo el tope promedio son los 40 años. Es como ser muy viejo cuando aún se es razonablemente joven y el deseo de bailar es igual o probablemente mayor que en otros años. Son múltiples los casos de aquellos que no quieren vivir la merma gradual de sus capacidades y se retiran precozmente, en tanto que otros, por el contrario, alargan lo más posible su permanencia en la actividad. Afrontar un cambio cuando se ha hecho de la danza la fuente de la vida, puede llegar a ser muy difícil y aún devastador.

Paralelamente a los intentos de adquirir dominio de la técnica y el consiguiente desarrollo de las facultades para controlar el cuerpo, el bailarín se impone también la construcción de la belleza corporal. Contrariamente a lo que se cree, tanto en lo relativo

---

<sup>229</sup> Jean-Pierre Vernant, op. cit., p. 24.

<sup>230</sup> Toni Bentley, op. cit.

a su ejecución como a su estética, los bailarines no suelen ser auto-complacientes sino muy exigentes consigo mismos. Es frecuente que en "su novela personal" aparezca la idea de que no nacieron hermosos. En ese sentido, la prima ballerina assoluta del Ballet Nacional de Cuba, dice: "Todos en mi familia han sido muy bonitos menos yo. He sido el patito feo del cuento"<sup>231</sup>. Pero... el cuento continúa y el bailarín constata que el trabajo a largo plazo sobre su cuerpo produce efectos embellecedores. "No hablo de la belleza con la que se nace, sino la que se crea a partir del trabajo: un bailarín es estético porque sus músculos se desarrollan con el esfuerzo; su esbeltez, su espina, sus brazos, su cuello, todo es producto de una disciplina. Una gente que nunca ha cuidado su cuerpo no puede decirle al público: Ven a verme bailar"<sup>232</sup>.

Si el entrenamiento es la esforzada labor cotidiana, diríamos, por servirnos de una metáfora, la **fase oscura** del cuerpo -aquella que consiste en transitar por los salones de clase cubiertos de implacables espejos, luchando pacientemente con la imperfección-, la aparición en escena representa la fase de esplendor y de realización, **momentos luminosos** que son su "recompensa" y que revisten de significado todo el esfuerzo colectivo de la creación dancística. Y no porque no ocurran fallas y distintas eventualidades que suponen tropiezos en el espectáculo, de las que los bailarines guardan infinidad de anécdotas, sino porque el escenario es para los ejecutantes, en feliz descripción de W. Neale<sup>233</sup> un **lugar de devoción**, así como la inalcanzable perfección del cuerpo su "gran altar" artístico.

## 6. *El poder de la escena*

Ya brotas de la escena cual guarismo  
tornasol, y desfloras el mutismo  
con los toques undívagos de tu planta certera  
que fiera se amanaera al marcar hechicera  
los multánimes giros de una sola quimera.

Ramón López Velarde, "La estrofa que danza" -fragmento.

---

<sup>231</sup> Alicia Alonso, op. cit., p. 160.

<sup>232</sup> Gloria Contreras, entrevistada por Marco Lara Klahr. Diario: El Financiero, 25 de marzo de 1993, p. 64.

<sup>233</sup> Wendy Neale, op. cit.

La puesta en escena, el espectáculo, coloca a la danza en una dimensión teatral. Lo teatral alude necesariamente a la actividad de **representación**, en donde los cuerpos se funden en una escena que es producto de la imaginación poética del ser humano. Esta tiene dos vertientes fundantes: los sueños y el juego. En los primeros, el soñante produce escenas enigmáticas, con frecuencia bizarras o absurdas, gestadas, como señaló S. Freud, por el deseo inconsciente que se expresa alegóricamente. La lógica convencional, la experiencia vulgar del tiempo y del espacio, son trastocadas. El soñante produce, por así decirlo, una poética involuntaria, con frecuencia deslumbrante en su creatividad, y que muestra claramente, como ha dicho Artaud, "el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía"<sup>234</sup>; al elemento anárquico en la dimensión teatral lo concibe dicho autor como la facultad para sacudir los marcos estereotipados de nuestras vivencias cotidianas y para exaltar la sensibilidad de una manera plástica y física, la que iría más allá de la racionalidad del lenguaje.

De la misma manera, el juego en el niño es un extraordinario ejemplo del desarrollo de la creatividad, la cual se sustenta en la imaginación y la fantasía. Crear escenas y "meter el cuerpo en ellas" en un marco de la realidad externa, es decir, actuando. Winnicott lo expresa como una "zona intermedia" de experiencia que "se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora". El tipo de imaginación que llamaremos "escénica" tiene que ver con una coreografía de los cuerpos, con el juego de la vida.

La puesta en escena tiene una indudable connotación **mágica**: es la ilusión de producir efectos desde la omnipotencia de nuestros deseos. "Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero"<sup>235</sup>.

En cuanto a la danza en particular, no casualmente se le registra en los manuales antropológicos como la más antigua forma de magia que creó el hombre. La danza en su evolución histórica se volvió espectáculo teatral y expresión artística instituida, pero no abandonó el gesto de la **ofrenda**: cuerpos que se ofrecen en un ritual que evoca las antiguas ceremonias sagradas. Dicen los bailarines: "Hay un compromiso, un amor, la imaginación de uno se alimenta de sentimientos fantásticos". "Es una sensación misteriosa; cuando estás en función tu mente cambia, tu sensibilidad es diferente, incluso

---

<sup>234</sup> Antonin Artaud (1938) El teatro y su doble. México: SuSudamericana, 1983, p. 45.

<sup>235</sup> Sigmund Freud (1913) Totem y tabú. Obras Completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1804.



tu equilibrio"<sup>236</sup>. La escena es sagrada en la medida en que actúa el imaginario colectivo del grupo de danza para darle el lugar del ideal. En ella el bailarín está "desnudo": no hay más ensayos, correcciones, repeticiones, ahí realmente "es", en un momento efímero de entrega.

La magia de la danza estriba en el carácter profundamente deseante, quimérico, del hombre sujeto a la vida del cuerpo y a la muerte. Ahí, "la poesía en el espacio", la ausencia de la palabra, la gran energía requerida para sostener la exigencia del momento dancístico, favorece el "trance", el vértigo del amor. Los derviches<sup>237</sup>, así como los aisaguas<sup>238</sup>, son conscientes de este efecto, pero el bailarín común también está consagrado, tal vez sin saberlo, al ritual de una ceremonia que produce un estado afectivo particular.

Dice P. Legendre<sup>239</sup> que la danza pone en escena el cuerpo del deseo. Se produce así un mundo mítico devotamente consagrado a perfeccionar el cuerpo para celebrar momentos oníricos de gran intensidad. El acto en la escena equivale a un conjuro: quizá el del **cuerpo mortal** confrontado con el **cuerpo divino**. Ciertamente hay un vínculo con "lo maravilloso" y una práctica de adoración. "Para mí un fanático es alguien a quien le gusta algo mucho. Ahora yo empiezo a entender lo que ella quiso decirme cuando me llamó fanática del ballet. Yo comprendo que sí, que lo soy. Pienso que lo que ella quería decir era que para mí no había límites para trabajar, que estaba tan enamorada de mi carrera que no había límites"<sup>240</sup>.

No obstante, Legendre hace notar que en la danza el objeto de amor permanece velado. Sigue siendo un enigma qué es lo que captura el deseo y cuál el ideal que ha atravesado al cuerpo danzante. ¿ Se trata de un registro meramente narcisista, es una expresión fetichista o bien una consagración ascética ? "Pero en toda hipótesis, aquello que yo adoro no lo conozco: la danza es una palabra hermética, que no se sabe, como toda palabra de amor"<sup>241</sup>.

---

<sup>236</sup> Testimonios recogidos por W. Neale, op. cit.

<sup>237</sup> Los derviches danzantes o mawlawiyyas pertenecen a una secta musulmana iniciática (sufi). Su vía para "recordar a Dios" es un tipo de danza giratoria que induce un estado de trance. Ref. Enciclopedia Britannica.

<sup>238</sup> Los aisaguas pertenecen a una secta religiosa marroquí y mediante danzas entran en trance realizando en esta condición proezas de insensibilidad física (tragar vidrios, perforarse la carne con agujas, etc.). Ref. Gran Enciclopedia Larousse.

<sup>239</sup> Pierre Legendre (1978) la passion d'être un autre. Étude pour la danse. Paris: Éditions du Seuil.

<sup>240</sup> Alicia Alonso, op. cit., p. 174.

<sup>241</sup> P. Legendre, op. cit., p. 30.

Si la danza en tanto arte, en su afán de trascender los límites humanos, contempla el terreno de lo sagrado, no por ello deja de generar un espacio fuertemente pagano: la inmediatez del cuerpo, su voluptuosidad -cultivada y estimulada por el continuo trabajo de los cuerpos-, la activación de sus capacidades eróticas en virtud del deseo, que sólo se insinúa en el juego del ritual y el artificio de la escena, abre la cuestión de la seducción. La danza es una actividad creada para seducir (originalmente a los dioses, a la Naturaleza), por ello es profundamente femenina. El erotismo que despliega es difuso, polivalente, involucra a todo el cuerpo y su fin es el juego mismo de la imagen y de las apariencias. "En la danza se adivina la condena de una promesa, el cuerpo del bailarín es un surco, una seña legible, truncada de la unión sexual: fantasía retrospectiva, memoria o expectación, es siempre una promesa incumplida"<sup>242</sup>.

En la historia de la cultura es apabullante la hegemonía masculina, pero la historia de la danza no puede hacerse sin sus mujeres; es un arte donde ellas han reinado. Por supuesto lo "femenino" no es patrimonio exclusivo de las mujeres; en el universo de la danza hay hombres y mujeres seducidos por esta actividad y que.. seducen o lo intentan. Carol Beckwith<sup>243</sup> describe llamativo caso de los nómadas wodaabe de Nigeria, quienes celebran una vez al año una serie de danzas donde cientos de hombres jóvenes se disputan el honor de ser elegidos como los más "encantadores" a juicio de las juezes que son únicamente mujeres. No es que se elija al más bello o al mejor bailarín, sino que el atractivo personal -exaltado a través de maquillaje y ornatos- y la habilidad dancística -donde son fundamentales los movimientos de los ojos y las muecas- son los medios para demostrar magnetismo y capacidad de seducción, es decir de "encantar" a las mujeres.

"Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión"<sup>244</sup>. Ahí está el encanto, el vértigo de ese abismo de las apariencias: introducir un desafío, un desconcierto. Es, dice Baudrillard, un recurso de enorme potencia, que contrarresta el imperio de la producción y de lo natural, desde el orden de lo simbólico. "Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido". "La seducción juega triunfalmente con esa fragilidad, hace de ella un juego, con sus reglas propias"<sup>245</sup>.

La seducción y la sensualidad propias de la puesta en juego del cuerpo, constitutivas de la danza, pueden ser, y han sido en distintos momentos, ubicadas como

---

<sup>242</sup> Raymundo Mier, op. cit., p. 38.

<sup>243</sup> Carol Beckwith "Geerewol: el arte de la seducción". En: M. Feher -ed.- (1989) Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda. Madrid: Taurus, 1991.

<sup>244</sup> Jean Baudrillard (1989) De la seducción. México: Rei, 1990, p. 69.

<sup>245</sup> Ibid., p. 80.

"estrategia del mal". En particular, la Edad Media fue pródiga en ejemplos de cómo la danza puede inquietar al grado de ser objeto de condena moral. Por ejemplo, la actitud del cristianismo fue durante siglos de desaprobación; por ello la desterró de sus ritos religiosos, donde en un principio tuvieron un lugar, y extendió sus voces de alerta contra esa actividad física que parecía demasiado placentera y provocadora. "Prohibimos que a la representación de tragedias, comedias y óperas se añadan bailes que sólo pueden ser semilla de corrupción para una juventud que en esa tierna edad puede dejarse seducir por toda suerte de impresiones"<sup>246</sup>. Sin duda, lo místico y lo terrenal, lo sagrado y la voluptuosidad, coexisten en el imaginario que sustenta a la danza, como dos polos que la tensionan y que elevan su expresión vital a una máxima intensidad.

## 7. *El otro en la danza*

En vano quiero distraerme del cuerpo  
y del desvelo de un espejo incesante  
que lo prodiga y que lo acecha..

Jorge Luis Borges, en: "Insomnio".

El cuerpo danzante es una **construcción colectiva**; todo lo contrario a un fenómeno solitario, individual o azaroso. La danza, como hemos intentado argumentar, es un relevante ejemplo de cómo se produce un fenómeno cultural en la encrucijada de distintas fuerzas vitales. Visto desde las dimensiones psicosociológica, institucional y cultural, el bailarín es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia. En esa expresión plástico-musical, las imágenes se materializan y gestan una estética; ellas desgarran el espacio pero no trascienden en el tiempo: el acto dancístico se funda en la aceptación de una forma perecedera, aunque también en la obsesión por resurgir. La bailarina, dice P. Valéry, celebra "todas los misterios de la ausencia y la presencia"<sup>247</sup>.

La danza reenvía al corazón mismo de la dimensión imaginaria en la dinámica subjetiva, que en esencia se refiere al sujeto enfrentado a un mundo de imágenes y

---

<sup>246</sup> Expresión del obispo de Mandemont en 1682 (el subrayado es mío). Citado por Georges Vigarello: "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", en: M. Feher (ed.), op. cit.

<sup>247</sup> Paul Valéry (1945) L'Âme et la Danse. Paris: Gallimard, p. 133.

particularmente a la actualización de la fantasmática corporal en el juego de reflejos que condicionan los espejos, tanto materiales como virtuales: los otros.

El poeta Borges se ocupó con frecuencia del tema del espejo<sup>248</sup> y lo definió como "ese otro yo" que "acecha desde siempre", resaltando su carácter vigilante y persecutorio y el efecto de horror y la sensación de magia ante la duplicación o multiplicación espectral de la realidad, para luego insistir en el pensamiento de L. Bloy: "ningún hombre sabe quién es". El psicoanálisis diría que el "yo", vaciado en una matriz identificatoria sostenida por su imagen corporal, es una instancia de desconocimiento. El yo se enuncia como distinto del "otro" pero no sabe que es también "otros". La danza, como arte plástica fundada en el cuerpo humano, abre de lleno la cuestión de la **relación con la imagen**, que es también el problema de la mirada.

El cuerpo danzante se forma frente a un espejo, entorno invariable de su entrenamiento. Los espejos son temidos, pero también se viven como imprescindibles para reconocer su cuerpo cada día, para que le revelen cómo luce, qué hace con su cuerpo. Confrontado permanentemente con un modelo ideal, el ideal imaginario, el bailarín se mira. También mira a los que encarnan ese ideal: sus maestros, los coreógrafos, los bailarines principales.. En esa mirada instituida por la fascinación, intenta capturar y hacer suya la magia del movimiento del otro. Mira igualmente a sus semejantes, sus compañeros bailarines: en ellos se ve a sí mismo, se mide y se compara. Y, naturalmente, es mirado. La mirada implacable del maestro o director excrutina insidiosamente ese cuerpo expuesto, que es así penetrado íntimamente y juzgado. El bailarín es mirado también desde el lugar del espectador: mirada anónima, masiva, que legitima su espacio artístico; el público es imprescindible para armar el espectáculo de la danza teatral. El bailarín necesita esa mediación, esas miradas para ser lo que es. Es profundamente consciente de ser mirado. Lo que capta, diría Sartre, es que es vulnerable y altamente susceptible al sentimiento de vergüenza, como "reconocimiento de que efectivamente es ese objeto que otro mira y juzga"<sup>249</sup>.

Si el mirar, que no es "ver" aclara el psicoanálisis, es un circuito interno en nosotros, los tres momentos freudianos del **mirarse-mirar-ser mirado**, se resumen en el "hacerse mirada"<sup>250</sup> de la pulsión. Por ello, es el juego imaginario que se actualiza en cada bailarín, su batalla como representante de un cuerpo mítico, los encargos institucionales que lo cruzan y su grado de sumisión a los ideales, lo que irá construyendo y recreando la subjetividad de ese cuerpo danzante.

---

<sup>248</sup> Véase, por ejemplo: "Al espejo", "Los espejos velados" y "El espejo de los enigmas", en: Jorge L. Borges, Obras Completas. Buenos Aires. Emecé, 1978.

<sup>249</sup> Jean-Paul Sartre (1943) El ser y la nada. Buenos Aires: Losada, 1976, p. 337.

<sup>250</sup> Véase. Juan D. Nasio (1992) La mirada en psicoanálisis. Barcelona: Gedisa.

En ese universo de miradas, el deslizamiento de las formas corporales propias de la danza, genera el efecto de metamorfosis del cuerpo, que evoca el imaginario profundo de la escena y el espejo. En ese registro, el surgimiento de la dinámica del yo y su doble, del yo y el otro, resulta de la alternancia entre la sensación de extrañeza y la alienación en la imagen, entre la posibilidad de "ser otro" o la verificación de la indistinción del sujeto con sus imágenes. El cuerpo danzante se ve atrapado en el ritual de las apariencias para constituirse en un **vehículo de proyección colectiva**, ritual mágico cuyo guión eje es la fantasmática inconsciente centrada en la imagen corporal.

Ejecutantes y espectadores se confunden en la producción de ese cuerpo que es sucesivamente admirado, deseado, rechazado, evaluado, odiado, soñado. El imaginario social en torno a esa actividad artística produce curiosos efectos que en parte alimentan lo que Freud llama la pulsión escópica: el placer derivado del mirar, particularmente en mirar cómo el otro (en mi fantasía) goza, concebido este goce como profundamente narcisista. Como escribió una mujer que se declara admiradora de la danza: "yo me pregunto si los ballets son creados **exclusivamente** para ser disfrutados por los propios bailarines... (ya que) al ver su esplendor, nos damos cuenta de que ellos están gozando tanto o más que los espectadores. Quedamos admirados por su sensibilidad, su maestría, su compromiso **para con ellos mismos**"<sup>251</sup>.

En el cuerpo del bailarín se conjugan las tensiones de un arte que es, casi por definición, colectivo. Su producción (en forma similar al teatro, pero a diferencia de otras actividades artísticas como la literatura donde, al menos en lo manifiesto, se reconoce claramente a un creador) requiere de diversas tareas de las que se ocupan normalmente distintas personas y que desde distintas posiciones crean el fenómeno de la danza teatral.

Una fundamental es la del coreógrafo, a quien se considera el elemento verdaderamente creativo de este arte. Otra es la de los maestros: aquellos que entrenan y capacitan el cuerpo del bailarín -que es tarea permanente y no sólo correspondiente a su etapa de formación- y la del director del grupo o compañía. En los grupos pequeños o medianos, es frecuente que coincidan algunas de estas tareas en una sola persona; por otro lado, es común que el director sea el coreógrafo principal, lo que provoca la condensación de un vínculo de carácter fuertemente primario y necesariamente ambivalente: creer en él, entregarse a él, depender de él. "Somos su creación, sus instrumentos, sin él no somos nada" dice del famoso Balanchine una de "sus" bailarinas<sup>252</sup>.

Como decíamos, salvo contadas excepciones, el bailarín no es un artista solitario sino un ser cuya formación y evolución profesional está ligadas a otros: coreógrafos,

---

<sup>251</sup> Alumna de la UAM-X, en un ensayo modular. Los subrayados son míos.

<sup>252</sup> Toni Bentley, en: op. cit.

maestros, directores y compañeros. Todas las condiciones están dadas para que se manifiesten en pleno **fenómenos y vicisitudes grupales** que forman su contexto de vida y trabajo y son condición de su propia constitución como bailarín. La dinámica grupal le asignará ciertos lugares, dotará de densidad a esa cualidad imaginaria del yo que es la identidad a través del desarrollo de la pertenencia, promoverá idealizaciones, sometimientos e identificaciones, y será tensionada por luchas de poder, rivalidades, envidias y amores.

Armar un espectáculo de danza supone construir con otros figuras que trascienden la dimensión individual. Es asimilar el enlace con el cuerpo de otros, sintonizarse a la experiencia del intercambio de imágenes corporales y desarrollar la sensibilidad hacia la creación de un espacio conjunto. Esto demanda un trabajo grupal cotidiano, que más allá de los aspectos manifiestos en cuanto a manejo técnico del cuerpo, permita la elaboración y canalización de las pulsiones sexuales y agresivas evocadas por el vínculo grupal; de ese trabajo dependerá la intensidad y energía de la escenificación colectiva.

Todo arte establece una peculiar relación con la fantasía y la ilusión; en la danza se realiza a través del juego de imágenes corporales, poderosas en su inmediatez, vertiginosas en su calidad efímera. Para P. Legendre, la problemática narcisista del enlace al "cuerpo ideal del Otro"<sup>253</sup> se encuentra en el corazón mismo de la danza, "institución que fundamentalmente se propone para representar y ofrecer la metáfora de un cuerpo para el otro"<sup>254</sup>.

La danza, esa expresión que "insiste" a través de la historia y las diferentes culturas (y que, por lo mismo, es sintomática del deseo humano), se sirve de un lenguaje plástico, musical, corporal, poético, para poner en juego anhelos profundos del ser humano, conectados con los enigmas de la vida y la muerte. Por su parte, el sujeto danzante, al ofrendarse para el ritual, se dispersa en su individualidad y aparece como **soporte de un cuerpo mítico**: el cuerpo simbólico de una colectividad obsesionada por la sujeción a su condición encarnada.

## 8. *La institución de la danza*

---

<sup>253</sup> El Otro, con mayúscula, significa en términos lacanianos el lugar del código, lugar simbólico por excelencia. Dice Julia Kristeva: "El sujeto existe porque pertenece al Otro y a partir de esa identificación simbólica que lo convierte en sujeto del amor y de la muerte será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo. En: (El) Trabajo de la Metáfora. Barcelona: Gedisa, 1985, p. 53.

<sup>254</sup> Pierre Legendre, op. cit., p. 46.

Dice P. Legendre: "Se habla comúnmente de la danza como lo contrario del universo institucional, como una suerte de antídoto contra las tiranías de todo género, como un trabajo liberador destinado a reflejar, para cada uno, aquello que llamaría su propia verdad"<sup>255</sup>. Este imaginario sobre la danza corresponde sin duda a su indiscutible cualidad dinámica de expansión, energía y creación. La danza es así, la metáfora privilegiada -para cualquier aspecto de la vida humana- del acto de poner en movimiento aquellos elementos que por inercia tenderían a cristalizarse en formas rígidas. En general, se puede argumentar que todo arte tiene una faceta liberadora y expansiva de la subjetividad. La especificidad de la danza es la creación desde un cuerpo, que se ve así activado en su dimensión erótica, modificado en la percepción del sí mismo y dotado con mejores recursos expresivos, los que posibilitan una catarsis inapreciable.

Sin embargo, ninguna creación humana transita por el camino fácil de las vías directas y ascendentes. Por el contrario, son el conflicto, la contradicción y la tensión, su realidad más íntima. En la danza, esto resulta evidente, particularmente si la miramos desde una óptica institucional. Esto significa reconocer la dimensión institucional que atraviesa todos los niveles comprometidos en la actividad dancística: sus organizaciones, grupos e individuos implicados. Supone también comprender la dialéctica entre sus instancias objetivas (reglas explícitas de funcionamiento social) y aquellas imaginarias. En ese sentido, las instituciones fundan nuestra subjetividad, la que tiene como matriz a estructuras simbólicas que trascienden al individuo. Pero además, tal como insiste la corriente de análisis institucional francesa, hay que superar la vieja noción de institución que sólo concede realidad al plano instituido, es decir, que la reduce al conjunto de sus funciones y propósitos y que aparece así definida como "sistema de reglas", referido tanto a un "establecimiento" que remite a una estructura espacial específica, como a las leyes establecidas. Es decir, esta idea de institución apunta a formas fijas y "dadas", que fácilmente parecen al hombre común "naturales" y eternas.

Para nosotros, sin embargo, tal como afirma G. Kaminsky, "lo imaginario (y lo simbólico) es tan constitutivo de lo institucional como las celdas para las cárceles y los chalecos de fuerza para los manicomios"<sup>256</sup>. Por ello, la noción de institución con la que trabajamos remite a "procesos que, en tanto tales, se mueven, tienen 'juego', lo cual implica conflictos, desajustes y que presupone todo menos la armonía de un proceso fijo y estable"<sup>257</sup>. De ahí que se conciba un proceso activo de institucionalización, producido en la relación antagónica entre lo instituido -el plano de lo establecido- y lo instituyente -el elemento que pone a aquél en crisis, que lo cuestiona-. Esta dinámica va forjando la aparición de formas singulares que evolucionan con el desarrollo de la sociedades. Así, por ejemplo, tal como lo describimos anteriormente, tenemos que la

---

<sup>255</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>256</sup> Gregorio Kaminsky (1990) Dispositivos institucionales. Buenos Aires: Lugar, p. 20.

<sup>257</sup> Ibid., p. 32.

danza, que tuvo un origen mágico y ritual, es hoy una actividad catalogada de artística y cultural.

Debe entenderse que este juego entre lo instituido y lo instituyente se expresa en cada uno de los lugares donde está presente la institución de la danza, sea el de una compañía en particular, sea en la singularidad de cada cuerpo danzante. Hay una tensión irreductible e intensa en esta institución que es casi sinónimo de libertad, entre esa actividad que se quiere "libre" y "liberadora", y las reglas explícitas e implícitas a través de las cuales funciona, con su universo de valores, legitimaciones y exclusiones. La particularidad de la institución de la danza estriba en el mecanismo predominante a partir del cual se logra la reproducción de lo instituido y el sometimiento a lo establecido: éste es la captura del deseo, la creación de un cuerpo mítico.

Decía Martha Graham que el bailarín es "un ser ávido", que tiene "hambre de absorber la vida"<sup>258</sup>. Sobre esa estructura pasional que inspira el amor por la danza se monta la violencia del dispositivo institucional. Como dice Legendre: "Así se amaestra un cuerpo, atravesándolo por el ideal"<sup>259</sup>. Un cuerpo que no es el organismo, sino el cuerpo subjetivo, es decir, los procesos que arman el vínculo y tejen el asombro del ser humano frente a su corporeidad.

La danza académica, aquella sancionada y legitimada en el mundo occidental contemporáneo, se caracteriza por su severidad, por grandes exigencias que no tienen muchas mediaciones: van directamente sobre el cuerpo inerte al que se le pide demostrar potencial y cualidades, desarrollar habilidades a partir del dominio de los códigos y las técnicas, y cumplir con determinados patrones estéticos. Esta institución ha generado un dispositivo que es casi paradigmático de la danza: el de "ser elegido". Esto significa que se requiere someterse al poder, la autoridad y la mirada, de aquellos que juzgarán y aceptarán o no, a los aspirantes a estudiar danza; en otros momentos, a pertenecer a una compañía y finalmente, a ser tomado en cuenta en cada creación coreográfica. Esto genera un fuerte tendencia a complacer, como necesidad más que práctica, vital para el propio yo.

Podría pensarse que se requiere una condición subjetiva muy especial para asimilar las inevitables frustraciones que se dan en tales procesos y aún para hacer de fracasos iniciales los motivos declarados de esfuerzos extraordinarios. "Siempre he tenido ambición, al menos desde que me dijeron en el primer año de la escuela que yo podría no hacerla". "Siete años más tarde la hice: fui elegida..."<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> Citada por Alberto Dallal, en: Fémima-Danza. México: UNAM, 1985, p. 74.

<sup>259</sup> P. Legendre, op. cit., p. 16.

<sup>260</sup> T. Bentley, op. cit., pags. 9 y 11.



Al mecanismo de la elección se suma el de la competencia, con los otros y consigo misma, que, en lo manifiesto, es una fuerte lucha para ganar un lugar y.. para conservarlo; pero también parece implicar una profunda necesidad de ser confirmado, equivalente al ser amado. Desde lo lógica de la institución, al bailarín se le ubica en el contexto de jerarquías bien establecidas, sobre las cuales se organiza el funcionamiento de la gran mayoría de las compañías de danza; tal es el sustrato organizativo sobre el que se monta la rivalidad y la competencia.

Las técnicas dancísticas imponen un universo de movimientos que a veces puede ser muy rígido, pero evidentemente, esos códigos aportan el cuerpo lenguaje para la expresión. La historia de la danza artística muestra ese movimiento de incorporación y transgresión de los códigos establecidos y la instauración de nuevos patrones técnicos y estéticos.

Una vieja tradición en los maestros de danza, vigente todavía en ciertas personalidades, es la instrucción basada en comentarios devastadores sobre el cuerpo o la ejecución de los bailarines<sup>261</sup>. Ahora es tal vez más frecuente en nuestro medio una alternancia entre severidad y aliento, intervenciones que, más allá de situaciones objetivas, se ven implicadas por un juego proyectivo de necesidades y deseos del propio maestro y/o coreógrafo. Verdaderas corrientes de amor y de odio hacia ese cuerpo danzante.

Los ideales de belleza impuestos al cuerpo sufren transformaciones que acompañan el desarrollo histórico; en cualquier caso, ellos afectan necesariamente el perfil que adopta la institución de la danza, cuya materia prima es la imagen del cuerpo en movimiento, sustentada en la fantasía y el deseo. En ciertos ámbitos dancísticos, aquéllos pueden ser definitivamente dogmáticos (centrados en características físicas como la estatura, el color de piel, la edad, las proporciones del cuerpo, etcétera) o aceptar y aún promover diferencias como un acto propositivo de innovación o experimentación, pero en la danza están siempre presentes.

Naturalmente, a los elementos puramente físicos se añaden otras cualidades menos tangibles, tales como la gracia -herencia indiscutible del origen aristocrático del ballet- la expresividad o la fuerza escénica, que arman **patrones estéticos específicos**. Las obsesiones en torno a la delgadez -uno de los criterios de belleza hoy vigentes- son moneda corriente en el mundo de la danza de hoy y pueden verse como síntoma de la desesperación por cumplir con un ideal y por controlar un cuerpo que se experimenta amenazando una autodisciplina que no admite grandes treguas. Podría decirse que, salvo en los momentos míticos de los "mounstruos sagrados", el bailarín es ubicado en el lugar de la falta, en la aspiración por una perfección que a nivel humano no existe.

La danza es así, imagen viva de la dinámica institucional: la tensión entre lo

---

<sup>261</sup> Véase: W. Neale, op. cit.

instituido y lo instituyente. Curiosamente, y si hemos de creer en la investigación etimológica de R. Garaudy<sup>262</sup>, la palabra danza, en todas las lenguas europeas, se deriva de la raíz "tan", que en sánscrito significa tensión. En la danza hay fricción, hay lucha; hay poderes que someten pero también se verifica la producción de una fuerza de enorme persistencia y vocación para crear y recrear musicalmente la imagen del cuerpo humano, para producir movimiento que resulta antagónico a la esterilidad y a la muerte. En otras palabras, en la danza se juega una auténtica pasión, esencia de toda creación.

## 9. *La pasión por el movimiento*

*Algunas veces se me ha preguntado si creía yo que el amor era superior al arte, y he contestado que no podía separarlos...*

*Isadora Duncan, en: Mi vida.*

En el intento por identificar algunos de los procesos de la subjetividad que construyen y sostienen a la actividad dancística en su modalidad teatral, hemos partido de una noción de subjetividad que se fundamenta en la idea de la estructura irremediabilmente conflictiva de la condición humana. Freud considera que "las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones"<sup>263</sup>. El arte ofrece, nos dice, un espacio para la realización sustitutiva de deseos insatisfechos, un dominio donde el hombre juega a la omnipotencia: a través de la fantasía y la imaginación él es creador. Pero a diferencia de los sueños, que también se producen como satisfacciones imaginarias de deseos inconscientes de carácter estrictamente individual, el arte, junto con los mitos, las leyendas y la religión, constituye una producción subjetiva de carácter colectivo. Por ello, a la danza, nuestro motivo de reflexión, la hemos ubicado en la encrucijada de distintas fuerzas vitales que trascienden la biografía de los sujetos que por su involucración con esta actividad son parte de su historia.

---

<sup>262</sup> Citado por Marc Guiraud: "Entrez dans la danse... institutionnelle". En: A. Savoye y R. Hess (coord.) Perspectives de L'Analyse Institutionnelle. Paris: Méridines Klincksieck, 1988, pp. 139-151.

<sup>263</sup> Sigmund Freud (1913) Múltiple interés del psicoanálisis. Madrid: Biblioteca Nueva, 1985, T.II, p. 1865.

Cerramos esta reflexión con el énfasis en un estado característico de aquellas actividades humanas -como el arte y el amor- donde hay fuerza creadora, y que de distintas maneras fue apareciendo en nuestra aproximación a la danza. Esta forma es el vínculo pasional. No hay otra hipótesis que explique mejor, a nuestro juicio, la energía, la entrega y la persistencia requerida en la producción artística. La pasión, dice el psicoanálisis, transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de la necesidad y "tiene la extraña propiedad de satisfacer conjuntamente los objetivos de Eros y los objetivos de Tánatos"<sup>264</sup>. La relación pasional es así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado - una persona, una tarea- al que se le atribuye "poder de vida". Los enamorados y los artistas comparten una vocación: la entrega, como ofrenda desesperada ante la dimensión de lo imposible.

---

<sup>264</sup> Piera Aulagnier (1979) Los destinos del placer. Barcelona: Petrel, 1980, p.12.

**4**

***EL ENIGMA DE LOS DISCURSOS***

***(CUESTIONES METODOLOGICAS)***

## I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA E HIPOTESIS

La pregunta central que nos planteamos en esta investigación, fue formulada como sigue:

¿ QUE PAPEL JUEGA EL VINCULO CON EL PROPIO CUERPO EN LA SUBJETIVIDAD DE LA MUJER ?

El contexto de referencia en el que se enmarca este planteamiento del problema de investigación, es la mujer mexicana de clase media, habitante del D.F.<sup>1</sup>.

### 1. *Definición de los términos contenidos en el problema*

Por "*vínculo con el propio cuerpo*" entendemos los procesos que arman el diálogo del sujeto con su corporeidad, procesos que tienden a armar una estructura de relación interna y de comportamiento que tiende a repetirse.

La experiencia o vivencia del cuerpo producidos en un contexto social específico constituyen la "actualización del vínculo".

El vínculo con el propio cuerpo está constituido por un nivel *manifiesto* (la vivencia que el sujeto puede relatar o comunicar), y un nivel *latente* (las fantasías inconscientes movilizadas por la experiencia).

Al hablar de "*cuerpo*" nos referimos al cuerpo subjetivo, es decir, a la representación del cuerpo propio estructurada en los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico de la subjetividad, producto de la historia pulsional e intersubjetiva y su inscripción en las dimensiones institucional y cultural de la sociedad humana.

Para la fundamentación de estas nociones y de la concepción de subjetividad con la que trabajamos, remitimos a la sección: "Marco Teórico".

---

<sup>1</sup> Para su caracterización, remitimos al apartado "Apuntes sobre la mujer de clase media en México" en el capítulo 5 del Marco Teórico (Vicisitudes del cuerpo femenino).

Las *hipótesis de trabajo* son las siguientes:

A. El vínculo con el propio cuerpo pone de manifiesto los procesos más arcaicos y fundantes de la subjetividad.

B. En la representación del cuerpo interviene tanto el plano imaginario como la dimensión institucional que la inscribe en el campo simbólico propio de una cultura y un momento histórico determinado.

C. La bailarina, al hacer del cuerpo en movimiento su instrumento de trabajo (actualizando así permanentemente el vínculo con el propio cuerpo), puede considerarse como un "emergente" de los interrogantes que en cierto momento histórico se hace la mujer sobre sí misma y de los procesos subjetivos que la constituyen.

D. La danza, como todo arte, es un juego de expansión de la realidad interna frente a los límites de la realidad.

El diseño del proyecto se sustenta en las siguientes *premisas metodológicas*:

A. El *discurso* es un recurso óptimo para la exploración de vicisitudes subjetivas.

B. La *metáfora* es una estructura de sentido que da cuenta de los aspectos latentes en los procesos simbólicos. A propósito de esta idea transcribimos una cita de G. Rosolato: "Se habrá comprendido que la organización metafórica, al apoyarse sobre la de la metonimia y oponérsele, se convierte en una marca estructural que debe descubrirse en cualquier campo donde funcione el signo, el sentido o la inscripción"<sup>2</sup>.

C. Es una tarea de *análisis* el descubrir ese "modo de hablar poético" del inconsciente.

---

<sup>2</sup> Guy Rosolato (1978) La relación de desconocido. Barcelona: Petrel, 1987, p. 68.

## II. METODO

### 1. *Algunas consideraciones sobre el proceso de investigación*

La elección de un método particular de investigación es un aspecto estratégico crucial en todo proceso de búsqueda. La opción adoptada nos habla, por un lado, de la concepción teórica con la que el investigador ha construido sus objetos de estudio; por otro, de la lógica de aproximación empírica (qué y cómo observar) y analítica (cómo utilizar el material de campo) implicada, que permitirá, tentativamente, producir algún conocimiento. El proceso debe responder a los retos epistemológicos y evaluar sus posibilidades y limitaciones. Como estudiosos de la psicología, asumimos plenamente la heterogeneidad de las aproximaciones al campo y reconocemos la dinámica propia de esta disciplina, que requiere, para su ejercicio profesional y para la investigación, tomas de posiciones teóricas claras junto con una vocación por la autocrítica y el pensamiento. En nuestro caso particular, la problemática que se ha explorado en esta investigación se ubica en el campo de la subjetividad, con lo cual nos referimos fundamentalmente a los procesos humanos que producen y son producidos por el nivel simbólico, estrato privativo de los seres humanos. Desde tal perspectiva, la opción metodológica que estructuró nuestro trabajo fue una variedad del método clínico: el **análisis del discurso**. A continuación nos ocuparemos de fundamentar esta línea metodológica.

Dice Edgar Morin: "...en la crisis de los fundamentos y ante el desafío de la complejidad de lo real, todo conocimiento necesita hoy reflexionarse, reconocerse, situarse, problematizarse"<sup>1</sup>. Es así que, hoy en día, el desarrollo de la investigación en las ciencias sociales, humanas y del comportamiento, revela un carácter heterogéneo y polémico, junto a una renovada dinámica interna mostrada en la crisis de modelos y paradigmas. Al parecer, las certezas se aflojan y la conciencia sobre los límites y el carácter fragmentario y relativo del conocimiento social se profundiza.

Uno de los resultados de este proceso ha sido el desarrollo de posturas epistemológicas alternativas a la tendencia positivista que en este siglo pretendió imponer sus criterios de cómo hacer ciencia -y que tan significativa acogida recibió en la psicología académica<sup>2</sup>-. La hegemonía científicista ha tenido que ceder lugar a

---

<sup>1</sup> Edgar Morin (1986) El Método III. El conocimiento del conocimiento. Madrid: Cátedra, 1988.

<sup>2</sup> Por ejemplo, G. Marín, psicólogo colombiano, afirma en su libro: Manual de investigación en psicología social, que: "El método de mayor validez e importancia es ciertamente el experimental" (Trillas, México, 1974, p. 41). Idénticos criterios sostienen modernos tratados de metodología en psicología, que se ocupan de hacer extensos recorridos por diseños experimentales, la problemática de la medición, etcétera. No es aquí lugar para mostrar los grandes problemas metodológicos de las modalidades más socorridas en la psicología social -a saber: experimentos, observación sistemática de conductas, y encuestas a través de

búsquedas plurales y tendencias metodológicas diversas y alternativas -en disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología, etcétera-, que tienen en común el haber reintroducido al sujeto investigador en el campo de estudio y privilegiado una mirada sobre los **procesos** antes que sobre las conductas terminales, es decir, ha puesto de relieve lo cualitativo, las estructuras. Valgan como ejemplos destacados los estudios sobre el parentesco de Lévi-Strauss, las investigaciones sobre los sueños de Freud, los trabajos de Piaget sobre formación de conceptos. Las aproximaciones experimentales y los métodos cuantitativos siguen teniendo un lugar relevante en la investigación social y psicosocial, pero ya no se les reconoce una validez indiscriminada. Cada vez más se destaca una premisa metodológica central: la **pertinencia del método al objeto de estudio**. Este planteamiento apunta a señalar que no sólo no hay una metodología universal que garantice la producción de conocimientos, sino que la pregunta por la metodología de la investigación viene acompañada de otras cuestiones esenciales relativas a la naturaleza del problema a estudiar. En efecto, es el objeto identificado, recortado, producido, el que va a demandar la invención o elección de un método determinado. Además, habría que recordar que los objetos de estudio no son objetos naturales sino objetos construidos, con referentes empíricos pero desde una aproximación específica, producto de una determinada concepción del campo a abordar.

Lo anterior apunta al reconocimiento de una tarea esencial en la investigación psicológica: propiciar una auténtica apertura metodológica, que significaría rescatar las aproximaciones que han producido conocimientos relevantes, pero a la vez abrirse a esa corriente de exploración y fundamentación de modalidades alternativas. Sobra decir que no nos referimos a una corriente homogénea ni a preferencias teóricas determinadas; sólo es una manera de nombrar aportes, desde diversas disciplinas, a una fractura saludable, oxigenadora, necesaria, que ha abierto nuevas perspectivas en las ciencias sociales<sup>3</sup>.

La utilización del análisis del discurso (en la variedad que definiremos más adelante) como metodología de investigación, rescata para la investigación en psicología una tradición de uso extensísimo en la práctica clínica: la **escucha del sujeto**, la palabra en última instancia, como instrumento privilegiado para el trabajo sobre la subjetividad. El trabajo de consultorio no permite, sin embargo, una objetivación de los procedimientos de lectura y análisis del discurso, por las características propias de sus fines y objetivos. De esta manera, se acumula "experiencia clínica", pero escasamente se le sistematiza como modelo de trabajo científico. Y ello a pesar de Freud y de la vía regia que el

---

escalas de actitudes y diferentes tipos de cuestionarios procesados estadísticamente, para mencionar las más relevantes- pero sí, sin negar sus aportes, alertar frente a la mistificación de intentos válidos, pero que de ninguna manera responden a todo el espectro de objetos y necesidades de investigación en psicología.

<sup>3</sup> A la psicología la consideramos, indiscutiblemente, una ciencia social. Ciertas convenciones del mundo académico prefieren ubicarla en la categoría de "ciencias humanas y del comportamiento" (por ejemplo Conacyt); no vemos inconveniente siempre y cuando se entienda este nombre como una subcategoría dentro de las ciencias sociales.



mostró para el estudio del inconsciente: el trabajo con los enigmas de la palabra. El "padre del psicoanálisis", a partir de su pasión por el conocimiento, ha sido precursor junto con lingüistas y filósofos, del debate contemporáneo sobre el lenguaje, que hoy se ubica en el centro de la preocupación epistemológica en las ciencias sociales y humanas. Por ello creemos que el análisis del discurso, que de distintas maneras ha aparecido en estudios psicológicos (por lo demás, frecuentemente no considerados "científicos"), es sin duda una alternativa metodológica que merece ser desarrollada.

## 2. *Caracterización del método*

Por lo dicho anteriormente, al partir de la premisa de que el discurso es un instrumento privilegiado para el estudio de las vicisitudes subjetivas, quedó establecido como método a utilizar en nuestra investigación el **análisis del discurso**, en una modalidad fundamentada en el psicoanálisis y la psicología social, rescatando de esta última disciplina los desarrollos aportados por la concepción operativa de grupo y el análisis institucional. Se ubicaría por tanto dentro de la categoría de método clínico y cualitativo, y está implicado en la postura hermenéutica en tanto modelo científico. Nuestro paradigma se sostiene de dos postulados teóricos que lo fundamentan; estos son: el reconocimiento del **inconsciente**, indisociable de la concepción de subjetividad que sustentamos, y la idea de la **dimensión institucional**, comprometida en la trama misma de dicha subjetividad. Estos dos aspectos orientan la mirada teórica para el análisis y la interpretación.

Nuestro material empírico es discursivo, producido bajo un dispositivo grupal y en parte en situación de entrevista individual. En otras palabras, nos enfrentamos a un **texto** o mejor dicho, a un conjunto de textos que conforman nuestro universo de estudio. En las ciencias sociales encontramos múltiples intentos de desarrollar teorizaciones para el análisis de textos<sup>4</sup>, con distintos resultados, que apuntan, eso sí, a la evidencia de que no hay claves o reglas precisas para lograr que "el texto hable". La dificultad que implica asumir el debate acerca de la lectura y la interpretación del discurso no cancela las grandes expectativas en esta vía metodológica para el conocimiento en antropología, ciencias políticas, lingüística y psicología, entre otras disciplinas. Cada una de ellas cuenta con diversos enfoques en el análisis de textos (textos que pueden ser mitos, literatura -cuentos, poesía, novela-, sueños, discursos políticos, discursos grupales, diálogos, etcétera).

El método que utilizamos puede caracterizarse como sigue:

1) estructural (o clínico, o "cualitativo")

---

<sup>4</sup> Véase: Raymundo Mier (1984) Introducción al análisis de textos. México: Terra Nova-UAMX, 1984.

- 2) analítico
- 3) operativo

### 2.1. Estructural, clínico o cualitativo

Las llamadas modalidades cualitativas en la investigación social, aluden, por contraste, a su diferencia con las aproximaciones cuantitativas, es decir, a aquellas que reposan en el aislamiento y medición de variables en condiciones de riguroso control. En el primer caso, el elemento fundamental a destacar es el interés por comprender **procesos** complejos y no conductas aisladas. J. Ibañez<sup>5</sup> considera que la forma correcta de definir este tipo de perspectiva en la investigación social es con el término "estructural". Este autor se ocupa ampliamente de comparar la **perspectiva estructural** (que hace extenso uso de las técnicas grupales, pero también incluye otras estrategias tales como la entrevista en profundidad y el análisis estructural de textos) con la **perspectiva distributiva**, cuyo ejemplo paradigmático es la encuesta<sup>6</sup>.

Lo "estructural" de nuestro método radica en la calidad del material con el que trabajamos y en las premisas teórico-metodológicas que nos permiten acceder al análisis del mismo. Obviamente, este material no puede considerarse como "datos"; de hecho coincidimos plenamente con las críticas que se hacen a actitudes tipo "recolectar datos" como si se tratara de recolectar objetos de la naturaleza, cuando que, en las ciencias sociales en particular, los hechos científicos son producidos (o sea, no son "naturales"). En nuestra investigación, los materiales obtenidos aparecen como "textos", tanto los producidos en las entrevistas grupales como en las individuales.

La encuesta, por comparación, capta enunciados lingüísticos que se abstraen de todo contexto y que han sido producidos por "estímulos" que apelan al saber consciente de los individuos. Esta estrategia metodológica se apoya en el tratamiento estadístico de sus datos. En ese caso, resulta fundamental reconocer la naturaleza de los datos obtenidos con los cuestionarios para evitar llegar a conclusiones erróneas a pesar de estar sustentadas en la cuantificación. G. Devereux menciona un ejemplo muy ilustrativo relativo a la "demostración" de que "el aborto no es traumático para las mujeres"; el problema es que los autores que reportan este resultado no distinguen lo que es una evaluación psicológica de lo que las mujeres de este estudio sencillamente declararon (y/o creyeron). "El único -pero decisivo- error es aquí que estos autores no averiguaron a qué

---

<sup>5</sup> Jesús Ibañez (1985) Del algoritmo al sujeto: perspectivas de la investigación social. Madrid: Siglo XXI. También, del mismo autor Más allá de la sociología; el grupo de discusión: teoría y crítica. Madrid: siglo XXI, 1979.

<sup>6</sup> Jesús Ibañez habla de una tercera perspectiva de la investigación social: la dialéctica.

universo de discurso pertenecían sus datos"<sup>7</sup>.

Pensemos ahora en el **discurso grupal**, que, como material empírico, ocupa un lugar central en esta investigación, y que es también, paradigmático de la aproximación teórica que sostenemos. Un texto grupal, tal como lo concebimos, nunca será una sumatoria de discursos individuales, puesto que es una producción colectiva. En tanto tal, es un entramado de múltiples relaciones. Sostener que la estructura grupal trasciende al individuo significa haber tomado como unidad de análisis al grupo. Esto es un recorte metodológico, no una postura homogeneizadora o anuladora de la diversidad. Todo lo contrario, nuestra escucha se dirige a captar las rupturas, las contradicciones, la compleja riqueza de la heterogeneidad puesta en juego ante una tarea en común. Registraremos un movimiento lleno de sorpresas y matices, que nos llevará a explorar las dimensiones, los planos, los registros recorridos. Este movimiento lo observamos desde un eje: la **tarea grupal**, es decir, aquello que convoca y sostiene el espacio colectivo. Nos preguntaríamos en qué sentido el operar de un grupo puede ser concebido como discurso. Aparte de la dimensión palabra propiamente dicha, ¿dónde queda la expresión, el uso del espacio, la acción? Nuestra respuesta es que el lenguaje es paradigmático del mundo humano, simbólico; de ahí que toda acción humana es "una manera de decir". Por ello, el trabajo de grupo se registra como texto.

Una precisión más. Si la encuesta -para seguir con el contrapunto- se basa en una lógica estadística y, por tanto, su validez se evalúa en función de la pertinencia del muestreo (así como de la confiabilidad y validez del instrumento utilizado) respecto de la población estudiada -el llamado requisito de "representatividad"-, nos preguntaríamos por la lógica y validez del material proveniente de casuística de grupos. La respuesta es que **la lógica es estructural**. Es decir, desde la premisa teórica que sostiene que como individuos somos portadores, constitutivamente, de un universo de significaciones producto del orden social y la cultura a la que pertenecemos, pensamos que el grupo va a potenciar la puesta en juego de formas de funcionamiento social en el anclaje de la subjetividad colectiva. Esto hace del grupo un ámbito privilegiado, insustituible, para el desarrollo de la investigación en psicología social. Nuestra estrategia como investigadores pasa por instrumentar ciertos criterios en la formación de grupos y en algunos elementos del encuadre, que sean pertinentes a los objetivos de la investigación. Dicha estrategia de trabajo corresponde al **diseño de la investigación**.

Lo mismo vale para la escucha de un discurso individual; la subjetividad ahí desplegada expresa no sólo una historia particular sino "un modo de ser" constituido cultural y socialmente.

Tal es la riqueza del estudio de "casos" en profundidad. Aquí salta la denominación de nuestro método como método clínico. En efecto, lo clínico alude

---

<sup>7</sup> Georges Devereux (1967) De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento. México: Siglo XXI, 1977, p. 29.

comúnmente al estudio de la singularidad de un caso en la complejidad de todas las variables presentes. La palabra clínico procede de la tradición médica (del gr. clinos= lecho), y "se refiere originalmente al estudio detallado de un paciente que yace en un lecho: forma de aludir al enfermo concreto por oposición a la 'enfermedad' como patología abstracta"<sup>8</sup>. Ubicamos nuestro método como clínico ya que se ocupa del estudio de una situación concreta, pero no para quedarnos con la idea de "casos" interpretada en forma reduccionista e individualista, como si el grupo -o el individuo entrevistado- no hablara más que de sí mismo y de su historia, haciendo abstracción de su historia social. Esto es cuestión de mirada, de perspectiva teórica. Aquí destaca nuevamente la íntima relación entre dispositivos metodológicos y la teoría que los sustenta. Ya que justamente, nuestro objetivo no es el entender lo que pasa con cada persona entrevistada, ni con cada grupo, sino captar lo transindividual, es decir, esas dimensiones que dan cuenta de una **subjetividad colectiva forjada en un orden social y sus instituciones**. Con esa aproximación conceptual, donde lo particular (los sujetos específicos que participan en el estudio) no es el objeto de estudio sino el **terreno** donde se observan procesos que trascienden al individuo, fundamentamos la posibilidad de acceder a un conocimiento relativamente generalizable para los sujetos pertenecientes a una cierta cultura.

Las investigaciones que utilizan una metodología estadística luchan por perfeccionar sus técnicas de muestreo con el objetivo de lograr una mayor confiabilidad para generalizar sus observaciones a la población en estudio. El reto en las investigaciones cualitativas es, por su parte, fundamentar los criterios en la selección de los sujetos que participarán en el proceso o de los materiales a estudiar. Dicha fundamentación tiene que ser coherente con los objetivos de la investigación. Aquí hay un problema de **estrategia de diseño** que hay que resolver. Por ejemplo, los antropólogos han propuesto un criterio conocido como el del "informante calificado"; la sociología o la psicología social pueden establecer la posición social en una organización o alguna condición social (v.gr. "la condición femenina" o "la condición adolescente", o simplemente el lugar que se ocupa en la estratificación social -clase social, residencia urbana o campesina, etcétera). El caso es el mismo si el estudio va a realizarse con materiales textuales ya establecidos. Pongamos por ejemplo el estudio de Bruno Bettelheim sobre los "cuentos de hadas"<sup>9</sup>; en este caso, la selección de los cuentos que son motivo de su análisis, responde a una lógica cultural: elige cuentos de profundo y extenso anclaje en el imaginario de las sociedades occidentales.

En resumen, los individuos y los grupos, en términos de nuestro método, son meramente actores de una **trama** que los trasciende. Esta noción de trama o entramado supone asumir la historicidad del discurso. Cada elemento del proceso discursivo, cada

---

<sup>8</sup> Marcelo Pasternac (1975) "Método clínico y método experimental". En: Braunstein, n. et al Psicología, ideología y ciencia. México: Siglo XXI.

<sup>9</sup> Bruno Bettelheim (1975) Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Grijalbo, 1981.

"nota", tendrá su peso en la trama. Como dice P. Ricoeur: "Un acontecimiento no es sólo una ocurrencia, cualquier cosa que pasa, sino un componente narrativo"<sup>10</sup>.

## 2.2. Analítico

Las anteriores reflexiones nos llevan a destacar otro aspecto fundamental del método que discutimos: lo analítico que lo caracteriza. Puede decirse que la operación de análisis aparece, en un primer momento, en el proceso mismo de producción del discurso grupal o individual. Esto es así porque el entrevistador o coordinador de grupo, intenta realizar una escucha analítica y promover el pensamiento grupal o individual, según sea el caso del dispositivo. El segundo momento es la vuelta sobre el discurso, es decir, sobre el registro que tenemos del proceso.

Pero veamos más de cerca dicho "texto": escuchar un discurso no es cuestión de registrar una sucesión temporal de enunciados y acciones, sino de contar con un modelo conceptual que permita "desarmar" un determinado fenómeno, reconstruyendo su lógica de producción; es reconstruir un sentido que no es perceptible o visible en términos inmediatos. He aquí un punto esencial de nuestra aproximación al discurso: la distinción entre manifiesto y latente.

Dice Freud<sup>11</sup> refiriéndose a los sueños: "El proceso de la conversión del contenido latente en manifiesto lo denominamos elaboración del sueño, siendo el análisis la labor contraria que ya conocemos y que lleva a cabo la transformación opuesta". En efecto, lo analítico de nuestro método de investigación tiene que ver en buena medida con el psicoanálisis. El psicoanálisis mismo ha contado con un método de investigación. Puede ser útil recordar lo siguiente: el método psicoanalítico se suele referir a dos variedades: una, la utilizada por Freud originalmente en la práctica del psicoanálisis clínico, que supone una relación analista-analizante, y que se basa en el procedimiento de la asociación libre y el trabajo sobre los fenómenos de transferencia. Otra modalidad es el llamado psicoanálisis aplicado -también utilizado por Freud- que se emplea en la comprensión de una obra de arte, de sucesos históricos, etcétera, con resultados más o menos especulativos.

Bléger<sup>12</sup> se refiere a una tercera variante, que llama psicoanálisis operativo. En

---

<sup>10</sup> Paul Ricoeur (1988) Du texte à l'action. Essais d'herméneutique. Paris, Seuil. Citado por M. Beuchot y R. Blanco (comp.) Hermenéutica, psicoanálisis y literatura. México: UNAM, 1990.

<sup>11</sup> Sigmund Freud (1900) La interpretación de los sueños. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, T. I, p. 235.

<sup>12</sup> José Bléger (1971) "Cuestiones metodológicas del psicoanálisis". En: Ziziensky, D. (ed.) Métodos de investigación en psicología y psicopatología. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 123.

éste "se utiliza el conocimiento psicoanalítico en situaciones grupales, institucionales o comunitarias, y tiene la ventaja sobre el psicoanálisis aplicado de que es posible utilizar la comprensión observando sus efectos. El psicoanálisis operativo exige siempre un trabajo de campo..". Es en esta última modalidad como el método psicoanalítico es pertinente al método clínico que utilizamos, ya que si bien nuestro trabajo no lo consideramos un psicoanálisis de grupo ni una entrevista psicoanalítica, sí hay aplicaciones del método psicoanalítico en la tarea del investigador que es la lectura e interpretación de la latencia del discurso. Si lo manifiesto designa lo observable del proceso (lo literal del discurso), lo latente apunta a las determinaciones que están más allá del saber de los sujetos.

La teoría de grupo y de situación de entrevista que sustentamos se basa en medida importante en el descubrimiento freudiano del inconsciente. Una premisa esencial es que el sujeto no es dueño de su discurso. El sujeto hablante que se considera ilusoriamente dueño de su discurso "dice siempre más de lo que habla y habla sin saber lo que dice"<sup>13</sup>. De ahí que, lo que el psicoanálisis ha instituido como modelo de funcionamiento del inconsciente son fenómenos del lenguaje, tales como los lapsus, los olvidos de nombres y el chiste. El efecto del chiste, por ejemplo, es causado por una palabra cuyo significado se desliza de una manera sorpresiva. Retomando la noción de signo en Saussure<sup>14</sup>, que nos muestra cómo la relación no se da entre una cosa y un nombre sino entre un concepto (significado) y una imagen acústica (significante), se comprende el deslizamiento continuo del significado, la polisemia del significante.

El material con el que el psicoanálisis trabaja es la palabra, partiendo de un hecho fundamental: que las palabras no están atadas a sus referentes<sup>15</sup>. Por ello, la búsqueda de significación en psicoanálisis no reposa en lo que las palabras quieren decir -según el diccionario- sino en lo que ocurre en la **cadena del discurso**. "...las combinaciones significantes se realizan.. al margen de las leyes de la gramática, de las exigencias de identidad, de no contradicción. Siguen más bien los lineamientos de lo que posteriormente se denominará proceso primario, siendo la condensación y el desplazamiento los mecanismos que las gobiernan"<sup>16</sup>.

Queda claro entonces que el discurso que concierne al psicoanálisis (perspectiva que adoptamos) no es el discurso de los modelos comunicacionales (resumido en el esquema emisor-receptor-mensaje-decodificación-código común-retroalimentación). En

---

<sup>13</sup> Daniel Gerber (1983) La represión y el inconsciente. En: Braunstein, N. et al La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. México: Siglo XXI, p. 107.

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure (1906-11) Curso de lingüística general. México: Nuevomar, 1982.

<sup>15</sup> Oscar Masotta (1977) Lecciones de introducción al psicoanálisis. Vol 1. Barcelona: Gedisa, 1979.

<sup>16</sup> Daniel Gerber, op. cit., 85.

efecto, reducir la palabra, el lenguaje, a un simple instrumento de comunicación donde lo literal es "información", supondría ubicarse en un paradigma estímulo-respuesta totalmente ajeno al nuestro. En cambio, nos interesa ver al discurso como aquel que expresa y encubre el deseo inconsciente. Por eso se dice que el espacio del psicoanálisis es la escucha. Opera sobre el discurso pero no en su dimensión "informativa". Al psicoanálisis le debemos la comprensión de la **relación inconsciente-palabra** y, particularmente su forma de "hablar": como señalan los Mannoni "el inconsciente se manifiesta por medio de metáforas y eso es lo que el sueño descubre"<sup>17</sup>. Por ello, el modelo científico que corresponde a esta aproximación es el **hermenéutico**.

En su obra magistral de 1900 (*La interpretación de los sueños*), Freud establece como método analítico la asociación libre. En la fundamentación de una metodología psicoanalítica aplicada al discurso, G. Rahman sostiene que "en nuestro caso tomamos las asociaciones que están en el mismo texto... porque partimos de la premisa teórica que sostiene que todo significativo tiene valor en relación con la cadena en que está inserto"<sup>18</sup>. A partir de ahí esta autora diseña su estrategia de análisis discursivo que, sintéticamente, parte de una escucha desde la posición de "atención flotante" -con la que se propone desprenderse del significado literal del discurso- y se identifican palabras o grupos de palabras que se repiten con insistencia, rastreando su significación en la cadena discursiva.

Junto a los anteriores procedimientos inspirados en el psicoanálisis, incorporamos la estrategia de análisis del discurso que proviene de la concepción operativa de grupo. Aquí, la propuesta es la traducción del discurso literal en "emergentes". En términos generales, el término emergente alude a aquellos aspectos del acontecer grupal (usualmente condensados o representados en cierto tipo de verbalización) que rompen, por así decirlo, una cierta monotonía en el discurso, armando de esta manera la "figura" del mismo. El emergente revela una cualidad nueva en el discurso grupal, habla de los elementos estructurales del proceso. Hay que distinguir el emergente del portavoz, que es aquel o aquellos integrantes del grupo que operan como vehículo de aquella cualidad estructural. Los emergentes van a señalar las dimensiones en juego en el proceso grupal.

La teoría de grupo que sostenemos plantea que en el funcionamiento grupal aparecen procesos defensivos frente a la experiencia de grupo y frente al cambio, así como la misma situación grupal evoca deseos y fantasías. Desde la noción del "**hablar metafórico**" del inconsciente, partimos de la hipótesis de que la subjetividad grupal, tramada desde el deseo y la dimensión institucional, se expresa en metáforas: metáforas de una subjetividad que alude a la tensión entre la verticalidad de los integrantes del

---

<sup>17</sup> Julia Kristeva, Octave Mannoni et al (1984) (El) Trabajo de la metáfora. Barcelona: Gedisa, 1985.

<sup>18</sup> Graciela Rahman (1989) La prohibición del hijo: estudio acerca de las vicisitudes del deseo de las mujeres. Tesis de Maestría. México: UIA.

grupo, la horizontalidad del proceso grupal y la transversalidad institucional. Los emergentes grupales, primera traducción que hacemos para analizar un determinado proceso de grupo, abren el camino para reconocer tales figuras del proceso, que nos colocan en la antesala de la selección de las categorías de análisis con las que volveremos al texto en una nueva lectura. Estas categorías serán determinadas por el material que tenemos pero también por el marco teórico desde el cual enmarquemos la tarea grupal en cuestión.

Nuestro método también se relaciona con otro "análisis": el análisis institucional, en tanto que trabajamos con la hipótesis de que en un discurso la latencia tiene siempre que ver con el **sistema institucional**, es decir, aquellas formas de relaciones sociales que se instrumentan en las prácticas -sea la familia, la educación, las relaciones entre los sexos, etcétera- y de las que se derivan valores, normas y consignas; tales formas estructuran el mundo simbólico y determinan el imaginario colectivo. Asimismo, compartimos la preocupación analítica sobre el no-saber acerca de las prácticas sociales y los dispositivos de poder. En este contexto, la institución, más que un nivel de la formación social, es considerada una dimensión que atraviesa todos los niveles de la misma, y el sostén de las estructuras que nos constituyen. El análisis de la red institucional apunta a un lugar de desconocimiento: podría decirse que somos ciegos respecto al sistema institucional. Este desconocimiento no se atribuye a una simple ignorancia de las estructuras y el funcionamiento social, sino a un proceso de represión que impide el acceso al conocimiento del mismo. El análisis institucional restituye el sentido dinámico al concepto de institución. Así, no sólo habla de lo instituido en tanto lo ya dado, sino que incorpora a lo instituyente: el movimiento que busca nuevas formas, cuestionando las anteriores, en un proceso permanente de institucionalización.

Otro elemento fundamental para el análisis, que hemos incorporado, es la teorización sobre la **implicación**, aporte de gran relevancia de la corriente de análisis institucional<sup>19</sup>. Se refiere al proceso por el cual el investigador o analista se hace cargo de su presencia en el campo de observación y de los efectos analizadores de los dispositivos de intervención; supone el trabajar su vínculo con el objeto de estudio y su lugar en el entramado psicosocial que lo constituye.

### 2.3. Operativo

Una última característica del método que utilizamos es que el investigador/coordinador de grupo (tanto como el investigador/entrevistador) entra a formar parte activa del campo de observación y deviene por tanto un instrumento básico del proceso. Esto supone una importante exigencia sobre el investigador, cuya formación para la tarea en cuestión es condición necesaria. En el caso de la entrevista grupal, la intervención consiste en

---

<sup>19</sup> La corriente psicosociológica francesa iniciada en los 70's por F. Guattari, R. Lourau y G. Lapassade, entre otros.



coordinar el proceso grupal con la técnica operativa de grupo. En el caso de la entrevista individual, tal como la utilizamos, el investigador sostiene el espacio de la entrevista y lo estructura desde el encuadre. En ambos casos, las intervenciones a lo largo de la entrevista serán señalamientos y devoluciones que estimulen al individuo o al grupo a pensar sobre su propio hacer o decir en el espacio de la entrevista.

En términos convencionales, este tipo de metodologías corresponden a la modalidad de investigación-acción. El nombre de Kurt Lewin está asociado a los orígenes de esta práctica de investigación que hoy aparece en una enorme diversidad de interpretaciones y prácticas<sup>20</sup>. Ante tal indiscriminación, preferimos caracterizar nuestro método como "operativo"<sup>21</sup>. Como señalan Goyette y Lessard-Hébert<sup>22</sup>, la problemática que surge a partir de estas modalidades de investigar-operando, puede resumirse en cuatro puntos: "1) una función de construcción del conocimiento; 2) un papel crítico frente a la ciencia llamada tradicional; 3) una función de cambio social y 4) una función de formación".

Habría que subrayar cómo esta característica operativa del método replantea la noción de objetividad en la ciencia, a partir de una nueva comprensión del problema objeto-sujeto del conocimiento. Ya lo han fundamentado autores como G. Devereux<sup>23</sup>: la integración del sujeto abre nuevos caminos, insospechados para las ciencias del comportamiento. Y Morin señala: "El sujeto aquí reintegrado no es el Ego metafísico, fundamento y juez supremo de todas las cosas. Es el sujeto viviente, aleatorio, insuficiente, vacilante, modesto, que introduce su propia finitud"<sup>24</sup>.

Mencionamos en otro momento que la implicación del investigador/coordinador entra como elemento importante al campo de análisis. El investigador va a puntear el proceso (véase la sección de "Procedimientos") y, aportando su subjetividad, dota de sentido a elementos del mismo que de otra manera serían inaccesibles para el análisis. Trabaja, eso sí, desde un descentramiento: un rol diferenciado y una distancia "óptima", provocando efectos analizadores muy significativos, que hablan de la riqueza del dispositivo operativo.

Desde nuestra concepción, el análisis del material de grupo viene a ser una lectura

---

<sup>20</sup> Véase: Gabriel Goyette y Michelle Lessard-Hébert La investigación-acción: funciones, fundamentos e instrumentación. Barcelona: Laertes, 1988.

<sup>21</sup> Sin olvidar que a la investigación-acción también se le ha llamado investigación-operativa.

<sup>22</sup> Op. cit., nota 11, p. 29.

<sup>23</sup> George Devereux (1970) De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento. México: Siglo XXI, 1977.

<sup>24</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 67.

**procesual** (los momentos del grupo a partir de los conocidos vectores pichonianos), **estructural** (organización latente: formas que adopta el grupo en los diversos momentos del proceso y que depende de las nociones de rol, posiciones o lugares desde los que se configuran escenas que revelan la fantasmática del grupo) y de **emergentes**. Al grupo se le concibe como un proceso que en su inicio es meramente una agrupación y que en su acción (abordando la tarea) se va creando a sí mismo.

Hay una pregunta que funciona como una constante en el proceso y a partir de la cual se observa ese desarrollo, y es: ¿ qué hace el grupo con su tarea ? Esta pregunta configura la tarea del coordinador del grupo e implica, como decíamos, una posición de descentramiento del proceso. Tiene el estatuto de un problema de investigación en la medida en que es un interrogante guía que sostiene un proceso de indagación. Asimismo, nos planteamos ciertas hipótesis: 1) el abordar la tarea supone un proceso de aprendizaje grupal y esta perspectiva genera ansiedades que se configuran como resistencia al cambio y 2) el grupo enfrentará diversos obstáculos al intentar abordar colectivamente la tarea y para apropiarse de ésta.

En la entrevista individual, el investigador tiene como eje de observación una pregunta equivalente al coordinador de grupo: ¿ cómo estructura el sujeto el espacio de la entrevista a partir de la tarea propuesta ?

Otro aspecto relevante para la investigación es el **registro del material**. Evidentemente el material debe ser convenientemente registrado para poderlo examinar, pensar y evaluar (y ser expuesto, también, a la mirada de otros investigadores). Nuestra estrategia metodológica implica contar con el material textual del discurso. En el caso de la entrevista individual, la grabación no presenta mayores dificultades. En cuanto a los dispositivos grupales utilizados como instrumentos de investigación, caben dos posibilidades. Si el registro es directo<sup>25</sup>, entonces el material de grupo es un **texto**, es decir el material es discursivo, armado en el diálogo que produce el grupo alrededor de su tarea, apuntalada por la escena grupal y sus movimientos. Entonces el método a utilizar es descrito propiamente como **análisis del discurso**.

Por el contrario, si el registro no es directo, es decir si el proceso del grupo (o la entrevista individual) fuese "reconstruido" por el investigador en algún momento posterior, el material vendría a ser el relato del investigador sobre su experiencia. Ese es otro método, menos riguroso, que sólo puede ser útil para estudios exploratorios, ya que no se cuenta con la base empírica que permita evaluar la lectura realizada, tomando en cuenta además, que lo que llamamos "memoria" no es un fenómeno reproductivo de la realidad, sino un proceso productivo de carácter fuertemente imaginario. Como consecuencia no se podrían discriminar adecuadamente los niveles descriptivo e inferencial. Por ello, como parte de las condiciones operativas del método, es importante

---

<sup>25</sup> El registro directo se hace a través de un observador que transcribe la crónica (con las limitaciones físicas del caso) o de grabaciones en audio o en video.

tomar en cuenta este aspecto del registro del material.

#### 2.4. Consideraciones finales

El desarrollo de la investigación depende en última instancia de un diálogo crítico y permanente entre dos aspectos: la producción conceptual y la práctica. Habría que estar alerta frente a reduccionismos que descuidan alguno de estos niveles fundamentales del proceso de investigación. Por ejemplo el empirismo, que aparece como acumulación indiscriminada de información de los campos prácticos sin un desarrollo correlativo del instrumental conceptual, el cual es un elemento clave para dirigir la búsqueda y el análisis del material. Su contraparte, el formalismo, se alimenta de actividades teoricistas y especulativas, desdeñando el valor de la práctica como lugar de confrontación y rectificación conceptual. Nuestro trabajo de investigación ha reafirmado el imprescindible papel que juegan tanto un marco teórico pertinente y sólido, como una base empírica suficiente.

### III. DISEÑO DE LA INVESTIGACION

Para recabar el material de investigación se llevó a cabo la siguiente estrategia:

1) Un proceso de 3 entrevistas grupales de dos horas cada una con dos grupos distintos integrados con el criterio de grupo pequeño, y en los que se buscó una condición homogénea: el ser bailarinas activas, procedentes de distintas compañías o grupos de danza, y características heterogéneas en lo relativo a edad, años de experiencia profesional y modalidad de danza que practican: clásica, neoclásica y contemporánea. El total de horas de entrevista grupal fue de 12 (6 horas por grupo).

2) Dos entrevistas individuales de hora y media con 3 bailarinas. Total de horas de entrevista: 9.

3) Dos sesiones de trabajo- de una hora- de la responsable del proyecto con una psicoanalista, con el objetivo de reflexionar sobre la propia implicación con el objeto de estudio.

Para la realización de las **entrevistas grupales** se convocó a bailarinas profesionales, a las que se invitó a una experiencia grupal de tres reuniones, con duración de dos horas cada una. En el primer grupo participaron 6 personas y en el segundo 4. El lugar de reunión fue el mismo en todos los casos: un estudio de 4 x 5 mts., con cojines para sentarse en el suelo en disposición circular. La coordinación del grupo estuvo a cargo de la responsable del proyecto, y se contó con una observadora no participante (psicóloga también, con amplia experiencia en trabajo con grupos), quien se ocupó del **registro del material** (uso de grabadora) y de la observación en general.

En la primera reunión fue establecido el **encuadre** de trabajo, que significa el establecimiento de: los objetivos de la experiencia, la tarea propuesta al grupo, la presentación del equipo coordinador y definición de su función, confirmación del número de reuniones, duración y horario de las mismas, fechas y lugar de reunión, y presentación de las integrantes.

La **convocatoria** inicial para las reuniones se realizó mediante una pequeña carta enviada a las distintas compañías de danza de la ciudad de México, invitando a sus integrantes a participar en una experiencia grupal con objetivos de investigación; a dos o tres personas se les hizo una invitación personal.

**La tarea grupal.** El conjunto de entrevistas (3) fue considerado como un único proceso, planteándose al grupo como tarea: **hablar de su experiencia como bailarinas**. Las tres reuniones del proceso se diferenciaron por una pregunta inicial en cada una de ellas: ¿ para qué danzan ?, ¿ qué piensan de su entrenamiento ?, ¿ qué es para ustedes

bailar en un escenario ?, respectivamente.

Las tres consignas anteriores conforman un esquema de preguntas teóricas alrededor del vínculo con la actividad dancística, mismo que funcionó como **guía de observación** del proceso (nunca como "cuestionario"). Se muestran a continuación:

### **Entrevista No. 1 ¿ Para qué danzan ?**

-Se promueve el despliegue de la dimensión imaginaria en torno a una pregunta que no tiene una respuesta puntual (estrictamente hablando, nadie sabe "para qué" danza). Aún así, esta estrategia de apertura del proceso instituye la tarea de reflexión en presencia de otros; es asimismo el momento de afiliación y reconocimiento del conjunto de individuos convocados al grupo.

- ¿ Qué personajes, sucesos de la vida, vocaciones, anhelos y demás, traen para nombrar ese lugar social que ocupan: el de bailarinas ?

- ¿ Qué movimientos grupales ocurren en este primer momento en torno a esa identidad social: qué tan cercana o distante, querida, reivindicada es ?

- ¿ Qué posibilidades manifiesta el grupo de jugar con esa pregunta ? ¿ Aparecen fórmulas estereotipadas, lugares comunes, o se dejan sorprender por nuevos pensamientos ?

-Este primer encuentro tiene también que ver con el encuadre de la investigación, reacciones ante el dispositivo grupal, expectativas, fantasías y ansiedades a él vinculados.

### **Entrevista No. 2 ¿ Qué piensan de su entrenamiento ?**

-Nos preguntamos aquí por ese cuerpo que debe ser disciplinado, sometido, entrenado. De dónde viene, cómo y desde dónde se acoge esa necesidad.

-¿ A qué responden los ideales estéticos ? ¿ Qué procesos narcisísticos ocurren ? ¿ De qué nos hablan los espejos del salón de entrenamiento y las imágenes reflejadas ?

-¿ Qué nos dice el vínculo con el maestro, el director, los compañeros?

### **Entrevista No. 3 ¿ Qué es para ustedes bailar en un escenario ?**

-Aquí el eje teórico es el mostrarse y la mirada. ¿ Para quién bailan ? ¿Cuál es la mirada -imaginaria- que las sostiene ? ¿ Qué significa la escena, el exhibirse ?

-El coreógrafo, el director y el grupo de baile: distintos planos de juego del diseño institucional de la danza.

-Como tercera y última reunión, se aborda el límite del proceso (técnicamente el "cierre") asociado al manejo de los duelos y a la dimensión de lo que fue posible o imposible hablar. Incluye la evaluación de la experiencia.

El proceso grupal lo sostuvo un **equipo coordinador**, constituido en nuestro caso por una coordinadora y una observadora. La **tarea de la coordinación** fue definida de

la siguiente manera: observar qué hace el grupo frente a la tarea propuesta, cómo estructura la situación, cómo se desenvuelve y encadena el discurso del grupo y sus vicisitudes en general. La función se conceptualiza como "ayudar al grupo a pensar", haciendo señalamientos y devoluciones del material que surja en el proceso, siempre con una mirada grupal: cualquier situación por más individual que parezca, se devuelve al grupo como un elemento para el pensar grupal. "Pensar" equivale, dice Bléger<sup>26</sup>, a "abandonar un marco de seguridad y verse lanzado a una corriente de posibilidades". Esto significa que el coordinador del grupo interroga sobre las "certezas", que usualmente son formas defensivas que en su estereotipia y control cierran el flujo creativo de asociaciones y exploraciones. Se propicia un discurso lo más espontáneo posible, donde el grupo es ayudado a escucharse a sí mismo con la compañía analítica del coordinador. **La tarea de la observadora** se estableció como sigue: observar tanto al grupo (aportando distintas observaciones no registrables por la grabadora) como a la relación coordinación-grupo.

Las **entrevistas individuales** se realizaron por la responsable del proyecto, en escenarios diversos según la persona entrevistada. Una vez aclarado el objetivo de las entrevistas, su modalidad (hablar libremente sobre la tarea propuesta) y duración (hora y media) se estableció como tarea: "hablar de su experiencia como bailarina". A partir de ahí, de manera similar al trabajo con grupos, la entrevistadora intervenía únicamente sobre el material del discurso (llamar la atención sobre ciertos significantes, hacer señalamientos, etcétera), con base en la concepción de entrevista psicológica que será descrita en la sección de "técnicas".

**Registro del material.** Todo el material discursivo fue grabado y posteriormente desgrabado por una ayudante de investigación, quien tuvo la consigna de desgrabar textualmente sin correcciones de ningún tipo.

### *1. Los sujetos de la investigación*

En total participaron **13** mujeres, bailarinas profesionales (ubicadas en la modalidad de danza teatral), mexicanas, clase media, residentes en el D.F., cuya media en lo relativo a edad fue de **27** años (la más joven de 22 y la mayor de 39), con una media de experiencia profesional en la danza de 9 años (con base inferior de 1 y 3 años y superior de 17 y 30). Hubo heterogeneidad en cuanto al tipo de compañía de pertenencia al momento de la investigación (que incluyó tanto a integrantes de la gran compañía oficial de danza clásica, como a bailarinas pertenecientes a otras compañías medianas y pequeñas de orientación neoclásica y contemporánea; por último, una persona trabajaba en ese momento en forma independiente). Otro detalle interesante es que se tuvo la oportunidad de contar con bailarinas consideradas primera figura, bailarinas destacadas con un lugar

---

<sup>26</sup> José Bléger, op. cit., p. 67.

sólido en sus compañías o con cierto reconocimiento en su trabajo independiente, pero sin tener el nivel de primeras bailarinas (la mayoría), y una principiante.

## 2. *Limitaciones del estudio*

Hemos desarrollado con amplitud la fundamentación de la metodología de investigación empleada en nuestro trabajo, haciendo énfasis en las ventajas y bondades de la misma, considerando la naturaleza de los procesos en estudio. Sin embargo, nuestra perspectiva quedaría incompleta si no realizamos ese ejercicio crítico esencial que es la explicitación de las limitaciones y restricciones, referidas tanto al método específico que fue utilizado como a las condiciones particulares instrumentadas en esta investigación. Con respecto a estas últimas, las limitaciones principales se derivan del diseño de la investigación, que contempló una población relativamente restringida y un número de entrevistas grupales que, consideradas en la perspectiva de un proceso de grupo, es corto. Esto es, en la medida en que se incorpora a un estudio de este tipo sujetos que aportan a la heterogeneidad en lo relativo a experiencia y condiciones existenciales (y no a la condición homogénea que se buscaba que era la de ser bailarinas profesionales), se amplía la posibilidad de observar un mayor juego en los procesos en estudio. En ese sentido debo señalar que el contactar gente y disponer las condiciones para la realización de entrevistas individuales no representa mayor problema; no es el caso de las entrevistas grupales, ya que no es fácil (si se cuenta con los recursos de un sólo investigador) agrupar a la gente que se requiere en una investigación y comprometerla a asistir en determinado lugar y horario (donde se tienen las condiciones de espacio, grabación, etc.) durante varias reuniones. Nuestra estrategia fue ofrecer una pequeña compensación económica a las asistentes a las reuniones.

Por otro lado, particularmente en lo referido a las entrevistas grupales, el haber ampliado el proceso de los grupos, digamos a 5 o 6 reuniones, indudablemente habría enriquecido, en profundidad y matices, el material producido. El límite que en un momento dado uno como investigador se impone en lo que se refiere a cuántas gentes incluir en entrevistas individuales, cuántos grupos hacer y cuántas reuniones en cada proceso de grupo, tiene que ver no sólo con una adaptación a los recursos económicos y de tiempo disponibles, sino con una limitación básica de la metodología empleada, que se refiere al enorme trabajo requerido para desgrabar las entrevistas y analizar cada uno de los textos. Para la desgrabación puede recurrirse (lo hicimos en nuestro caso) a un ayudante de investigación, pero el análisis debe hacerlo el propio investigador, no sólo porque es una tarea especializada para la que se ha ido preparando desde el inicio del proceso, sino porque esa es la cúspide de la investigación: la del encuentro con el material empírico para intentar producir algún conocimiento. Esa labor requiere una inversión considerable de tiempo, y sobre todo una capacidad de comprender, es decir de abarcar e integrar los análisis de cada uno de los textos que constituyan el universo

de estudio. Esas son condiciones que regularmente establecen las metodologías de corte cualitativo. Sobra decir que al respecto hay un límite que la experiencia irá marcando a cada investigador particular.

Lo que obviamente debe considerarse como perspectiva general de la investigación, es que la exploración de una particular problemática no se agota en un sólo estudio; es decir, toda investigación relevante produce (o idealmente debería producir) un encadenamiento de ideas y nuevas hipótesis a explorar en nuevos proyectos. Nuestro diseño de investigación por ejemplo, es limitado en cuanto a que no tiene un universo discursivo de contraste, por ejemplo de bailarines (hombres), o de mujeres que no tengan experiencia en algún tipo de actividad corporal. Esto hubiera permitido, en el primer caso, deslindar con mayor certeza si entre mujeres y hombres hay verdaderamente diferencias (y en qué consisten) en cuanto a la dinámica con su imagen corporal (como lo plantean los teóricos), y en el segundo, discriminar mejor las modalidades de vínculo con el cuerpo que pueden manifestarse en la mujer y su papel en la dinámica subjetiva.

Otro elemento que impone ciertas limitaciones en cuanto a la aplicación de este tipo de metodología es el referido a las técnicas de investigación: tanto la entrevista individual como la grupal, en la modalidad que hemos fundamentado en apartados anteriores, requiere para su aplicación de una formación especializada que garantice que la intervención del entrevistador se mantenga dentro del encuadre y función establecida. Si se cuenta con una colaboración calificada, este aspecto sí puede delegarse (no fue nuestro caso), pero en todo caso son recursos humanos y de tiempo que tienen que contemplarse. Por último, se puede señalar que la grabación de las entrevistas que realizamos, si bien fue adecuada a nuestros propósitos, es muy modesta en relación a las grabaciones de video (para el trabajo con grupos) que cada vez con mayor frecuencia se utilizan con propósitos de entrenamiento o de investigación en ciertos ámbitos, y que sin duda aportan dimensiones enriquecedoras al material estrictamente discursivo.

#### **IV. TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS**

Dos fueron las técnicas utilizadas para recabar el material de investigación: la entrevista grupal y la entrevista individual.

##### *1. El dispositivo grupal*

Un dispositivo grupal es un recurso de carácter metodológico-técnico que permite instrumentar el momento empírico de la investigación. Se constituye a partir de la producción de un grupo que trabaja alrededor de una tarea, dando como resultado un material complejo -una verdadera urdimbre de relaciones y dimensiones- que será la base



del análisis y del diálogo con las hipótesis de trabajo. El punto esencial es comprender que un dispositivo grupal no puede reducirse a la idea de técnica como procedimiento mecánico, sino que demanda una fundamentación teórica y metodológica que sustente su elección para la investigación y que proporcione las bases para la lectura e interpretación del material obtenido.

En el presente trabajo se utiliza la entrevista grupal, dispositivo concebido desde la concepción operativa de grupo. Se constituye a partir de la producción de un grupo que trabaja alrededor de una tarea. Lo sostiene la premisa teórica que supone que un grupo trabajando alrededor de una tarea arma un proceso donde los integrantes ponen en juego su marcos conceptuales, afectivos e ideológicos y tienden a construir un ECRO grupal, es decir, un esquema conceptual, referencial y operativo que les permiten operar como equipo, es decir, "pensar" la tarea, aquello que los ha convocado.

La situación grupal se estructura con el criterio de "grupo pequeño", es decir, con un número limitado de personas que permita el diálogo cara a cara y establece: 1) constantes metodológicas que permiten la observación e intervención sobre el proceso (llamadas técnicamente "encuadre") y 2) un rol diferenciado de los integrantes que es la coordinación grupal (cumplido por un individuo o por un equipo).

La concepción operativa de grupo, desarrollada inicialmente por E. Pichón-Rivière, incorpora diversos referentes teóricos, privilegiadamente al psicoanálisis y algunos aportes del campo sociológico, concibiendo de esta manera una verdadera "psicología social", ya que intenta dar cuenta de los procesos implicados en la subjetividad colectiva, es decir en la producción de sujetos, problemática donde el inconsciente y las redes institucionales que arman la vida social tienen un papel protagónico.

## *2. La entrevista individual*

La entrevista útil a nuestros propósitos de investigación psicológica, es aquella caracterizada por J. Bléger<sup>27</sup> como una entrevista abierta, la que permite al entrevistado estructurar el campo de la entrevista (opuesta, por tanto, a la idea de "cuestionario") acompañado por el entrevistador cuya función es "ayudarlo a pensar". Al entrevistado se le propone una tarea, configurada como una pregunta-eje que lo coloque en el campo de nuestro interés de investigación, pero a la vez suficientemente ambigua para que se cumpla el propósito de promover un discurso espontáneo, estructurado desde su propia subjetividad. En ese sentido, puede apreciarse una continuidad teórica en la concepción

---

<sup>27</sup> José Bléger Temas de Psicología: entrevista y grupos. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

de entrevista, sea individual o grupal, si bien ambas situaciones aportan matices diversos al material producido. Pensamos que el grupo aporta una dimensión "del hacer en el proceso", que le da al discurso una calidad dramática (o sea de escenas armadas con otros), en tanto que el discurso individual se produce en un remontar la propia novela personal ("novela" en el sentido psicoanalítico de construcción imaginaria).

### *3. Procedimientos para el análisis*

En el análisis de cada texto de las entrevistas individuales, seguimos los siguientes pasos:

- 1) Escucha de la grabación correspondiente, cotejando el texto desgrabado.
- 2) Lectura repetida del texto, observado cómo inicia, cómo se desarrolla y cómo termina (lo que llamamos: "primer nivel de observación").
- 3) Nueva lectura del texto aplicando algunas herramientas psicoanalíticas, es decir, distanciándonos de los aspectos informativos para escuchar significantes que "insisten", significantes asociados, cadenas en el discurso y otros fenómenos del lenguaje. Esto representa el "segundo nivel de observación"; como resultado de este momento, partes del texto -palabras, expresiones, a veces párrafos- quedan resaltados con marcadores, y se concentra en un resumen llamado: "secuencia condensada de significantes y emergentes".
- 4) Lectura repetida de esta especie de resumen, con vueltas a la lectura del texto completo.
- 5) Identificación de ciertos hilos discursivos con "fuerza metafórica", y que cumplen la función de sostener el discurso; este es un proceso analítico que aspira a generar hipótesis operativas sobre los contenidos latentes del texto a partir de una mirada estructural. Es el "tercer nivel de observación".
- 6) Trabajo de "desarmado" del texto y ordenamiento del mismo en función de los ejes anteriores. Este momento analítico se apoya, naturalmente, en las herramientas conceptuales que logramos construir en ese momento clave de estudio y recreo creativo de la problemática estudiada, que es la elaboración del marco teórico. No podría ser de otra manera, ya que todo texto admite múltiples lecturas, y la que realicemos dependerá de qué nos preguntamos, qué buscamos. Sin embargo, debe entenderse que en este momento del análisis, se realiza un diálogo exclusivo con la singularidad del texto en estudio. En esta etapa se esbozan ya ciertas hipótesis teóricas relativas a los procesos

estudiados, pero no hay aquí todavía propiamente una interpretación.

En el caso de los textos producto de las **entrevistas grupales**, los procedimientos son similares, pero la naturaleza de este material discursivo impone ciertas especificidades. La desgrabación de las entrevistas con cada grupo dio como resultado un texto que sería analizado, primero, sesión por sesión, y luego desde una perspectiva general del proceso grupal, es decir, en conjunto. Los pasos seguidos fueron los siguientes:

- 1) Escucha de la grabación correspondiente a la primera reunión, cotejando el texto desgrabado.
- 2) Lectura repetida del texto, observando cómo se inicia, cómo se desarrolla y termina.
- 3) Lectura del diálogo entre coordinadora y observadora, sostenido al término de la reunión (y que también fue grabado).
- 4) Lo mismo con las dos reuniones subsiguientes.
- 5) Observaciones sobre el proceso grupal, con base en el eje metodológico: ¿qué hace el grupo con su tarea? Estas se refieren a los momentos y fenómenos grupales, mismos que se evalúan de acuerdo a los criterios que proporcionan los "vectores" pichonianos<sup>28</sup>. El trabajo realizado hasta aquí corresponde al **"primer nivel de observación"**.
- 6) A continuación abordamos lo que hemos llamado **"segundo nivel de observación"**, en el que se realiza una nueva lectura del texto aplicando algunas herramientas psicoanalíticas de análisis del discurso, tal como lo indicamos en el paso 3 de los procedimientos con las entrevistas individuales. Como resultado se obtiene una especie de "compactación" del discurso, en el que el juego de interacción entre los integrantes del grupo, y los individuos mismos en tanto sujetos que aportan su voz desde cierto lugar de la estructura grupal, ya no son relevantes. El discurso queda como un esqueleto único, formado por palabras o frases despojadas de su argumentación, en una cadena asociativa. Esto permite, no sólo captar globalmente y recibir en forma condensada la "fuerza" subjetiva del discurso, sino que perfila nuestra búsqueda del contenido latente del texto.
- 7) Identificación de los "emergentes", es decir, realización del trabajo analítico que aspira a generar hipótesis operativas sobre los contenidos latentes del texto a partir de una mirada estructural: **"tercer nivel de observación"**. Como planteamos en apartados

---

<sup>28</sup> Descritos en la concepción operativa de grupo como: afiliación, pertenencia, pertinencia, cooperación, comunicación, telé y aprendizaje. Véase: Enrique Pichón-Rivière El proceso grupal. Buenos Aires: Nueva Visión, 1981.

anteriores (y a los que remitimos para una más amplia fundamentación), la noción de "emergente" se refiere a las dimensiones subjetivas que aparecen en un determinado momento del proceso grupal, revelándose como elementos estructurales que sostienen el movimiento del grupo frente a la tarea.

8) Trabajo de "desarmado" del texto en su conjunto (las tres entrevistas con el grupo) y ordenamiento del mismo, en función de las categorías de análisis que sugieren los emergentes.

Una vez terminado el análisis de cada texto singular, de acuerdo a los procedimientos que hemos descrito, se procedió a releerlos y confrontarlos globalmente, con base en lo cual se eligen las **categorías de análisis** que resultan más esclarecedoras y consistentes. Estas cualidades se derivan de su capacidad para responder tanto al material empírico del que partimos como a la mirada teórica con la que abordamos la problemática en estudio. Por último, con base en dichas categorías de análisis, se efectúa el **análisis global del material** y se discuten los resultados desde la perspectiva del problema, las hipótesis y los objetivos de la investigación.

***LA EXPERIENCIA DE LA DANZA***

***(ANALISIS DEL MATERIAL DE INVESTIGACION)***

## I. Introducción

Como ha sido descrito, el material de campo de nuestra investigación fue producto de una serie de entrevistas grupales e individuales. Este capítulo da cuenta de la primera etapa del proceso de análisis, etapa que consiste en el **trabajo con cada texto singular**, donde las fronteras fueron, en el primer caso, cada grupo (su proceso de tres reuniones) y en el segundo, cada sujeto (sus dos entrevistas). Para efectuar este trabajo, encontré necesario (dándole prácticamente la categoría de procedimiento) la realización de una auténtica "inmersión" en el texto en proceso de análisis, evitando durante ese tiempo todo contacto con los demás textos que conformaron el material de la investigación. Esto tiene que ver con las condiciones que posibilitan una mejor escucha del discurso y que se dirige, en última instancia, a cumplir el propósito de identificar ciertos hilos discursivos con "fuerza metafórica", como procedimiento analítico que aspira a generar hipótesis operativas sobre los contenidos latentes del texto.

Esta aproximación estructural (es decir, esa búsqueda de la trama que sostiene el discurso) nos proporciona los ejes o dimensiones con que "desarmamos" el texto, para reconstruirlo desde una mirada que se pregunta por el inconsciente, y que tiene como guía las preguntas sobre el papel del vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer (el problema de investigación) y como herramientas: las conceptuales, derivadas de un trabajo minucioso de construcción del marco teórico, y las metodológicas, provenientes del psicoanálisis y la psicología social.

El trabajo de análisis fue realizado mediante una serie de procedimientos específicos que hemos sistematizado en una serie de pasos, señalados en la sección de Metodología. Uno de ellos, que llamamos "segundo nivel de observación" y que produce una compactación del discurso en forma de **secuencia condensada de significantes y emergentes** es ilustrado en el ANEXO. En este capítulo mostramos la fase final del trabajo con cada texto, a partir de las dimensiones que sugirió cada discurso. Esta es la base de la segunda y última etapa de la investigación que, en el capítulo siguiente, abordará el análisis global (incorporando todos los textos del universo de estudio) y la discusión de los resultados. Como preparación para el análisis del discurso de las bailarinas, me ocupé inicialmente de realizar una reflexión sobre la propia implicación con la problemática mujer-cuerpo-danza, eje de la investigación, misma que se presenta a continuación. Sólo nos queda añadir que la tarea de análisis es ante todo un reto a la imaginación y a la creatividad, y siempre será una tarea inacabada, no susceptible de considerarse completa y definitiva. No obstante, desde nuestras expectativas, consideramos cumplidos nuestros propósitos de producir conocimientos esclarecedores sobre los procesos en estudio, momento de la investigación que resultó enormemente gratificante.

## II. Reflexiones sobre la propia implicación con la problemática investigada

To every thing,  
there is a season  
and the time  
for every purpose under heaven.

A time to be born,  
a time to die.

A time to plant,  
a time to reap.

A time to love,  
a time to weep.

A time to dance,  
a time to mourn.

Canción popular, inspirada en el *Eclesiastés* -fragmento-.

Cuando me encuentro frente a la tarea de reportar algún proceso de investigación en el que he participado ("comunicar los resultados" se diría en la jerga científica), recuerdo invariablemente uno de los comentarios principales que me hizo el profesor Geoffrey Hutton, mi asesor de la Universidad de Bath, cuando le presenté el primer borrador completo de mi tesis de Maestría, hace cerca de 10 años. Me dijo que yo misma -mi posición ante los procesos estudiados, mi lugar en la institución donde realicé la investigación, en suma, mi implicación en la situación- no aparecía en el escrito, y que tal "invisibilidad" no era admisible.

Tal observación fue para mí de un inmenso valor, ya que por una parte validaba mi sentir respecto a las condiciones metodológicas particulares en el campo de las ciencias humanas y sociales -específicamente la imposibilidad de la "neutralidad" analítica- y, por otro lado, reforzaba mi convencimiento de que las temáticas de investigación que uno elige tienen que ver con la propia subjetividad, junto al hecho de que al investigador le pasan muchas cosas en el proceso de exploración que lleva a cabo. Respecto a la elección de una temática de investigación, puede uno dar como cierta la hipótesis -pensada desde el psicoanálisis- de que "habla de uno", sea una elección

pragmática (referida a motivos "prácticos"), desafortunada (sentir en el proceso que nos equivocamos, que no nos interesa) o reivindicada desde una profunda involucración. Cuando se da este último caso, estará probablemente referida a inquietudes y preguntas muy básicas, forjadas en la historia personal, y actualizadas por el momento particular que atravesamos en la etapa presente.

Por todo ello, explicitar las premisas, presupuestos y herramientas conceptuales que guían las decisiones principales y el análisis del material en una investigación, es fundamental para que otros puedan evaluar sus resultados. Tanto como, para el propio investigador, **comprender su posición y vínculos con el problemática de estudio**. Partimos, evidentemente, de la idea de que entre el sujeto y el objeto de conocimiento se gesta un proceso de mútua construcción. Es decir, aceptamos que los objetos de conocimiento no son objetos "naturales" sino contruidos desde la óptica particular del observador, pero también que éste se transforma en alguna medida en los procesos de conocimiento que promueve alrededor de dichos objetos. Es la idea de un sujeto investigador construyéndose en el proceso de búsqueda.

Georges Devereux ha sido categórico en afirmar que el estudio científico del hombre causa ansiedad y por ende **reacciones transferenciales**, las cuales, o bien se eluden -convirtiéndose así en fuentes de distorsión incontrolables- o, por el contrario, se asume que "la existencia y las actividades del observador debidamente aprovechadas, son las piedras angulares de una verdadera ciencia del comportamiento y no -como suele creerse- contratiempos deplorables"<sup>1</sup>. Para este autor, toda aspiración por alcanzar cierta objetividad que no sea ficticia, en disciplinas como la psicología, pasa por suprimir la ilusión de que el objeto de estudio es ajeno al proceso del particular investigador.

La noción de **implicación** ha ido tomando el puesto -particularmente en el campo de la psicosociología- de la de **contratransferencia**, en la medida en que responde mejor a la premisa de que el investigador forma parte de la realidad social que pretende investigar. Es decir, las reacciones afectivas a las que alude el término "contratransferencia" se incluyen, en la idea más general de **posición** en las redes institucionales y sus efectos reales e imaginarios. En todo caso, es necesario reconocer que el **análisis de la implicación** es una tarea compleja que siempre será realizada en forma parcial y limitada -como todo análisis tendrá sus elementos resistenciales y sus puntos ciegos- y que no hay estrategias garantizadas para realizarla. La forma de abordarla dependerá de las herramientas conceptuales del investigador y de su capacidad de reflexión. En todo caso, es una disposición, una toma de conciencia, un ejercicio de pensamiento, así como un elemento de valor para dimensionar y contextualizar los dispositivos y los productos de la investigación.

De ahí que, buscando una modalidad adecuada para abordar la reflexión sobre mi

---

<sup>1</sup> Georges Devereux (1967) De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento. México: Siglo XXI, 1977, p. 31.



posición frente a la temática que elegí como motivo de esta tesis, realicé 2 sesiones de 50 minutos cada una (en agosto y septiembre de 1991) con una psicoanalista. Ella accedió a acompañarse con su escucha en mis reflexiones -que intentaron ser libres y espontáneas-, así como a la grabación de las mismas. Con eso cubrí el aspecto formal del trabajo sobre mi propia implicación, con la conciencia de que era un encuadre limitado, pero también con la expectativa de que el dispositivo generara mayores posibilidades de "insight". En términos informales, es una reflexión que he me ha acompañado todo el tiempo de elaboración de este trabajo. Suelo describirlo diciendo que en el curso de esta investigación me convertí de estudiante de danza en aprendiz de bailarina, un cambio cualitativo producto de la persistencia y el deseo; valga la figura como metáfora, más allá de las situaciones reales. Por otro lado, no puedo dejar de reconocer que así como he podido **hablar** con mi cuerpo -bailando-, me he resistido a que aquél fuera **hablado**, pues -vicisitudes personales aparte- esta tesis tardó más tiempo del que yo hubiera considerado razonable.

Partí de la elección de ciertas problemáticas que, podría decirse, me han "atravesado el cuerpo". Fue querer mirar ahí donde el viento sopla más fuerte, donde la lucha es más intensa. Lo cual tiene grandes ventajas (tales como una gran disponibilidad e interés, y una experiencia "en vivo"), y otros tantos riesgos, derivados de una fuerte y directa implicación. Mujer-cuerpo-danza, las vertientes que arman esta tesis, representan grandes interrogantes a mi propia subjetividad. Ser mujer es una sorpresa y un enigma, referido, en última instancia, a la condición humana, la razón de ser de toda indagación psicológica. Por su parte, el trabajo con el cuerpo es una constante en mi historia, un trabajo más en el modalidad auspiciada por la psicología hindú tradicional, el yoga en particular, es decir, un disciplinar el cuerpo para poder pensarlo, para sentir y conocer su fuerza, para amigarse con él. La danza es, por último, un resumen de mi camino, fértil en encuentros vitales y en grandes amores.

Pues bien, he escuchado las grabaciones y releído y trabajado el texto desgrabado de las dos sesiones mencionadas, dos años después de efectuadas, una vez terminado el marco teórico y antes de proceder al análisis del material de campo. Escucharse a uno mismo es una experiencia interesante; es como escuchar a otro, como un desdoblamiento. No obstante, no pretendí hacer un "autoanálisis", tan sólo identificar y describir las líneas que van trenzando el discurso producido. Con el propósito, como decía, de tener más claridad en el trabajo de análisis del material de las entrevistas realizadas que realizaría a continuación.

El discurso que escucho durante las dos sesiones es un **discurso pasional alrededor de la danza**. Esta modalidad de vínculo -el determinado por la pasión- implica que se le otorga un poder de vida al objeto elegido: "me permite seguir viviendo", "en ella se te va la vida", que va más allá de la voluntad: "tienes que hacerlo, quieres hacerlo"; este poder es sobrecogedor: "me da pavor cuando pienso en cómo he estructurado mi vida alrededor de la danza", y, a la vez, imprescindible: "¡ no me

estructurado mi vida alrededor de la danza", y, a la vez, imprescindible: "¡ no me imagino, ni me quiero imaginar el dejarla !". Es por ello que se le nombra como "mi terapia", "mi reconciliación", y se dice: "ese amor mío que es la danza", apareciendo también como recurso frente a la angustia o creando ante otros la imagen de "un arrebató místico"; es una estructura de entrega total que sorprende: "¿ qué me hace dar todo ?" "¿ qué me hace hacer este esfuerzo ?" "¿ qué me sostiene ?". Se le adjudica el poder de generar mucho deseo: "¡ agradezco tener ganas !". Equivale a amar en su versión activa, a "ser amante". Pero la danza también es "durísima" porque te exige "todo el esfuerzo en perfeccionar el cuerpo y el movimiento", y "mezquina" porque te señala "todo lo que no eres". De ahí la pregunta "¿ para qué baila uno ?".

Matizando ese discurso, aparecen en forma insistente los siguientes emergentes: a) el tiempo b) el cuerpo c) las miradas/el narcisismo d) los vínculos.

### **El tiempo**

"Un buen día" aparece otra identidad (junto a la de psicóloga y profesora universitaria): la de bailarina, que gusta más, porque es "gracia", es "belleza". Este "sueño realizado" trae una amenaza, una queja, un dolor, que se sintetiza en su carácter efímero: "me dije, te tocó por poco tiempo", "el implacable tiempo", es "una profesión de cuerpo joven", "¡ cómo tener más tiempo !", "me digo, éste es mi último año de bailarina", "empecé cuando ya tengo que retirarme", "el cuerpo fácilmente se desmorona", es "precario, frágil". No obstante, a cada afirmación de que "se me acaba el tiempo" sigue una negación: "tengo una gran condición", "el cuerpo te responde". Está presente la ilusión de detener el tiempo, de conjurar el envejecimiento. El tiempo también "se acaba" en relación con esta tesis. Terminarla equivale a "bailar mejor". Es una "ofrenda".

### **El cuerpo**

La danza sorprende por su poder de transformación del cuerpo: "lo modifica de manera impresionante", te "cincela el cuerpo", te posibilita "bailar en muchos sentidos"., y su efecto en el "yo": "así me gusta más", "es más fuerte", "más armónico". Eso sobre el terreno de la imagen, pero también se manifiesta en el terreno de la energía: "te produce una recarga erótica", "te abre a los recursos del cuerpo", y del pensamiento: "te hace pensar", "es un trabajo intenso sobre mí misma".

### **Las miradas/el narcisismo**

Se describe un movimiento entre polos opuestos: del "miedo a mirarse en el espejo" y del "escondarse", al sentir "yo me puedo exhibir", una oscilación entre gustarse mucho

y no gustarse nada. Se expresa "todo un problema con el asunto de la belleza" y su relación con el trabajar en la danza "para gustarte más", y "sentir que te puedes mirar en el espejo". Hay miradas colocadas afuera de las que se depende como un niño, sean gestos de aprobación: "¡ no es posible que me sienta tan bien, si no tengo 3 años !" o fantasías de rechazo: "cierta mirada que no soporto: la de ya no te quiero aquí". El trabajo con el narcisismo (el vínculo con la propia imagen) es constante: "todo el tiempo se te marca la falta", "hay que soportar la carencia", "ser muy tolerante al fracaso, a lo que no se puede", a "los límites". Como compensación, se construye una imagen épica: "¿ cuántas gentes son capaces de ese esfuerzo ?", "¡ por años !". Los bailarines serían "gente muy persistente", "muy de querer algo".

Se describe una dimensión donde se trasciende el propio "yo": cuando al bailar se va más allá del esfuerzo por recordar los pasos, de la preocupación por no fallar. Entonces, "te expandes", "ya no importas tanto tú", "te dejas llevar", es "saber escuchar la música"; es una "armonía" que, si te desconcentras, "la rompes".

### Vínculos

Se habla de la danza como una actividad sostenida por la presencia de otros, tanto que es difícil diferenciarla de las figuras transferenciales. La principal de éstas (la maestra de danza) encarna un ideal, se desea "mirarla", "imitarla", "incorporarla", "parecerse a ella". Es "quererse abrir a que te enseñe". Esto genera un "clima" de "mucho devoción, a ella, al lugar, la situación". La danza es también grupo, gente, donde los otros son "espejos", donde se lucha por moderar las rivalidades y comparaciones, se intenta "dejar que cada quien tenga su lugar", pero observa vértices del grupo "muy tensados", por "relaciones de amor-odio".

Dos años después del espacio de reflexión que tuve en las dos sesiones analíticas, reconozco en el discurso producido una vivencia muy intensa, que se ha enriquecido y profundizado. He observado y pensando, colocada en el corazón mismo de la situación que es motivo de mi estudio, es decir, habiendo tenido la oportunidad tanto de encarnar ese personaje -la bailarina, o más propiamente, la aprendiz de bailarina- que constituyó el vehículo de mi indagación sobre la subjetividad de la mujer y el cuerpo, como de mirarla desde afuera, con la curiosidad y el asombro que son las fuentes de toda investigación. Creo en la posibilidad de "descentrarse", es decir, de cumplir la función de observación "corriéndose de la escena", tanto como constato el valor de sensibilización que tienen las propias vivencias.

Hace unos días, en el curso de la preparación de esta parte del escrito, escuché al término de una clase de danza, este comentario entre las estudiantes del seminario: "Durísima la clase ¿no? ¡ Es impresionante eso de la danza, es un vicio, se te va la vida en eso!". Lo anoté en mi libreta, con la sensación de que sabía de qué estaban hablando.

### III. ANALISIS DE LAS ENTREVISTAS INDIVIDUALES

#### 1. BAILARINA 1<sup>2</sup>

El discurso de esta bailarina nos sugiere tres dimensiones, que serán nuestras categorías de análisis: a. El tiempo y el mito. b. Querer ser. c. La agonía del cuerpo.

##### 1.1. El tiempo y el mito

El elemento estructural más básico de este discurso lo encontramos en el juego subjetivo que proporciona la **dimensión tiempo**: por un lado, la bailarina se sitúa y recrea su experiencia desde la idea de un **antes** y un **después**; por otro, le otorga a la cualidad de "tener tiempo" un valor de perspectiva existencial y de relación entre ella misma y los demás. "No tener tiempo para los demás" equivale a vivir angustiada. La idea de diferentes tiempos no la leemos como la descripción de una sucesión de experiencias, sino como el reflejo de posiciones construidas al interior de la persona. La posición subjetiva, hemos dicho en otro momento, es la perspectiva desde la cual un sujeto enfrenta su deseo, en otras palabras, expresa formas de vivir y de vivirse. Este recurso permite a esta bailarina 'descentrarse' para valorar su experiencia. El 'descentramiento' significa justamente moverse del centro, 'correrse' de la posición protagónica para mirarse, para pensarse.

Así, el 'antes' corresponde al tiempo en que pugná desesperadamente por "mantener la pose", en que estuvo "ocupada todo el tiempo" en "una carrera contra mí misma", en que "estuve toda la vida fanatizada", en que "no tenía tiempo para los demás". En el 'antes' aparece en la sombra el tiempo de la vida cotidiana, el cual "no importaba" y casi no se recuerda; en ese 'antes' "sólo vivía en el tiempo brevísimo de estar sobre el escenario", momentos que, eso sí, eran "tan mágicos, tan únicos, que siempre está uno en espera de que se repita esa magia". Es el tiempo de la **bailarina mítica**, al que evoca con juicios severos: "era una vida hasta cierto punto ciega, fanática", "ir por la vida sin ver" y expresando horror ante las "represiones y esfuerzos": "una cosa horrible"; sin embargo, se escucha también, claramente, una reivindicación y franca admiración que tienen como efecto un resguardo del mito: "pero también pienso que quien no es fanático no destaca", "sólo la gente con temple damos ese brinco", "si

---

<sup>2</sup> 38 años, 30 de experiencia dancística.

no, imagínate cuántas habría".

Ese tiempo termina con el momento de la **desilusión**. La pérdida de la ilusión se refiere al proceso de duelo que ha descrito el psicoanálisis en términos de derrumbe de lo que sostiene un objeto idealizado. Hay un trastorno narcisista intenso, en el sentido de confrontar al sujeto con un desgarramiento de una parte de su propio ser; lloramos así, la caída de los ideales, aquello que nos mantuvo fascinados. Hay dolor, hay pérdida, pero también liberación, dado el tremendo poder sometedor de las instancias ideales de la constitución subjetiva (superyó, ideal del yo). En este caso particular, el discurso revela el juego psíquico donde la persona lidia con ideales y prohibiciones; describe un profundo sometimiento y una crisis de rebeldía, de "mandar todo al diablo, a la danza y a todo", "haciendo todo lo prohibido", "hacer todo lo que nunca hice, aunque me mate", "sentir que estaba viviéndola por primera vez".

Un accidente (real) ocurrido (¿ propiciado ?) por este movimiento interno para sacudirse a la danza en tanto "grillete en el pie", se eleva como metáfora del dolor ante la muerte posible del mito, a una muerte posible y definitiva de la bailarina. Y aquí puede expresarse nuevamente una energía y un deseo por la danza, un "retomar lo que tengo que hacer en la vida", "con la pura alma y el deseo de bailar, sin el dominio del cuerpo en absoluto", y una culpa: "si he tenido" (el don), tengo que pagar por esto", "enseñando a otros, formándolos"; "ahora me toca ser escalón". El 'ahora' está asociado a "tranquilidad", "madurez", "serenidad", a "la riqueza de las experiencias vividas con dolor", a mayor "visión": a "ver el otro lado", "voltear a ver a los que siempre me han querido" y fundamentalmente a un deseo recobrado "tengo.. porque vivir otra vez".

## 1.2. Querer ser

Otro elemento significativo que sostiene este discurso es la idea de "querer ser" o "querer llegar". Ese querer ser tiene como referente una aspiración, un ideal, cuya característica es el ser simbolizado en términos comparativos: "ser la mejor", "la más bonita", "la escogida", "la que todos envidian", "nadie que brincara como yo"; es decir, se escucha una rivalidad violenta, irreductible, como condición de la propia existencia. No en balde, el inicio de su discurso (momento en que vemos cómo se posiciona para hablar de sí misma) está hilado por el significante "diferente", significante que, dicho en términos psicoanalíticos, 'insiste' en forma notoria. "Ser diferente aunque no lo quieras", como si el "ser" pasara por acomodarse a una diferencia (¿ la diferencia sexual ?) **aunque no lo quieras**, diferencia que obliga ("tu deber es..") a una "pose", a una fachada "aristocrática". Los significantes "diferente" y "diferencia" se asocian, enigmáticamente, a las ideas de autosuficiencia ("esa diferencia entre el necesitar y no, es lo que hace una gran diferencia ¿ no ?") y de soledad ("alejada de las demás", "tengo la carencia.. de tener amigas"). Nuestra hipótesis tentativa apunta a reforzar la idea anteriormente

sugerida de ciertas vicisitudes problemáticas en relación a la identificación sexual, a la valoración del ser femenino.

La compulsión por "llegar" está atada a una mirada que la coloca en el lugar de la "promesa", a la deuda que siente por lo que "tiene": un "don" (el don de bailar y de la coreografía). Ella ha "recibido" algo ("nacé para bailar") y no puede "fallar": "tengo que pagar por esto". "Cuando yo dije.. al diablo la danza.. esto fue una llamada como para decir.. regresa a lo que te corresponde..". El discurso es atravesado por la ambivalencia del ser y el tener: "ser la promesa", "tener un don", "ser única", "decir soy lo máximo", que parece expresar una captura narcisística en un yo-ideal muy primario (de omnipotencia totalizante) que deja al yo real angustiado ante la carencia y ante el radical predominio del deseo del otro sobre el propio.

El "querer ser" que analizamos, tiene, junto con esta vertiente de la idealización de una imagen de predominio y autosuficiencia (y su correspondiente vivencia de vergüenza e inferioridad ante la terrible exigencia), la capacidad de producir una energía sobresaliente y persistente que "mueve a ser". La entrevistada lo define como "fanatismo": "es un fanatismo por querer ser", "todo era nada más en función de la danza, de la danza, ser la mejor", "era una carrera contra mí misma", "una cosa horrible porque minimizas y desprecias todo a tu alrededor", "un choque como de piedras".

Querer ser es querer existir; ¿porqué la existencia se vive tan problematizada, tan incierta? Hay una frase muy significativa: "..desde chiquitita no había sido más que ¡ ay ! la niña, qué bonita, la bonita". Aparece un "ego" femenino profundamente angustiado por una imagen que se agiganta y disminuye, una desesperación por ser "bonita", cuya única confirmación es "ser la que todos envidian" y donde ellas (las otras mujeres) atacan: risas, burlas, críticas. Los significantes "subirme", "bajarme" y "achicarme" se repiten en asociación a una inseguridad muy básica con respecto al propio cuerpo: "yo en el fondo siempre me sentía fea". La "exaltación" ocurre en el escenario, en que la vean bailar; sólo en en el escenario siente ese "predominio de ser, de tener, de estar segura". Es "reinado", "supremacía", son "momentos de gloria". Que la miren, que la vean, que los demás piensen que es bonita.

### 1.3. La agonía del cuerpo

La lucha subjetiva se revela centrada en la vivencia del cuerpo. El cuerpo es, en primer término, equivalente a imagen, contrapuesta a un ideal inalcanzable. Hay un inmenso dolor por un cuerpo que "no es", una desilusión básica, aunque logre "encantar" a los otros. "Me decían ¡ si estás divina !", pero "yo odiaba mi fealdad", "no estaba satisfecha conmigo", "mi principal problema y estigma fue sentirme fea": es un cuerpo que no tiene consuelo. El cuerpo también es, en este discurso, "instintos", "fieras", algo

"abominable" que se desea suprimir. "Sueñas con ser asceta, con ser una mujer ideal, y de repente hay otra parte igualmente fuerte que es el cuerpo; entonces tú lo quieres borrar ¿no?". La mujer ideal es entonces aquella sin sexualidad, aquella que pudiera "dominar sus instintos" a un grado total. El fracaso provoca un "odio contra uno mismo"; sólo la represión garantiza que el cuerpo no se afee, no se degrade. Por momentos "lograba yo abstenerme de todo y sentirme, entonces, bella". El ascetismo que describe es la mortificación del cuerpo, un entrenamiento sin cuartel junto con la privación: una terrible lucha sobre todo por no comer, por vencer el deseo de comer.

Dominar el cuerpo es también llevarlo a un nivel de prepotencia, de arrogancia, de nivel técnico que "te da una seguridad déspota, hiriente". Es vencer con "temple" y "voluntad" al cuerpo, hasta lograr ser "la mejor". "Me llevó casi 30 años lograrlo pero no había nadie que brincara como yo..". No obstante, a esta vivencia de supremacía le deparan "mil muertes", porque siempre "hay una que llega y uno cede el cetro", porque "como vieja es muy triste seguir bailando", porque me tocó "atreverme a pararme en un escenario, después de haber hecho lo que hacía, con la pura alma y el deseo de bailar, sin el dominio del cuerpo en absoluto". El poder sobre el cuerpo también se vive en relación a la formación dancística; en su imaginario, es como "modelar" en "arcilla o piedra" a seres humanos; es el "poder" que ahora siente tener desde el lugar de coreógrafa, es el lugar que hereda la necesidad de ser única: "hay cosas en las que te digo: soy insustituible".

## 2. BAILARINA 2<sup>3</sup>

El material de las entrevistas con esta bailarina nos sugiere tres hilos discursivos que hemos denominado: a. Lo visible. b. Lo que se tiene. c. Lo maravilloso.

### 2.1. Lo visible

Esta bailarina inicia su discurso con la frase "A mí la danza me entró por la vista", figura que se retoma de distintas maneras en su recorrido. En efecto, el tema de la vista, la visión, el ver y verse y sus derivados, es un elemento predominante y llamativo en este texto, lo que nos sugiere una profunda involucración subjetiva con la dinámica de la imagen y las apariencias, en relación a los interrogantes especulares: cómo reconocerse en un cuerpo y cómo integrar la mirada del otro. Escuchemos: "no me veía yo menos, me veía yo bastante bien", "hasta que yo vea que ya" (asociado al tema del retiro de la danza), "te hace cosas para que te veas bien", (el director) "los va formando con su visión".

Por un lado, se revela el poder de la imagen, la fascinación ante la imagen mítica de un cuerpo potente "no puedes creer que la gente pueda hacer eso"; por otro, la imagen del cuerpo es proyectada en la idea del movimiento que habla, es decir, se expresa sin palabras, lo que deriva en las enigmáticas frases: "haces ver lo que no existe" o "haces visibles objetos que no están", que son paradigmáticas de la ilusión, de la facultad de producir la ilusión de que algo que no es o está, existe. No en balde, dice que tuvo una "visión" (coreográfica): "la creación". La danza, como forma predominantemente plástica y visual, genera la ilusión de inventarse como apariencia, como efecto, que "encante".

"Todo bailarín se va formando sus propios prejuicios de cómo cree que se debería de ver". Hay una captura del ego en la forma física del cuerpo y en los ideales narcisísticos de una apariencia. El discurso revela una obsesión por un cuerpo idealizado, el de la bailarina mítica, y disgusto, incomodidad, con el cuerpo real, con el "tipo de físico" o "cierto tipo de cuerpo" que no concuerda con la imagen deseada y valorada. Es un dolor que ha sido procesado, largamente batallado y madurado en una subjetividad que lo ha enfrentado y para el que se han encontrado compensaciones; hay un tránsito de la rigidez de la anorexia (metáfora del no deseo) a "comenzar a ver", "aceptar otras

---

<sup>3</sup> 39 años, 15 de experiencia dancística.



cosas", una apertura a la vida a pesar de una desilusión muy básica, que se nombra como el "antitipo de bailarina"; en el contexto del discurso, el "antitipo de bailarina" es lo que no es perfectamente bello y deseable. Nos preguntamos si no hay un desconsuelo referido originalmente a un cuerpo de mujer, a la diferencia sexual. "El aspecto difícil fue aceptar mi cuerpo, me tomó 20 años", "la poca autoestima que quizá durante mucho tiempo tuve". "Ser aceptada" es una figura obsesiva que se proyecta persecutoriamente hacia el afuera en temores de "ser aplastada", "devaluada", pero que reconoce que emerge del "aceptarme yo, con mi tipo de físico". El "aceptarse" tiene como referente el cuerpo, siempre el cuerpo, en sus características y capacidades, y está asociado al tema de la anorexia que "no tenía nada que ver con la danza", pero que, valga la reflexión de Freud sobre el tema de la negación, aparece más de una vez en su discurso sobre ella como bailarina. La fealdad es intolerable, es el adjetivo del rechazo: "qué fea.. qué gorda". Hay un fantasma muy denso que perturba la valoración del propio cuerpo. Si la realidad le dice que "nunca tuve dificultad en ser aceptada", "casi todos los lugares que fui adonde yo quería bailar me aceptaban", en el fondo no lo cree, "para mi gran sorpresa debo decirte"; hay una confrontación interna que dificulta asimilar esta confirmación del afuera: una instancia implacable enjuicia.

El significante "prejuicios" recorre el texto, asociado con prototipos e imágenes establecidas. La lucha está planteada: "romper con todos los códigos", "trascender los prejuicios", "romper con todos los mitos", son las expresiones de resistencia ante un poder sometedor, expresiones de una subjetividad que resiste. Y uno de los efectos de esta resistencia es, frente a la mirada excluyente, afirmar su vínculo con la danza. "Yo no le gustaba especialmente", "la desesperaba yo como bailarina", "yo no era la bailarina virtuosa", y "ahora todo lo que me ofrezcan digo que sí", "que a los 30-35 te retiras ; qué va !"

También hay algo que quiere decirse, algo que "no fácilmente se pone en palabras". "Expresividad", "expresivo", "expresarte", son significantes que "insisten" en el texto y que están asociados a "la necesidad de decir algo" a "que haya un motor", a "algo más humano", al "placer del movimiento", a una forma de relacionarse con los otros "diferente", a una "actitud", una "entrega". Habla un alma pasional que emerge de una tragedia simbólica y que quiere hacer sentir su necesidad de amar.

El vínculo pasional con la danza se escucha en las distintas manifestaciones del "poder de vida" que se le otorga: "tu motivo.. para vivir", "he dejado.. de todo por la danza", "es tu vida", "le da sentido a mi vida", "te absorbe totalmente"; la pasión, en su gesto de entrega desesperada, se diría que hace perder la cabeza: "ahora bailo como enloquecida". El amor pasional otorga una calidad diferente a la vida; hay energía, hay devoción, "si no .. me sentiría gusano"; es un recurso contra el vacío y la muerte: "el famoso vacío después de un estreno..", " si yo no tengo otro proyecto.. me crea mucha angustia". La persistencia de la elección pasional genera la ilusión de algo que permanece; es la fidelidad del propio corazón frente a una elección salvadora: "es tu vida.. todo lo demás va y viene". Por ello la danza es ubicada como "curativa" y

"liberadora". "No es gratuito que alguna gente después de una gran tragedia se volvieron bailarines". ¿Cuál es la tragedia de esta vida? La creación es el reto y la opción de los seres pasionales que disponen, por su estructura subjetiva, de una particular energía frente al "lienzo en blanco", frente al vacío, la nada.

## 2.2. Lo que se tiene

En este discurso se percibe claramente una dimensión referida a la figura "tener", al imaginario de posesión de un cuerpo y a un imperativo que obliga: "tienes que tener un cuerpo que te responda", "tienes que tener un cuerpo que te permita hacer y que sea suficientemente estético". Si el "llegar a ser bailarina" es ubicado en la categoría de "milagro" ("de entrada me había parecido un milagro que yo pudiera llegar..") es porque el ser bailarina es una figura fuertemente idealizada, es una especie de ser mítico, maravilloso y perfecto: "yo me imaginaba antes que un bailarín lo tenía todo", "hay muchos que sí son muy completos".

De ahí que hay una especie de juego interno entre subir al nivel propio de una divinidad encarnada, estar "ahí arriba", y por otro lado, vivenciar fuertemente un cuerpo humano, frágil e imperfecto: "hay momentos en que.. sientes una fuerza.. y un control particular sobre tu cuerpo y es maravilloso", "pero eso hoy lo tienes y mañana no". La razón dice: "la perfección absoluta no existe", pero "que eso pasara de la mente al corazón tardó mucho". Se "tienen", por momentos, en chispazos, atributos impensables para el cuerpo mortal: "lo encantador de la danza es lograr cosas.. que quizás pensabas que nunca .. que jamás lo iba a hacer". Hay algo profundamente cautivante en ciertos logros que sorprenden, que generan la ilusión de la transformación del cuerpo, en dos sentidos: en belleza y en el dominio que se ejerce sobre él: "y entonces 80 intentos valen la pena por una vez que te salió perfecto".

La ilusión va, naturalmente, de la mano de la desilusión, de una mirada que te recuerda que "no tienes": "yo quedé como la mala, la que no tenía", "lo único que te dicen es todo lo malo que tienes". La lucha se da desde el "conocer más a profundidad el cuerpo", "hasta dónde da tu cuerpo", "la mayoría.. explotan lo que sí tienen"; la creatividad es posible porque hay una necesidad de dejar "fluir" el "el dar y el recibir", ofrendando lo que en su particular novela sí tiene: "muy buena proyección escénica", "lo que algunos llaman tener ángel". Recordaríamos que la ofrenda es siempre, una demanda de amor.

El desamparo del cuerpo aislado es compensado en la búsqueda de otros, de gente, de grupo: "yo sí necesito el feedback, una creatividad ajena que apoye la mía"; está muy presente la idea de "compañía", en su doble sentido de organización dancística y de estar con otros, con gentes afines, devotas del "placer del movimiento". Como si la "fisicalidad" de la danza: "el gusto.. de estar sudando", "sentir tu cuerpo y sentirlo bien",

"un placer quizá muy hedonista o narcisista", tendiera a extender la sensación del cuerpo más allá de las fronteras individuales. "Imagínate.. una serie de personas, un grupo que a su vez están vibrando, es una cosa muy, muy fuerte".

### 2.3. Lo maravilloso

El tercer aspecto que identificamos como un elemento con cualidades estructurales en este discurso, se refiere a una especie de expectación, un estar a la espera de algo extraordinario; es, podría decirse, una orientación mesiánica de la subjetividad en su vínculo con la danza. Se verbaliza insistentemente como: "que suceda algo", "para que puedan suceder las cosas", "que suceda algo extra-cotidiano", "sucede en el momento", "nunca se puede saber cuándo se va a dar y cuándo no". Se manifiesta una orientación mística y una disposición ceremonial; es esperar que ocurra lo maravilloso a partir de "mil cosas que uno no ve". Es darle entrada al sentido de lo oculto, "lo que va detrás", "la intuición", "las vibraciones" y "la energía", ofreciendo una entrega devota y sabiendo que son inútiles las aproximaciones mecánicas o racionales en el momento de la actividad dancística; es, en cambio, vivirla desde el sentido del ritual.

"Mientras más conoces, más aprecias la magia de lo que sucede". La magia se asocia tanto a la sensación oceánica de trascender el yo, donde se produce el placer vertiginoso de ampliación de los propios límites, como a la vuelta al placer narcisístico de representar al ser que logra "concentrar la energía": "el público te dá una plataforma en la que tú te vuelves.. el centro". En última instancia, es una aspiración al goce.

La búsqueda de lo maravilloso, de lo trascendente, no puede fácilmente ponerse en palabras. Es "una necesidad", es aferrarse al arte como una forma de existir. "Es agarrar 80,00 otras funciones en que quizá sí se dé", "que se dé eso". "Eso" sólo se identifica como cualidades, v.gr.: lo "extra-cotidiano", o con metáforas: "una bóveda de energía.. que no hay en tu vida cotidiana", "un tipo de atmósfera en que se crea...". Crear a partir de la danza es "como recrearnos", es un "aquí estoy".

### 3. BAILARINA 3<sup>4</sup>

Los elementos estructurales que escuchamos en este discurso, los hemos denominado: a. El "ego": ser reconocida mujer. b. La ofrenda del cuerpo. c. La fuerza del deseo.

#### 3.1. El "ego": ser reconocida mujer

El primer aspecto que resulta relevante en este discurso tiene que ver con la tensión que se manifiesta entre el "estar negada" y el "ser reconocida". El "estar negada" se asocia a un mítico origen en donde no existe "ninguna facilidad para nada", un lugar de donde se le expulsa: "no das una, vete", una sensación básica de insuficiencia: "siempre me he sentido el patito feo", y una vivencia muy honda de vergüenza, de querer esconderse para no ser vista. **Negación** es falta, es no tener, lo que cuestiona profundamente la existencia, el ser, la imagen de un cuerpo femenino en tanto síntesis de la dinámica intersubjetiva que funda el narcisismo, es decir, la relación consigo misma: "yo no tenía nada, no era graciosa, ni nada". Por ello, escuchemos: "bailo por ego", "siento que como persona no puedo ser admirada ni respetada", "el ego es.. sentirme reconocida". El yo, diría el psicoanálisis, se nutre con imágenes, imágenes significadas en la relación con otro. Y en esta relación intersubjetiva, la **mirada** tiene un papel metafórico central, en la medida en que simboliza la confirmación de nuestro valor como seres sexuados, como seres deseados y deseantes.

Hay una radical oposición entre dos personajes que batallan en esta subjetividad: uno es la persona "común y corriente", la de la "vida personal", que fantasea con "entrar por la puerta de emergencia" para que nadie la vea, que le "da pena todo", "todo, llamar la atención de alguna manera", que insiste en la dificultad para exponerse a la mirada de los otros: "vergüenza de que me vean", "hubiera querido esconderme", "con los ojos abajo, avergonzada totalmente", "me decían que cómo era posible que yo fuera tímida", "rara vez los veo a los ojos". El otro personaje es creado en la ilusión del escenario: "ahí no me da pena nada", "que tengas 10, 60, 600 gentes viéndote nada más a tí, es algo así incomparable"; entonces "para mí es urgente que me vaya a ver bailar", "viéndome bailar como que me aprecian más, me valoran más", "yo no podría dedicarme a seguir bailando.. sin que me vea alguien". Y aquí encontramos una paradoja, que consiste en que la mascarada, el ocultamiento, el tener que quedar bien, el que la gente "no piense mal de mí", se verifica en la "vida normal". En cambio, es en la vida teatral, en la

---

<sup>4</sup> 32 años, 18 de experiencia dancística.

representación, en donde ella puede "demostrar a la gente todo lo que soy", ahí es "auténtica". Ser "auténtica" es hacer "lo que siento", "lo que me nace", es abrirse a la mirada del otro: "véanme así, me abro", es dejar fluir las emociones y la sensualidad, y aparecer "plena, feliz, realizada", "agotada de todas las emociones que recibo", es "ser tal cual" y no tener "nada que ocultar".

El contraste con su vida "normal" lo describe como una conversión. ¿ En qué se convierte ? ¿ Qué es lo que oculta, que en el escenario puede revelarse ? Claramente se escucha una referencia a la condición de mujer y a la sexualidad, al placer. Como si el efecto del escenario fuera el levantamiento de la represión y el permiso para el goce; ahí se hace evidente que una mujer que se vive deseante (es decir, como plantea el psicoanálisis, que se posiciona como sujeto activo frente a la falta), se imagina deseada y valorada en su ser, digna de ser vista: "..ahí soy tal cual y soy mujer, y soy muy agresiva y soy bruja y soy femenina y soy tierna y amante y todo..", "me abro.. y así soy mujer, véanme", "que te pares en un escenario y digas.. aquí estoy, veánme, y gozar, es increíble", "que la gente me vea auténtica".

Esta apertura al ser mujer, a la sexualidad, es posible porque el escenario es terreno onírico, lugar de la realización imaginaria del deseo: ahí el deseo inconsciente encuentra un vía de expresión, como en el sueño, aunque el 'yo' intuye que es una concesión; por ello escuchamos frases paradójicas como "un gozo espantoso", donde "espantoso" califica la magnitud, pero también la transgresión, y encontramos esta frase enigmática "que la gente me vea lo que soy, pero ahí nada más, abajo no". Esa frase, en la secuencia del texto, se asocia a "que me admire la gente", "que salga contento de verme", "que salga satisfecho" y parece revelar el anhelo de ser deseada, de causar placer en otro; sin embargo, la vergüenza acecha.

El mismo escenario pierde su carácter mágico si el cuerpo entra en una escena inaceptable, en una expresión sexual en la que no se reconoce: "..el coreógrafo me hizo salir como muñequita Barby.. ahí sí hubiera querido esconderme". La vergüenza, dice el psicoanálisis, es una emoción que tiene que ver con la censura superyoica que significa no estar a la altura de los ideales. La vergüenza y el impulso de esconderse, asociada a exponer el cuerpo a la mirada del otro, coexistente con el desafío de que la vean "mujer" y la necesidad de ser confirmada por una mirada aprobatoria ("que me vean así, que se sientan orgullosos"), parece hablar de una herida narcisística referida al cuerpo femenino.

La mirada admirativa, evocada por la figura del cuerpo danzante, que tanto repara la propia imagen, es una mirada internalizada: "bailo con la convicción de que me están viendo admirándome..", "bailo para mí, para mi satisfacción y no estoy muy consciente del público", "más que lo que la gente recibe es lo que yo recibo de bailar". "¿ Qué recibo ? pues la satisfacción de (silencio), es que me costó, no sabes qué trabajo me costó...". La satisfacción de reparar la propia imagen, haciéndola deseable. ¿Cuál ha sido el costo ? Lo examinaremos en el siguiente punto, un hilo discursivo íntimamente

entreverado con el que venimos analizando.

### 3.2. La ofrenda del cuerpo

Uno de los primeros elementos que esta bailarina evoca al iniciar su discurso, tiene que ver con un malestar profundo: "odiaba estudiar", "unas matadas espantosas", "me la pasaba encerrada". Es decir, ella arma su "novela" referida a "la idea de ser bailarina", a partir de querer alejarse, supuestamente, de un odio-encierro. Sin embargo, su entrada-entrega a la danza, está marcada por otro encierro: "me dediqué.. a aprenderme las coreografías, a ensayar; no dormía, no comía..", "bajé de peso porque, bueno, dejé de comer porque no tenía yo tiempo ni, ni ganas de comer, más que estar dedicada a aprender..", "estaba yo así, tan encerrada en la coreografía, que se me olvidaba comer", "lo que no quería era perder tiempo comiendo, para aprenderme las coreografías". ¿Y el odio? Se dirigió al cuerpo, al que una mirada le dijo "no". Al cuerpo se le exigió entonces "esfuerzo y sacrificio" y "la disciplina total", y se le privó: "una dieta así estricta", "no fue que mi intención fuera.. estar flaquísima y estar enferma", "me descalcifiqué", "se me caía el pelo a cachos", "estaba yo horrible, horrible", "estaba tan enajenada.. que ni siquiera me veía al espejo", "nunca me dí cuenta, de verdad". Es, naturalmente, un odio-amor, es decir es un imperativo por un logro que alcance, al fin, el amor anhelado.

El malestar al que nos referimos inicialmente, parece surgir de una vivencia muy antigua de "no tener" aquello que aseguraría el amor de las figuras ideales primordiales, es decir, los padres, ("no tener ninguna facilidad", "negación total"). Como consecuencia, surge un gesto desesperado: la ofrenda de sí, desahogo de una pasión en donde el cuerpo maltratado es testimonio de amor: "acabo viendo puntitos de colores del esfuerzo", "salía con todas las rodillas así sangrando de las arrastradas, pero me encanta", "me encanta bailar", "gozo enormemente".

Este gesto se verifica en un universo materno (y sus sustitutos). Ante la palabra paterna que se vive como incógnita, como ausencia, ("no hablaba con nosotros, porque así era él"), "ella" domina la dinámica intersubjetiva. Frente a ella (que igual es madre, directora o maestra) se posiciona una niña buena, decidida a conquistar su amor con devoción y fidelidad: "nunca faltaba a clases y estaba ahí siempre", "no perdía yo nada de lo que ella me decía y todo lo hacía", "le echaba todas las ganas", "era así como la adelantada del grupo", "la estrellita", "yo fui siempre la que recibió todos sus malos humores". Es una figura inmensa, ante la que se manifiesta un profundo sometimiento ("era así, mi dios", luego, "así como mi verdugo"). Este sometimiento, visto en espejo (de sus alumnos hacia ella) asusta y sorprende: ("¿ cómo pueden creer tanto?", "están a lo que yo diga, a lo que yo haga; cuando lo pienso me da horror").

Con esa figura ideal se ha tejido un diálogo interno constante, que tiene como efecto "un desequilibrio terrible", ya que se le otorga el poder de abrir "el cielo" o "el

infierno" y de juzgar el propio valor ("juicio final"); el dolor es que nunca termina de confirmarla. La inconsistencia hace sufrir, y aviva el amor-odio: "me hería", "me dió una tristeza y un resentimiento", "me cacheteó", "me daba pavor", "me dan ganas de ahorcarla", pero siempre alguna faceta de esa figura femenina es salvadora: "X no creía en mí, pero Y sí", "me da una tranquilidad enorme", "igual G creyó en mí, sabía que yo iba a llegar", "el oírla me impulsa muchísimo", "gracias a ella estaba yo bailando", "le echo más porque ella me da".

Y, fundamentalmente, es la danza la salvadora. La danza simboliza el acceso a "logros", referidos a la apariencia, las cualidades y potencia del cuerpo ("haber logrado hasta cambiar mi cuerpo", "me siento muy fuerte, muy técnica"), mismos que han transformado el "nunca": "nunca imaginé bailar como estoy bailando ahora", "yo veía (ballet x) y decía estás loca, nunca en la vida lo vas a hacer; ahora ¡ llevo como 500 representaciones !". Ahora puede decir que tiene "muchísima facilidad..", "más resistencia que cualquiera", "creo que ninguna otra bailarina (de la compañía) lo hubiera podido hacer". Su discurso sugiere que pasar de la "falta" a la potencia fue posible gracias a una fuerza especial.

### 3.3. La fuerza del deseo

A lo largo de este discurso se aprecia una dimensión pasional, que estructura la subjetividad desde dos elementos principales:

a. Un vínculo con la danza en el que se ha depositado la esperanza de "salvación" ("es lo único que me salvó así de una depresión terrible", "me ha sacado de mil problemas emocionales", "mi terapia", "mi tranquilidad", "es la única manera de conseguir algo en la vida"), en donde "salvarse" es preservar el deseo de vivir. Dice el psicoanálisis que los seres pasionales viven intensamente su "drama" interno (técnicamente, la batalla entre pulsiones de vida y pulsiones de muerte); por ello se 'entregan' con fidelidad y con 'locura' al objeto de la pasión, es decir, al ser o a la actividad que sostiene su vida. "Se me está acabando mi tiempo para bailar, entonces es así, una locura y una desesperación.. bailar, bailar, hasta que pueda", "cuando empiece a sentir que voy bajando, me retiro del escenario... como que te dicen 'oiga, dentro de cinco años se va a morir'.., entonces tratas de vivir así al máximo", "empecé a trabajar como loca", "igual, cuando estoy en una depresión.. me aferro a la danza", "desde la primera vez que bailé fue así, la locura total y absoluta".

b. Una fuerza que "arrasa" con todas las dificultades, porque es energía deseante que se expresa como determinación y persistencia. "Me dijo '¿sabes que? no das una, vete.., y dije ah, ¡ pues no ! ahora me quedo'", "era así, una fuerza de voluntad increíble", "me enterqué.. cuando algo sé que no va a pasar o que me va a costar mucho

trabajo, ahí estoy", "pero te digo, que si tuviera necesidad de hacer dieta de nuevo y de mantenerme en peso, lo haría, pero bien..", "he logrado lo que por, a ver, desde los siete años estaba yo esperando". "Encontré la danza": encontró la danza y ahí volcó la desesperación por sostener el deseo de vivir. Le ofrendó, así, todo su ser, como forma simbólica de recibir, con ese gesto, una promesa de amor. El "masoquismo", el esfuerzo, el "sacrificio", requiere una energía que surge de la esperanza puesta en los "resultados". "A mí lo que me gusta es el resultado.... es por lo que bailo, por una función". "Cada función es como un regalo, un premio, a tanto esfuerzo y sacrificio en mi vida (sonríe) dramática".



### III. ANALISIS DE LAS ENTREVISTAS GRUPALES

#### 1. GRUPO A

##### Encuadre de trabajo

Integrante	Edad	Formación dancística	Experiencia Profesional
1	25	17 años	7 años
2	26	16 años	8 años
3	30	23 años	13 años
4	22	15 años	5 años
5	25	4 años	1 año
6	26	10 años	8 años

Total: 6 integrantes (todas de nacionalidad mexicana, radicadas en el D.F., clase media)

Equipo coordinador: Margarita Baz (coordinadora)  
Eugenia Vilar (observadora)

Fechas de las reuniones: 20 junio, 26 junio y 3 julio 1989

Duración de las reuniones: 2 horas

Lugar: estancia 5 x 4, en Tlalpan, México D.F.

Disposición física: en círculo, sentadas en el suelo alfombrado sobre almohadones, la coordinadora y la observadora intercaladas entre las integrantes.

**TAREA:** "hablar de su experiencia como bailarinas".

Preguntas-eje:       ¿ para qué bailan ? (reunión 1)  
                              ¿ qué piensan y sienten en relación a su  
                              entrenamiento ? (reunión 2)

### Observaciones sobre el proceso grupal

El trabajo del grupo se caracterizó por una disposición de colaboración, interés y compromiso con la tarea. Hubo asistencia completa en todas las reuniones, apreciándose el desarrollo de un diálogo grupal espontáneo y franco, intensa afectividad, sentido del humor, "insight" y capacidad para expresar puntos de vista distintos y para abordar la polémica. Varios de estos elementos apuntan a algo que nos llamó la atención, y que se refiere a la capacidad de reflexión que mostraron las bailarinas, es decir, su posibilidad de "pensarse" y poner en palabras su experiencia.

El grupo valoró el espacio grupal e hizo suya la tarea, rápidamente. Todas las integrantes participaron, siendo tal participación definida, naturalmente, por la posición que jugaron en la estructura grupal que se fue desarrollando. En ella se perfilaron cuatro "personajes" que jugaron roles dominantes (dos a partir intervenciones vehementes y "radicales" y dos, más reposadas y tolerantes, pero igualmente "fuertes" en su presencia). Otra integrante, más silenciosa, era más bien "seguidora" de los puntos que introducía algún elemento más activo, para de ahí tomar alguna posición en el diálogo. Y la restante, un poco descolocada por su significativa menor experiencia como bailarina que las demás, tuvo sin embargo una función grupal interesante, como contrapunto de una vivencia que, al resto de las participantes, podría decirse que les había "atravesado el cuerpo".

El abordaje de la tarea fue facilitado por procesos de identificación que se revelaron desde la **primera reunión**: desde el inicio se "reconocieron" a partir de eso común que las reunía: el ser bailarinas, desplegando desde ese momento inicial su capacidad de "juego" y de sentido del humor, en relación, por ejemplo, a la cuestión institucional de pertenencias y jerarquías:

"-Es de la Compañía.

(murmillos, risas)

-¿ Ah, sí ? No creas que me impactas.

-No, para nada.."

En el momento del cierre de la reunión aluden directamente a los elementos que las acercan y cohesionan: "cada una tenemos como que una línea muy diferente en la danza, pero al fin de cuentas llegamos a un mismo punto", "el interés es el mismo", "somos un mismo gremio", "sufrimos lo mismo" ("o gozamos" -añade otra), y expresan

deseos de que los prejuicios y rivalidades que son parte del universo institucional de la danza, pudieran dejarse a un lado ("..entonces porqué tanta divergencia, porqué tanto prejuicio, porqué tanto pleito, no sé", "si hubiera más unión.."). Llama la atención, sin embargo, que esta reunión termina con un juicio crítico que tiende a devaluar su identidad de bailarinas: "pocas veces los bailarines se cuestionan cosas", "la mayoría somos muy ignorantes", "apáticos", "algo muy contradictorio, el bailarín haciendo arte, le falta cultura".

En la **segunda reunión**, el grupo, al escuchar la consigna de la reunión (el tema del entrenamiento), inicia en un tono bajo, grave, hablando lentamente, como haciendo un esfuerzo y mirando con frecuencia a la coordinadora; pasado este primer momento, el grupo se va "calentando" y trabajan la tarea plenamente, desarrollándose un diálogo grupal constante y de características "dramáticas". Es decir, las integrantes ocupan el espacio grupal con interés y entrega, las intervenciones se caracterizan por su espontaneidad, prestancia y fuerza, recreando distintas emociones y pensamientos de una experiencia que las involucra muy profundamente: el trabajo que implica el convertirse en bailarinas. De esta manera "dramatizan", por así decirlo, su vínculo con la danza: entrega, intensidad, emociones encontradas, cierta "teatralidad" y arrogancia, y "convicción" de que saben de qué hablan.. porque lo han vivido con toda el alma.

Llama la atención su disposición (y necesidad) para hablar de lo que duele, de lo que no se tiene, lo que falta (entre ellas, por lo visto, no hay necesidad de aparentar una imagen omnipotente), discurso exacerbado por el tema del día. En esta reunión, el grupo llega a puntos fuertemente polémicos (particularmente el dinero y la valoración social, y la forma como se ubican frente a las determinaciones institucionales representadas por las distintas técnicas), mostrando capacidad para sostener puntos de vista divergentes. La experiencia intensifica los vínculos y la necesidad de intercambio: terminada la reunión y retirándose las psicólogas, se quedan todas charlando animadamente durante cerca de 45 minutos.

En la **tercera y última reunión** el discurso del grupo fue trazando momentos muy gozosos, relacionados con el eje de reflexión de esta reunión (el salir a escena), donde el grupo aparentemente se homogeneizaba en su mitificación de "la función", (la expresión dancística en escena), pero también llegando a los aspectos enojosos que plantea la realidad de la competencia y la rivalidad con otros, que se simboliza en la amenaza de ser marginadas o sustituidas, es decir, privadas de algo muy deseado. El grupo polemiza alrededor de la disposición a compartir los lugares ("papeles") que se viven como propios, mostrando distintos matices en ese reto permanente. El anuncio del fin de la experiencia les resulta frustrante, les parece "poco tiempo". No casualmente el emergente anterior evoca la "corta vida del bailarín" y no les gusta. Al término de la reunión se evalúa el proceso, resaltándose el valor de la reflexión, su agrado por la experiencia grupal y su sensación de que habría mucho más de qué hablar.

Los emergentes que resultan más relevantes en cada una de las reuniones, son:

### **Reunión 1**

- a. la entrega y el sacrificio
- b. la "terquedad": expresión del querer ser
- c. las afrentas y la propia imagen
- d. el "no saber" sobre la diferencia sexual

### **Reunión 2**

- a. la imperfección del cuerpo
- b. la creación de la bailarina
- c. el valor del arte dancístico - el valor de la bailarina

### **Reunión 3**

- a. el tiempo de la magia
- b. el "trascender": los canales hacia el otro
- c. el deseo y sus límites

A continuación nos acercaremos a cada uno de estos emergentes, enmarcados en las observaciones que hemos anotado relativas al proceso del grupo, intentando esclarecer el entramado latente del discurso que fue producido.

#### **1.1. La entrega y el sacrificio**

Desde el primer movimiento que hace el grupo en torno a la tarea grupal ("reflexionar acerca de su experiencia como bailarinas") y específicamente en relación a la pregunta-eje ¿ para qué bailan ?, se revela un emergente simbolizado por el significante "sacrificio" que aparecerá reiteradamente en el inicial posicionamiento del grupo frente a la tarea y que aparecerá en distintos momentos de las tres reuniones: "sacrificamos muchas cosas", "para lo que nos sacrificamos tanto", "cuando sacrificas todo por bailar" "llevamos atrás por lo menos 10 años de esfuerzo, de someterte a un rigor". Parece expresar un vínculo con la actividad dancística en el que la bailarina siente que se ha entregado sin restricciones ("si lo he dado todo", "si he entregado mi alma", "le estás echando la vida") y sin embargo las expectativas de recibir a cambio algo que busca desesperadamente no son satisfechas; por ello se escucha un reclamo y un dolor: "te partes la madre y apenas si eres así como una migajita", "sobrellevar ese dolor", "lloré como loca, a punto del suicidio", "para qué sufres tanto", "sacrificas todo por bailar, muchos años, y de repente alguien llega y te dice ¡ no !".

El interlocutor imaginario de este reclamo es la institución de la danza (en su lógica y en sus representantes), que mira con desdén a esos seres pasionales e imperfectos que tiene de rodillas. El deseo apunta aparentemente a un reconocimiento, a una confirmación del propio valor, que sólo de manera efímera se realiza con plenitud; se anhela una palabra, un gesto o una mirada que exprese "sí", sí a una existencia cuestionada. El "sacrificio" en este discurso apunta a la constancia de una ofrenda del propio ser, en tres aspectos: la disciplina del cuerpo ("dietas", "horas de ensayos, de cansancio y de fatiga"), tolerancia a la presión y a las afrentas al narcisismo ("sufrimos muchos choques los bailarines", "que aguante todos los palos") y persistencia ("ser fiel a ese ideal"). El "sufrimiento", "el trabajo y la dificultad" que se asume, es testimonio de la magnitud del gesto; por eso es "sacrificio", porque se ofrenda una lucha (contra la "imperfección") y un gran esfuerzo (emocional y físico), y porque hay renuncia (a las gratificaciones inmediatas: es tener capacidad de esperar).

Sin embargo, ese "entregar el alma", que significa que el deseo (en el sentido psicoanalítico) garantiza la energía requerida para esta lucha, en absoluto es incondicional. Todo lo contrario, como se escucha en la frase "sufrir para gozar", el "sacrificio" de sí se ofrenda en función de conseguir algo, expresado en el enigmático "llegar a ser" que insiste en el discurso; parece apuntar a una lucha por construir una imagen con la que pueda reconciliarse ("..lo que uno busca.. termina en el ego"). En ese proceso, la dimensión sufrir-gozar aparece persistente y contradictoriamente ("-sufrimos lo mismo -o gozamos", "sufrimiento en cuanto al dolor físico", "dolor maravilloso", "en ese masoquismo se siente placer", "el gran placer del movimiento", "el ejercicio da felicidad, el bailar da felicidad), antagonizando y aún confundiendo (como se escucha en el "lapsus": "..de que la gozamos, la tenemos que gozar para aguantar, digo, para seguir en la danza").

## 1.2. La "terquedad": expresión del querer ser

Un emergente notable en el discurso de este grupo, presente desde los momentos iniciales, tiene que ver con la idea de que el ser bailarina es producto de una fuerza muy particular para "aguantar" y para sostenerse en esa actividad. En su novela, ésta es una "profesión de tercios", aquellas que son "cuchillito de palo", "gente que ha aguantado", esas "muy pocas" que tuvieron el "carácter" para aguantar "la presión", para persistir en la lucha con el propio cuerpo y con las veleidades de una institución que juzga sin piedad a ese cuerpo y con trabajo lo valora y aprueba. Es un deseo que no fácilmente se pone en palabras: es una especie de "querer ser" o "querer llegar a" ("llegar a ser alguien en la vida", "soy muy terca", "dominar el cuerpo tanto como para poder hacer lo que yo quisiera o poder sentir"), que se actualiza en el vínculo pasional con la danza, vínculo que, por su naturaleza, se define por un gran anhelo ("amo la danza", "esa mujer no baila con el cuerpo, baila con el alma") y por un impulso desesperado por atenuar una dolorosa

vivencia de incompletud ("algo muy extraño, las más dotadas no siguieron", en cambio "ahí estamos las que no podemos", "no creo que pudiera dejar de bailar, es como una droga"). Esta modalidad de estructura subjetiva transforma las dificultades en "más fuerza para seguir luchando, para llegar a ser". Cuando se intenta poner en palabras lo que alimenta ese deseo que sostiene el vínculo con la danza, se recurre a expresiones de tipo místico y de carácter abstracto: "te sostiene el amor", "un ideal", "una esperanza, una fe", "la fe que me mantiene en ella".

### 1.3. Las afrentas y la propia imagen

Otro emergente llamativo de los primeros momentos de la reunión inicial, y que significativamente es retomado en las otras dos, particularmente en la última parte de la tercera reunión en un clima muy emotivo, tiene que ver con un dolor inmenso por lo que describen como no ser elegidas o ser sustituidas o desplazadas: "te duele cuando no te escogen", "sufrimos muchos choques.. el hecho de que no te escojan", "escoger a la que mejor me dé el papel", "de repente te dicen no, pues no", "haber trabajado como loca para un papel y que llegue otra", "que te quiten tu papel", "un asesinato", "durísimo", "trancazo", "frustración". Es asumir las reglas de una institución que las somete a una valoración y a una competencia permanentes. Es la vivencia del juego del poder en donde ellas son la instancia pasiva que espera un bien, una palabra, un lugar, que la parte otorgante maneja despóticamente. "Te denigran", "te dicen no sirves para nada", "amarguras", "gorda asquerosa, eres una bruta.. así se nos trata", "te llenan de complejos", "tratan de limitarte", "te sientes chinche", "duro y enojoso", "te da en la torre", "coraje, mucho coraje, lo quieres matar".

El "enfrentamiento" con esta "realidad" que "se entiende pero no se acepta", produce un reforzamiento del disciplinarse (del "demostrar" lo que "se es") coexistiendo con una rebeldía contenida. El juego institucional se engancha en la profunda necesidad de encontrar respuestas al propio ser, al propio existir; hay una lucha por construir una imagen ("saber quién eres", "alimentar un ego.:", "qué somos en nuestra vida") y por aceptar un cuerpo ("sentirme mujer") como condición de toda realización y de su existencia como seres deseantes ("algo muy raro: sentirme muy mujer para poder realizar, para poder sentir").

La referencia permanente al cuerpo como pivote de esta lucha, produce una ambivalente y culpígena relación consigo misma: se aborrece y teme a "la fealdad" ("no puedes estar hecha un marrano", "aborrecer mi cuerpo", "a mí me da vergüenza, no me veo), se afirma y se cuestiona al mismo tiempo una estética propiciada por la institución (delgadez, juventud) y se aspira a la "belleza" ("la danza es belleza", "siempre te gusta verte lo mejor posible"), como también se condena la preocupación "excesiva" por la propia apariencia, que las destinaría a la "estupidez" ("vanidad increíble", "la frivolidad es espantosa", "un asco") o a la enfermedad ("ya no pueden bajar un gramo.. y siguen

creyendo que están gordísimas", "la mortandad por anorexia.. es increíble").

#### 1.4. El "no saber" sobre la diferencia sexual

Un emergente claramente diferenciado surgió a la mitad, aproximadamente, de la primera reunión, cuando una integrante, dirigiéndose al equipo de coordinación, pregunta: "Oye, ¿porqué nada más bailarinas mujeres?". Al ser devuelta la pregunta al grupo, emerge la fantasía latente evocada por un dispositivo que convocó a bailarinas y, de hecho, excluyó a bailarines. Las integrantes se distancian del sexo opuesto: "los hombres son otra cosa", "seres humanos aparte", "seres totalmente diferentes"; al mismo tiempo, al tratar de definirlos (entender en qué consiste la "diferencia") o imaginarlos (ellos qué hacen en la danza), se manifiesta un "no saber" (el diálogo empieza a matizarse de un insistente "yo no sé" y "¡quién sabe!"), una especie de perplejidad ante una diferencia en "ser" que resulta una incógnita.

Les disputan el terreno de la danza ("los hombres no tienen tantas condiciones físicas para bailar como una mujer"), pero el "plano objetivo" no resulta convincente (por ello, otra parte del grupo dice "no, no, al contrario"); en el fondo se escucha un resentimiento relativo a cómo la institución de la danza hace diferencia entre mujeres y hombres. A ellos les "facilita" las cosas, los "consiente" ("los hombres están gruesos", "es culpa de los directivos, culpa de toda la gente"); el resultado es una oscilante envidia (por los privilegios y preferencias) y desprecio (porque ellos, según su imaginario, ponen el cuerpo pero no el alma, y por ello no participan de la ceremonia de la entrega: "no hay convicción, no hay responsabilidad", "que lo metan en su cuerpo es difícilísimo").

Pero lo que es dominante, es una enorme curiosidad por esos seres "tan extraños"; ellas no saben, pero quieren saber. Es la pregunta que alguien tendría que contestar: "oye, pero finalmente no nos contestaste porqué nada más mujeres", "sí, es cierto, esa era la pregunta para hoy.." (últimas intervenciones de la segunda reunión), "a mí me encantaría participar en algo así, pero mixto, bueno, con hombres y mujeres.." (cerrando la experiencia, tercera reunión).

#### 1.5. La imperfección del cuerpo

Cuando el grupo aborda la pregunta-eje de la segunda reunión relativa al tema del entrenamiento, emerge una fantasía: "yo por mí lo quitaría y lo borraría", que parece expresar la fantasía de, por así decirlo, 'borrar la falta', desaparecer la imperfección, y su contraparte, el deseo de ser "perfecto", perfección referida al cuerpo. Esta aspiración a la "perfección" no evoca simplemente el cumplimiento (muy difícil de por sí) de los patrones estéticos propiciados por la institución de la danza, sino que apunta

esencialmente a un deseo (que por definición quedará insatisfecho) de poder y de dominio sobre el cuerpo "para hacer con él todo lo que uno quiera". Como si ese anhelo tan profundo de omnipotencia sobre el plano material de la existencia, guardara la promesa mítica de la felicidad (".. de repente estás así, increíblemente feliz porque estás logrando muchas cosas..", "la satisfacción que es bailar para tí, lo que sientes, vaya, que cada día te sientes mejor.."). El discurso del grupo de bailarinas expresa, en contraste con esta aspiración, la dolorosa vivencia del enfrentamiento con "un cuerpo imperfecto".

Esta polaridad deseo-realidad está representada en su imaginario por la doble faceta de su trabajo: las funciones vs. las clases y ensayos. Esta última es "la parte en donde están presentes todas tus deficiencias", es el momento en que "te enfrentas con tus cosas malas", es "deprimente" porque "te estás viendo lo chueca, lo fea, lo deforme que estás". No obstante, hay una disposición subjetiva para enfrentar "lo que te falta" desde un deseo que aspira a cancelar la imperfección. Asumen, de hecho, hacerse cargo de una batalla que no termina nunca: la lucha por "la transformación del cuerpo". En esa batalla se desarman permanentemente las ilusiones de ser "diosas", a través de las imágenes que sin piedad devuelven espejos y maestros: "el maestro, pues lo baja a uno de la nube", "el maestro le dice a uno no, no, así no es", "le dice a uno la verdad y el espejo también dice la verdad". Ellas mismas han internalizado, es decir, son portadoras de, una condena por lo que no es perfecto: "hay mucha gente que baila y que, la verdad, a mí me da vergüenza ir a verlas", "también los hay que dicen 'muy bien' y sus errores están que dan pena".

La frustración y la desilusión son el resultado de los "recordatorios" constantes de "la verdad" del cuerpo (sus límites, su imperfección), a través de esas miradas que nunca están satisfechas: "aunque esté uno bien, casi no lo vamos a escuchar", "los miles de errores que todos te corrigen", "el error siempre te lo van a decir". Miradas sobre el cuerpo que se vuelven persecutorias, pero que también se reivindicán como necesarias, como "recordatorios" cotidianos del olvido del cuerpo ("el maestro es bien importante para estar así recordando.. todos los días", "lo que tienen estos maestros en común es que yo siempre he tenido una fe en su trabajo"); ese sostén genera un vínculo de fuerte dependencia y es altamente ambivalente ("los espejos.. a veces me gustan y a veces me disgustan", "el día que te lo quitan te quitan la mitad del cuerpo"; "mi maestra era maravillosa", "malos tratos", "los maestros son las gentes más frustradas que existen").

Las bailarinas expresan una íntima y viva relación con su cuerpo: entrar en profundo involucración con él, conocerlo, sentirlo y sobre todo no olvidarlo, al contrario, recuperarlo con la conciencia. En ese proceso, describen la dificultad que implica aprender a "sentir" el cuerpo ("usar el espejo.. cuando quieres verificar si lo que sientes es correcto", "a veces uno tiene la sensación de que estoy bien y de repente te gritan que la pompa está ¡ quien sabe dónde !"). Su experiencia es, diríamos, dualista: es vivenciar una doble naturaleza: el "alma" (el deseo de "llegar"), enfrentada a un cuerpo que deberá ser "dominado". Dominar el cuerpo pasaría por lograr una "conciencia total" de un



cuerpo que no se vive como una unidad, sino como "miles de partecitas que tienes que estar cuidando en tu cuerpo". En ese discurso se escucha cómo la bailarina sufre la imperfección y lucha denodadamente por "borrarla", pero al mismo tiempo la niega, como si, en el fondo, creyera que es posible la completud, la perfección ("..ser una mujer completa, y fue cuando decidí seguir esa belleza, y desde ese día estoy detrás de eso que quiero").

### 1.6. La creación de la bailarina

En el discurso que analizamos, emerge también todo un complejo fantasmático alrededor del eje: ser creada y crear. Es decir, por un lado, se revela una verdadera experiencia de placer y asombro con un cuerpo que cambia y que progresivamente se va "sintiendo" ("aún a nuestra edad, ya estamos grandes, el cuerpo va cambiando", "..sientes riquísimo, otros músculos.., otras formas de moverte, de libertades", "sentir todo tu cuerpo, no nada más una parte.. junto con todas las emociones", "la satisfacción de que cada día te sientes mejor"), proceso que se imaginaria fuertemente en forma pasiva: ellas siendo "pelota de barro" que otros "van moldeando, es maleable, entonces ellos (los maestros) lo van formando", "mi maestro es la verdad y es él el que me va a hacer sentirme bien y bailar como yo espero hacerlo algún día", "(el coreógrafo) hace que tú hagas lo que él quiere"; en otros momentos, sin embargo, lo concibe como un intercambio, un logro de dos: "(el maestro) tratando de que tú entiendas y tú tratando de realmente entenderlo y de sentirlo y de lograrlo", y finalmente, a veces, también como un logro personal: "..me costó mucho, pero lo he cambiado, lo cambié mucho.. mi metabolismo.. entonces me siento satisfecha", "cada uno es responsable de su entrenamiento".

La dependencia del afuera (que es, en última instancia la institución de la danza) para transformarse en bailarinas, y la ambivalencia entre ser como otros quieren o hacer valer su propia sensibilidad, es revelada en forma patente en la polémica acerca de "las técnicas". Ahí se juega lo legitimado socialmente, lo "auténtico" vs. lo "antinatural", lo que tiene más valor o mayor poder para dominar el cuerpo, y también, la incomodidad frente a la imposición de los modelos clásicos desde una situación que se vive como desventajosa ("el prototipo de un bailarín clásico con los cuerpos mexicanos").

Por otro lado, hay una aspiración a crear y a expandirse desde el desarrollo de la creatividad, anhelo que no acaba de encontrar el espacio y la legitimidad institucional: "pues depende del coreógrafo... hay (los que) te dejan crear en base a su idea, y hay coreógrafos que no te dejan crear, o sea, tienes que hacer solamente, ni más ni menos, lo que ellos tienen aquí en su cerebro"; este emergente volvió a manifestarse en forma significativa en el momento final de la experiencia grupal (término de la tercera reunión): "..puntos que quedaron intocables.. a mí se me antojaba más por el lado de la

creatividad.. lo creativo de todo esto".

### 1.7. El valor del arte dancístico - el valor de la bailarina

En la segunda reunión surge un emergente vinculado con un movimiento grupal en donde las bailarinas se miran en el contexto social, cultural y económico que enmarca su trabajo. Este emergente es una protesta, un cierto enojo, por la falta de una confirmación real, contundente y unánime del valor de su trabajo. Ronda en su imaginario el fantasma de la descalificación: "..es un rollo de tradición... dicen: danza para las gentes que no tienen nada que hacer", "tiene que reconocer, el país y toda la gente, que es un trabajo igual a otro", "nadie valora que tú te muevas, no creen que es un trabajo que te estás fregando y le estás echando la vida". El valor social, en términos del símbolo 'dinero' y del "apoyo" lo viven ubicado en un nivel bajo, si bien ascendiendo lentamente ("nosotros vivimos una época.. tenemos un sueldo ¿ no ?", "hay subsidios.. pero los demás pasan hambre", "sueldo de miseria", "realmente es denigrante", "va mejorando pero ¡ hójole ! apenitas", "a base de la gente que ha luchado, se empieza a reconocer"). Esto mina la confianza en el propio valor, ya que, aunque éste en lo manifiesto sea reivindicado, luchan con la inseguridad y la duda ("yo creo que hago las cosas bien, no merezco que me menosprecien", "también podría uno preguntarse qué tan bien estoy haciendo las cosas ¿ no ?").

El discurso del grupo oscila, de los referentes más generales que son "el gobierno", "el pueblo", y "México" ("este país no cree en eso", "no tienen interés en el arte", "que el gobierno reconozca que es un arte ¿ no ?", "..que el pueblo se dé cuenta que existe") a su vivencia como personajes del rol social de bailarinas ("nosotras sufrimos las consecuencias", "todas esas niñitas que vienen y no saben lo que les espera"). Lo que es importante señalar es que el grupo, al hacer una apreciación del lugar social de la danza en el México contemporáneo, está hablando desde un lugar donde algo duele, es decir desde una posición pasional del "querer ser" que las sostiene ("sería muy fácil, creo, que para todas las que estamos aquí, voltearnos y hacer otra cosa, pero sin embargo, no lo hacemos, porque creemos en la danza") pero que no se siente reforzada en el nivel de la validez social. Su discurso sugiere lo que podríamos denominar un 'nudo' donde se condensan las preguntas del propio lugar como bailarinas con el valor de la mujer en esta sociedad, y en particular el valor de la mujer que trabaja con su cuerpo, oscurecido por un imaginario social que lo ataca. Esto puede ser ilustrado con una "broma" en el medio del diálogo sobre el problema de la falta de apoyo económico suficiente y de las alternativas que han encontrado para subsistir: "..hay muchas maneras de ganar, bueno, no muchas, y una muy fácil (se ríe), esa forma mejor la descartamos, ! la descartamos !". Como si reprodujeran una mirada descalificadora que asocia el ser una mujer cuyo instrumento de trabajo es su cuerpo, con una prostituta.

El significante "digna", que se repite muchas veces, parece ser el gesto con el que la bailarina intenta protegerse en un lugar social en el que se siente vulnerable ("hacer de la danza una profesión digna", "hay que hacerla digna, un arte digno", "hacer un espectáculo digno"). Lo "digno" está asociado a algo "hermoso", a "toda la calidad posible", a lo que puede mostrarse sin sentir vergüenza, a "una carrera que verdaderamente cause satisfacción". Hay un reclamo de validez y reconocimiento hacia el afuera, y una lucha para disipar las dudas sobre el propio valor.

### 1.8. El tiempo de la magia

El emergente que aparece con mayor fuerza en relación a la puesta en escena de la actividad dancística, es la idealización del momento efímero de "la función". Asociado a un intenso placer derivado de una exacerbación emocional que transforma la percepción del tiempo y del propio ser, ese momento encierra una promesa: vivir la "magia". Es un tiempo que se vive como una conquista, como una realización; es el momento brillante, "color rosa", producido por lo que está "detrás": el deseo que sostuvo el trabajo oscuro, el esfuerzo.

La escena entra en un registro de carácter ritual y ceremonial, sobredeterminado por un imaginario colectivo que anticipa un evento extraordinario, es decir, que escape a los parámetros de la vida "real" ("para mí una función es todo un rito y empieza desde el momento en que me levanto..", "en una función me pierdo, el tiempo es otro, es.. mágico", "el día que tengo una función soy totalmente diferente). Por ello, tiene la fuerza para inducir un estado subjetivo que podría equipararse al "trance": hay una especie de invitación a "abandonarse" en el vértigo de una ceremonia que crea ese personaje llamado bailarina. En el discurso se insiste en un efecto enigmático: el inmenso placer en "perderse" y "olvidarse": "..se me olvida el mundo entero", "ya no te acuerdas ahí de errores ni de nada", "la función para mí es olvidarme de todo lo consciente", "dejar me llevar por lo que siento". Es trascender los límites y las inhibiciones del "yo", y entonces dimensionar el espacio del erotismo, es decir, acceder a la recuperación del cuerpo deseante ("olvidarme de todo lo ..material, para recordar que soy mujer, que soy bailarina, que gozo, que lloro, que me río, que vibro, que siento..", "es la culminación..", "he pensado muchas veces que uno hasta fácilmente podría llegar a tener un orgasmo"), lo que sólo es posible en el circuito del intercambio con el otro, los otros. Este último aspecto se enlaza con un emergente que ya se insinuaba en las primeras reuniones y que apareció en forma muy evidente en la tercera. Lo comentaremos a continuación.

### 1.9. El "trascender": los canales hacia el otro

La idea popular de la bailarina como un sujeto autoabastecido narcisísticamente, no se sostiene en el discurso de este grupo. En efecto, en el horizonte de este discurso aparece insistentemente una invocación del "otro", es decir, una aspiración a con-mover, a hacer sentir, una necesidad de expresarse, de provocar el deseo, ser reconocida y admirada. Todo ello presupone la esperanza en un interlocutor, en una instancia que reciba y valide sus anhelos de existencia ("en el escenario es.. el reto de captar la atención", "..la cara que les ves tú al salir.. desde allí te das cuenta que valió la pena y que lo que hiciste sí resultó, sí trascendió").

Aparecen los significantes "comunicación", "mensaje", "transmitir"; sin embargo, la comunicación o lo que supuestamente se quiere expresar, no encuentra fácilmente una traducción verbal, y lo que llaman mensaje tampoco logra ser claramente simbolizado ("..es lo que uno puede sentir al estar bailando y qué tanto puede transmitir ¿ no ?", "lograr esa sensación.. de que está llegando más allá, la comunicación", "sacar todo eso que hay adentro"). Se asume, en cambio, el hecho de que la puesta en escena de la expresión dancística es un espacio sostenido colectivamente: la danza es un arte que se alimenta de la energía convocada por algo que trasciende a los individuos, es un dar y recibir en términos simbólicos que ofrece un consuelo al aislamiento, es un enlace: "es eso.. como un intercambio, aunque yo no pueda ver a la gente", "..es el momento más importante, porque es el momento de comunión entre el bailarín y el público", "..guste o no guste.. es el momento así, de comunión ¿ no ?", "es muy importante esa comunión, esa comunicación.. porque después de todo para eso es la danza".

La pregunta imposible, tema de la primera reunión ("¿ para qué bailan ?"), encuentra espontáneamente una respuesta en el tramo final de la experiencia: es una forma de recrear el universo humano a través de la emoción compartida, pero fundamentalmente, es experimentar que el otro responde a la presencia, a la emoción y a la plástica del cuerpo de mujer ("tengo que sentirme mujer, o sea, no el pedazo de que cuerpo que se mueve, sino sentirme mujer.. muy todo lo que soy.. para poder realizar, para poder transmitir", "la interpretación sería vacía si no hubiera primero qué somos en nuestra vida.."). Se perfila en el discurso una ética de la danza vinculada con su sentido: que el afuera reciba lo que se ofrenda; si no se "trasciende", si "no pasa el mensaje", bailar es "la pura vanidad". No hay mensaje explícito pero sí un mensajero: el cuerpo humano animado por el deseo de convocar una energía colectiva que evoque lo inefable.

### 1.10. El deseo y sus límites

Otro emergente significativo tiene que ver con el imaginario que ha convertido al escenario en un espacio de realización de deseos, un lugar que, en virtud del poder de la fantasía, permite crear un mundo onírico que se sustrae de los parámetros de la vida

cotidiana. El proceso de transformación del propio ser en función de la expresión que demanda el personaje que se encarna en la escena teatral, amplía el campo de experimentación vivencial, principalmente en el terreno emocional ("salgo muy cargada de energía", "salgo más agotada emotivamente que físicamente). La escena adquiere una connotación mágica, donde "puedes ser todo lo que quieras", "en el escenario soy lo que no soy en mi vida personal..", "por ejemplo, gozo terriblemente haciendo cosas de hombres.. cosas así, de fuerza". La creatividad de la bailarina se prueba en esta capacidad de imaginar distintos seres, emociones y gestos, desde los recursos de su cuerpo. La condición para crear un papel es la capacidad de "creer", de "meterse totalmente".

Sin embargo, el placer de desplegar "toda tu emoción, todo tu sentimiento", encuentra límites que son, tanto el vínculo con el coreógrafo ("el chance que te dan los coreógrafos para tí expresar") como la brevedad del tiempo del escenario: entonces la emoción "la tienes que cortar", y "lo peor", que es: "regresar a la realidad". La bailarina "es" en virtud del papel que ejecuta; para "ser otro" se requieren procesos de identificación que fusionen esa alteridad en uno mismo ("como que te los apropias", "cuando los llegas a disfrutar grueso es cuando los sientes tuyos", "uno se adueña de ciertas coreografías"); por ello, el verse separada de "su papel" lo vive como una violencia contra su propia existencia ("un asesinato").

El mundo de la fantasía se confronta con el mundo real, ya que estar en el escenario depende de complejas vicisitudes intersubjetivas, grupales e institucionales. La competencia, la rivalidad, la envidia, el ejercicio del poder, las preferencias y discriminaciones, surgen inevitablemente en un campo en donde aparecer en el escenario es visto como un privilegio, como un premio al esfuerzo, la capacidad técnica, la fuerza expresiva y la belleza. Los otros actúan ahí como límite y como agentes de frustración de los deseos propios. Esta veta individualista entra en juego con otra que actúa en sentido contrario: la fuerza del proyecto dancístico, que reposa, para su cumplimiento, en un grupo. Desde esa dimensión, los compañeros son parte de uno mismo: "..son personas con las que tú no sólo estás trabajando, estás conviviendo, estás experimentando, estás sintiendo, sino compartiendo.. toda tu vida".

Otro límite que atenta contra el acceso a ese símbolo de la gratificación de deseos ("la realización") que es el escenario, es la imposibilidad de detener la decadencia del cuerpo o de cancelar la eventualidad de un accidente o lesión ("es corta la vida de un bailarín", "no puedes bailar a los sesenta años", "..una angustia cada vez que subo al escenario, siento que, como que es mi última oportunidad", "a lo mejor mañana no puedo ya bailar"). El escenario, como lugar de la ilusión, condensa los anhelos del sujeto por lo imposible. El corte que impone la realidad, el tercero que viene a ocupar nuestro lugar y la fragilidad del cuerpo, son algunos de los signos de "mortalidad" que establecen el horizonte donde la bailarina lucha por existir.

## 2. GRUPO B

### Encuadre de trabajo

Integrante	Edad	Formación dancística	Experiencia Profesional
1	24	10 años	3 años
2	25	12 años	5 años
3	22	8 años	4 años
4	26	15 años	7 años

Total: 4 integrantes (todas de nacionalidad mexicana, radicadas en el D.F., clase media)

Equipo coordinador: Margarita Baz (coordinadora)  
Eugenia Vilar (observadora)

Fechas de las reuniones: julio 10, 17 y 24 de 1989

Duración de las reuniones: 2 horas

Lugar: estancia 5 x 4, en Tlalpan, México D.F.

Disposición física: en círculo, sentadas en el suelo alfombrado sobre almohadones, las psicólogas intercaladas entre las integrantes.

**TAREA:** "hablar de su experiencia como bailarinas".

Preguntas eje:           ¿ para qué bailan ? (reunión 1)  
                                  ¿ qué piensan y sienten en relación a su

entrenamiento ? (reunión 2)

¿ qué es para ustedes estar en el escenario ?  
(reunión 3)

### Observaciones sobre el proceso grupal

Lo primero que llama la atención del proceso que desarrolló este grupo, fue el vínculo de las integrantes con este espacio, que en lo manifiesto, puede definirse como de interés y compromiso. Como en el grupo 1, nadie faltó a las reuniones, hecho que no es frecuente en el trabajo con grupos, y que reafirma nuestra percepción de su valoración del espacio de diálogo y escucha. Desde el momento inicial, cuando al establecer la coordinadora el encuadre, ésta menciona el interés en el tema de la danza y la experiencia de las bailarinas, una integrante interrumpe para manifestar: "yo creo que para nosotras también ¿ no ?, saber las inquietudes de las bailarinas..", hasta el momento final de la tercera reunión en que reiteran el aprecio por un espacio que es de ellas, que se arma con su palabra y experiencia, se expresa una demanda: ser escuchadas ("...a mí me da mucho gusto que ya se haga algo por, o por lo menos digo, algo ¿ no ? por, por la danza, un estudio.., saber que la danza es algo en México, que no es nada más la gente que quiere perder el tiempo.."; "hay veces que todo mundo dice 'ay, van a empezar a hablar de ballet'..pues sí, porque es nuestra vida.."). Ellas demandan ser reconocidas y valoradas, y manifiestan una necesidad de decir, de poder transmitir, el proceso y el costo que implica crearse como bailarinas. El término "crearse" no lo he elegido casualmente, sino que lo sugiere la posición subjetiva de estas mujeres tal como se desprende de su discurso, y que es una posición definitivamente activa: un asumir lo que en psicoanálisis se llama la falta, la carencia, para de ahí elevar un vehemente "quiero", un deseo que se verbaliza con frases como "llegar a ser" y una lucha tenaz para perseguirlo.

Las integrantes fueron todas de presencia fuerte dentro del grupo, ya que, independientemente de la modalidad de participación, expresaban con convicción y emoción su experiencia, es decir, se "jugaban" dentro del grupo con el peso de alguien que ha vivido intensamente y tiene mucho qué decir. No hubo silencios (escasos segundos) ni bloqueos, así que el discurso fluyó ininterrumpidamente durante las seis horas de la experiencia. En la **primera reunión** la participación tenía más la modalidad de monólogo, si bien se escuchaba con atención a la persona que intervenía. Una integrante en particular, acaparaba la palabra con frecuencia, acompañando su discurso con peculiar gesticulación y "poses"; no obstante, el resto del grupo no la aisló ni peleó contra esta tendencia. En cambio, se fueron metiendo con acotaciones, a veces con bromas ("rezarle a una zapatilla"), en su discurso, incorporando sus reflexiones y asociaciones.

De esta manera, lograron ir pasando gradualmente del monólogo al diálogo, hasta

que este último adquiere su máxima expresión en la **tercera reunión**, en donde ya no habla tanto cada una para sí misma, o para ser escuchada ella, sino hablan **entre ellas**, permitiéndose opinar distinto y polemizar sobre ciertos puntos. La tarea grupal la desarrollaron productivamente, es decir, el discurso se dio con muchos matices y con diferentes emotividades; en el caleidoscopio de expresiones y emociones que se generó, destaca sin embargo, la dimensión del esfuerzo, la lucha y el sufrimiento; por momentos, también, se permiten mitificar sobre lo mágico y lo maravilloso, pero siempre reaparecen otros aspectos que les dan mucha rabia o tristeza.

En términos de las fases del proceso, así como en la primera reunión la pregunta-eje las llevó a irse metiendo y "calentándose" con la tarea, y en la última lo más importante es que se "acompañan" en la reflexión, en la **segunda reunión**, el tema del entrenamiento favoreció un momento de quiebre, de ruptura de una cierta pose o actuación del "ser bailarinas", para poder verse frente a la realidad que nos dice que las formas humanas se terminan. Este momento del grupo, donde el emergente sería "el mundo ficticio vs. el mundo de la realidad", lo precipitó la revelación espontánea de la "parlanchina" del grupo, de que su carrera, en la Compañía más importante de México, se había cancelado porque se incapacitó como bailarina por motivos de salud (de origen nutricional, "psicológico" o neurológico -no quedó claro-). Es decir, hasta ese momento pudo entenderse que ella hablaba por momentos desde un personaje que no existía más, que fue la bailarina de Bellas Artes, al que se le disociaba de la amarga realidad de su fin. Ese momento permitió al grupo llevar a niveles más profundos la reflexión sobre la tarea propuesta. El proceso se termina con una expresión de nostalgia por lo que podemos denominar "lo otro" o "lo diferente"; esto es, mientras que, por un lado, afirman que se reconocen en el discurso de las otras, es decir, hacen evidente que hay un claro mecanismo de identificación entre ellas, expresan curiosidad por formas distintas de pensar y sentir la danza (llámense "gente de folklore" o bailarines -hombres-).

Los emergentes que nos parecen más relevantes en cada reunión, son los siguientes:

#### **Reunión 1**

- a. Expresarse: la libertad de crearse a sí mismas
- b. El "carácter" como resistencia ante la institución
- c. La dependencia del afuera

#### **Reunión 2**

- a. El dolor de la falta
- b. Las imágenes ficticias y el enfrentamiento con "la realidad"
- c. Los lazos constitutivos
- d. La captura por el amor

#### **Reunión 3**



- a. Demostrarse a sí mismas: la realización como mujeres
- b. Aprobación y coraza
- c. El "ridículo": negación de la libertad

Nos acercaremos a cada uno de ellos en un intento de comprender los procesos en juego.

## 2.1. Expresarse: la libertad de crearse a sí mismas

El emergente inicial en el proceso de este grupo, relativo al valor primordial de la expresión, tuvo no solamente una gran fuerza e insistencia en la primera reunión, sino que volvió a aparecer en las subsiguientes. Cuando decimos que el emergente que se aprecia en el discurso es la exaltación de un valor, condensado en la idea de "expresarse", queremos señalar la mitificación de un poder: el poder que se le atribuye a la danza para "encontrarse con una misma", "para plasmar lo que uno quiera", "para hablar sin voz", "esa libertad de decir aquí estoy, hoy siento esto y esto es lo que doy", y que hace que no se le cambie por nada, que tenga un lugar prioritario en su vida, y por la cual "puedes soportar todo" ("es la justificación de uno mismo", "..nos decían, oye, que la Disco, que vamos a ver a cuatro chavos.. y cambiabas todo eso por ir a ensayar, donde te gritaban, donde te salían ampollas, donde tal vez no te salía la variación que te tocaba..").

La posibilidad de "expresarse" tiene un lugar muy acotado: el escenario, y un tiempo muy escaso: son "minutos", "momentos", que quedan catalogados como "mágicos", "maravillosos", cuyo precio son meses y años de "entrega", "sacrificios", de "no me importa nada, con esto yo puedo seguir adelante". Lo inmensamente gratificante apunta al gozo de dar de sí misma, básicamente en el terreno de lo emocional ("sacas lo que traes, lo que eres", "..algo bien valioso poder hablar sin voz, poder decir te amo, sin voz, poder decir estoy feliz llenándote, tal vez de energía..", "ese ser te está dando algo más que la técnica, te está expresando llanto, te está expresando sufrimiento.."); está asociado a la posibilidad de ser y de ser genuino ("ahí das lo que tú crees y eres lo que tú eres", "ahí no mientes, no te escondes", "el escenario te desnuda") y a la creación egocéntrica del mundo ("es mas, miras la vida como tú quieres", "creas tu mundo a partir de tí").

Expresarse es crear y recrearse, por ello en el discurso "capacidad de expresión" se asocia a "capacidad de crear" y a la "libertad" ("siempre das, das algo de tí, siempre eres diferente, siempre es un reto.."). La "libertad" tiene que ver con la posibilidad de ser, de experimentarse como agente activo en el "dar", y en el mostrar lo que se es ("estar dando de uno mismo", "sacas lo que traes, lo que eres"). Lo que "se da" no es "técnica", es revelar lo que se siente ("llanto", "sufrimiento", "alegría"). En cambio,

puro alarde de técnica, en frío, se considera actividad gimnástica. La danza es así, en este discurso, una actividad de seres apasionados que buscan hacer trascendente su emoción, "sin voz", con ese "instrumento" que es el cuerpo y con esa técnica que es como "la fórmula para las matemáticas". Por ello desvalorizan al que, queriendo ser bailarín, "no expresa nada", y reiteran, en cambio, el valor supremo, personal y artístico, de la "expresión".

En la segunda reunión, reaparece este emergente, al hablar del vínculo de enamoramiento con la danza: "te da, tú le das y te da", "tu das y también recibes". Ese dar, ese mostrar lo que son como ofrenda de amor, resulta, en su contraparte, recibir. Dar todo y recibir así, la confirmación de estar viva: como en todo vínculo de amor, el deseo de vivir se alimenta de este intercambio que se vive como imprescindible ("bailo para, pues, para vivir", "es algo así como un respirar", "estás vivo por la danza"); por ello se ubica a la danza en el nivel de necesidad vital, con metáforas nutricias: "te alimenta el bailar", "un bailarín día con día se va alimentando, va creciendo", "si me falta es como si dijeran no comas", las que no dejan de ser paradójicas, ya que el vínculo con la danza condiciona, y frecuentemente perturba, la relación con el comer.

Ese "dar lo que tienes para dar", posibilitado por la escena teatral, es el momento mágico y gozoso que quisiera perpetuarse; sin embargo, su existencia efímera aviva constantemente la conciencia de lo perecedero, que, en primera instancia, es la bailarina misma. De esta manera se escucha, junto a la frases: "nuestra profesión es nuestra vida" o "esto va a ser tu vida", la irrupción del pensamiento: "piensa qué es una bailarina: la vida de una bailarina es muy corta", "yo también veo qué voy a hacer cuando deje de bailar, pues no sé.:", "..sí es muy corta, no sé, a mí me da como lástima, como coraje como, no sé exactamente, el ver un bailarín cayéndose en escena.. porque ya está grande, ya su cuerpo no da... lástima, pena, angustia hasta cierto punto", "es una curva descendente". La angustia está presente, proyectada en la imagen de los otros que nos recuerdan la inevitable decadencia y fin. Las bailarinas se preguntan si podrán sobrevivir cuando dejen de ser bailarinas, pregunta que queda oscilando entre un "no se me acaba el mundo" hasta "yo creo que tú lo dejas y te mueres". La respuesta para controlar esta angustia es "..seguir bailando, bailando, bailando, ¿porqué? ; quién sabe ! pero es bailar", en un apego dramático a la posibilidad de vida.

La idea de "lo maravilloso", "lo mágico", en su efímera aparición, su ubica en el terreno de lo mítico, dimensión que provee la "constancia, tenacidad, fuerza, valentía" para la lucha con el cuerpo y consigo misma. En el discurso aparecer cada tanto la frase: "por un minuto en el escenario.. todo ese trabajo.. valió la pena", afirmación reiterada en distintos momentos del proceso del grupo, y que en de la tercera reunión hace crisis, para dejar aparecer un "no es cierto que por un minuto en el escenario yo sea capaz de todo", "..yo no llego al sacrificio del, o sea al rollo este por un minuto yo soy capaz de, no, o sea, en cierto sentido sí.."; el grupo desarrolla entonces un largo diálogo, polémico y vehemente, donde se discrimina una forma de estar en el escenario que es intensamente

deseada, de otra que es profundamente temida, forma esta última que se condensa en el significante "ridículo", que se repite asociado a toda una gama de emociones negativas, de malestar, enojo, rechazo, odio, cuya trama analizaremos con más detenimiento en el contexto de los emergentes de esa última reunión.

## 2.2. El "carácter" como resistencia ante la institución

La "novela institucional" que se revela en el discurso de este grupo y que marca un emergente claramente diferenciado, consiste en la imagen de gentes "muy fuertes", con "mucho carácter", que "sobrevivieron" a una institución (la danza, a través de sus dispositivos y representantes) que tendió a limitarlas, retarlas, "apachurrarlas" y humillarlas. El "carácter" en este discurso significa crecerse ante el no ("sacar el coraje y decir, pues no, ahora tengo que poder"), resistir la presión ("..yo dije no, no me salgo, pero te presionan mucho: mira que no puedes comer lo que tú quieres y mira cómo estás.. de genio.. de mal humor porque no comes..", "soy muy terca.. es así como de 'eso me cuesta, pues ahí voy'", "..empiezan los traumas, empiezan: no bailas porque estás gorda, eres una gorda, no puedes, este y cosas así ¿no?") y tolerar los "ingratos" dispositivos competitivos y autoritarios basados en la mirada del maestro y el coreógrafo ("la primera es: les gustas o no les gustas a los maestros, a partir de eso bueno, pasas al escenario..", "decidían que.. para maestra, si no sirves para bailarina", "..que te escojan.. no es de que quieras.. a veces aunque puedas no puedes bailar ¿no? es una de las cosas pues, muy ingratas de la danza", "..dependió de que si le gustó tu línea a la fulanita..", "a veces es bien, bien decepcionante"). En esa mirada de la institución, hay patrones estéticos rígidos y discriminatorios, que elevan la conciencia de la ventaja o desventaja social de la imagen del propio cuerpo ("hasta el límite de su color ya no entraste ¿no?", "..no quería escoger a esa niña.. por fea", "ella dice, se necesita cara de bailarina, aquí no cualquiera puede entrar", "delgada, alta, blanquita").

Lo que llaman "carácter" apunta a la idea de que la fuerza para luchar por sostener el sentido del propio valor sea más fuerte que la inseguridad que coexiste con el anterior, balanza en la cual el mismo bailarín es "el peor crítico". Los significantes "valer", "vales", "valgo", se repiten insistentemente, asociados a las dudas sobre el propio valor, dudas reforzadas por una percepción confusa y ambivalente respecto a la valoración social de la bailarina; por ello necesitan insistir en que: "es tan valioso como ser químico, biólogo..", "como cualquier carrera", "servimos para algo, no estamos nada más en la sociedad para divertir a la gente", "era como.. no estés allá, perdiendo el tiempo", "..el decir, es bailarina, híjoles, cómo, dónde te desnudas".

Sin embargo, también se ve en la danza una "forma de valer tú por lo que eres",

una vía para experimentar el "triunfo" de valer por lo que han hecho de sí mismas: "valgo por lo que hago", "valían por lo que podían lograr con su cuerpo.. por lo que podían interpretar de adentro de sí mismas", "valgo por todo esto que puedo dar.. por todo esto que logro", "tú vales por tí", "eres lo que tú hiciste de tí mismo ¿ no ?". Es, nuevamente, vivenciarse en un rol muy activo, de lucha para reconstituir su narcisismo - la sensación del propio valor-, para lo cual soportan la "dictadura" de la institución de la danza, y, paradójicamente, severos golpes al narcisismo derivados de una despiadada mirada evaluatoria sobre un cuerpo que se construye y destruye permanentemente.

### 2.3. La dependencia del afuera

Desde la primera reunión surge un emergente que seguirá presente en la trama del discurso durante todo el proceso; aquí le hemos denominado "la dependencia del afuera", en la segunda reunión "los lazos constitutivos" y en la tercera "aprobación y coraza". Este emergente tiene que ver con una posición subjetiva de las bailarinas donde ellas reviven una modalidad de vínculo muy primario; así, reconocen que "funcionamos como niños". Esto significa experimentar una fragilidad muy particular, donde crecen o empequeñecen en función de la aprobación de un otro, del que se depende para sostener la propia seguridad: "así como te pueden levantar y hacerte enorme, te pueden destrozar y hacer peor que chinche ahí aplastada", "es increíble que un bailarín empiece a partir de los de afuera" , "supuestamente uno tiene que creer en sí mismo.. pero es bien chistoso, no es cierto, las gentes que están alrededor son las que determinan, o sea, tu, tu seguridad", "de repente sientes una mirada, volteas, y es ella que te está checando tal cual ¿ no ?, entonces es así como que te sientes desnuda".

Ese personaje es encarnado por los que las dirigen (maestros, coreógrafos, director), figura con la que se vinculan en un acto de fe ("es creer en la gente que te dirige", "si tu no crees en tu maestro, si tú no crees en tu coreógrafo, nunca en la vida vas a salir adelante") y a cuya palabra y mirada se le otorga un inmenso poder: poder para el propio bienestar, para transformarse, para creer en el propio valor, para tener seguridad. Cuando una figura tiene tal poder para influir en el propio estado de ánimo (según el grado de aceptación que nos muestre), y en la propia imagen y autovaloración, es que hay un vínculo fuertemente transferencial en el que se dan procesos de idealización y de identificación, y de sometimiento expreso a la autoridad del otro: es la posición del aprendiz frente al que se reconoce como maestro, admirado y temido ("..para mí el miedo real existe ante, ante ella.. como que me, me, me impone").

Es un vínculo, como decíamos, de características primarias, en la medida en que reedita la relación padres-hijo ("..la directora de la academia pues era la mamá de todas ¿ no ?", "..tu profesor sí funge ahí como, como tu padre, y como un padre que te entiende el mismo idioma", "se metían en tu vida privada", "lazos muy fuertes") y, también, por el hecho muy significativo de que que está mediado por el cuerpo, lo más

próximo, lo más íntimo. Como huella perdurable de este lazo queda la vivencia de un cuerpo que aprende a reconocerse, a concientizarse y que se transforma. Es una relación que se experimenta como necesaria para "crecer" (es decir, para "llegar a ser bailarina"), para "moldear" el propio cuerpo y para aprender un "idioma" (que en el discurso es la experiencia teatral y la técnica que permitirá el control y la expresión del cuerpo).

Por otro lado, no suele ser una relación bilateral, sino de carácter grupal, es decir que se produce en un grupo hacia su líder o guía. Por tanto, éste resulta una figura engrandecida dado el lugar privilegiado que le reconoce un conjunto de personas: su palabra, su opinión, marca al grupo, en el cual, manifiesta o latentemente, se darán procesos de rivalidad y de búsqueda de su preferencia, de su elección ("yo no dudaba en ese momento de la aptitud, de pues, el conocimiento que tenga el profesor para decir 'no puedes' o 'sí puedes'", "si los que dirigen la compañía dicen 'fulanita es horrible', se lo creen todos, o sea, es lo que van a repetir todos ¿ no ?", "..rollos más gruesos de chismes, consentidas, preferidas y demás", "ahí yo siento que la competencia es mucho más difícil..").

Estos lazos, tan fuertes y tan próximos, a veces tan sometedores, dejan residuos de hostilidad, odio y resentimiento ("las deformaciones de los maestros ¿ no ? que te dicen no puedes porque estás fea, gorda.."). Por ello, el crecimiento demanda la transformación de tales vínculos, lo que significa salirse del lugar de hija pequeña; entonces el yo se enriquece en el proceso de identificación -ser como el otro- y disminuye o se disuelve la idealización; por lo tanto, se depende menos del otro, proceso que, sin embargo, nunca es lineal ni definitivo ("..hasta que llega el momento en que se rebela uno...", "dije hasta aquí.. sé que puedo bailar sin la ayuda de ella", "cuando uno ya madura.. es cuando logras romper ese lazo", "es una relación muy estrecha, muy fuerte, hasta que uno logra pues romperla entre comillas ¿ no ?").

En el proceso de distanciamiento y discriminación del objeto idealizado (es decir, el vivenciarse como un ser separado e independiente del otro), las bailarinas describen el recurso del "carácter" ("un maestro le dijo pues no, pero ahorita está bailando genial.. ella dijo sí, sí, sí, y pudo, venció a su cuerpo, venció al profesor..") y la formación de una "coraza", como modalidades de resistencia y protección ("no sé, yo me pongo una coraza.. y siempre trato de ser ecuánime, porque o me voy como ella (su directora) dice de un lado, o me voy del otro", "uno hace una coraza tan enorme que de repente te dicen de la mejor manera 'estás chueca' y crees: no es cierto, tú lo dices porque me tienes mala fe").

En particular, en la tercera reunión, el grupo explora el papel y alcance de la "aprobación exterior". Quieren afianzarse en la idea de que "el control real lo llevo yo", "yo misma saber si bailé bien o no", ante la vulnerabilidad que sienten por la dependencia de la mirada de un otro ("hay esas dos actitudes: el bailarín que le picas en la llaga y que responde muy bien y.. el que se hunde", "a mí, en una etapa de mi desarrollo dancístico, decirme tú no sirves, o es que a tí te salió horrible, y me hubieran

hundido hasta el piso"). Este "otro" significativo no es propiamente un público abstracto, sino, como decíamos, se encarna en la figura cercana y próxima del maestro o director (que, muy frecuentemente, son maestras o directoras, es decir, mujeres). Se escucha entonces, junto a los intentos de reivindicar su autonomía ("nunca busco realmente una aprobación, simplemente de mí misma"), su urgencia por una mirada aprobatoria, por la reafirmación de su valor, que crean en ellas ("sí es necesario, porque te da confianza para la próxima vez", "un bailarín se destroza con una facilidad enorme", "tener una determinada aprobación, en principio yo creo que por tí, y después por tu profesor, o, o por el público").

#### 2.4. El dolor de la falta

El problema-eje de la segunda reunión (el tema del entrenamiento de la bailarina) evocó una fuerte fantasmática que, diría el psicoanálisis, gira en torno a la castración. Esto significa enfrentar los límites, asimilar la frustración de lo que no se puede, en suma, la renuncia a la omnipotencia. Es, sin embargo, una renuncia muy particular, pues no es claudicación sino lucha: lucha por un ideal de perfección, lucha con todos los recursos del deseo y la disciplina, como si fuera posible alcanzarlo. En el fondo, persiste la ilusión de completarse con la danza, ilusión que choca todo el tiempo con la realidad ("a veces.. las dificultades técnicas.. y entonces ahí justamente viene el choque ¿ no ? ¡ chín, no pude !"); en el relato de un sueño durante esa segunda reunión, se escucha: "yo soñé que temblaba y yo me recuerdo ver con mi maleta.. pues con todo lo de ballet ¿ no ?.. y yo decía.. lo que sé hacer es bailar, aquí llevo todo, no me hace falta nada".

La batalla subjetiva que se entabla es "una lucha del cuerpo y de la mente" para atreverse a: "saber hasta dónde estás limitada", a romper la barrera del "miedo a uno mismo", a tolerar el "miedo a la falla", el "miedo al error" y a "enfrentarse y aceptar logros y fracasos". El discurso es tejido con significantes que apuntan a "un mundo de sufrimiento" y que se reiteran en buena parte de la reunión: "depresiones", "miedos", "frustración", "angustia": "sobre todo es control físico y mental, es, es no deprimirte", "a veces por más que uno lucha, lucha y lucha ¡ hijo, no puede ! entonces vienen las depresiones", "a veces no duran días, duran semanas ¿ no ? y a veces hasta meses", "cuando logras salir de esa depresión eres otra ya", "los miedos a no lograr las cosas", "había días en que no más no te salía y ahí estabas en friega, en friega, y todo ese tiempo era así como de angustia ¿ no ? de que ¡ híjoles ! si no doy una me van a sacar".

Se proyecta así la figura de una mujer-niña que "llora, llora, llora" ante un 'no'. Este 'no' es vivido como la negación de sí misma; es el "no puedes", "no sirves", "no vas a bailar". Ese 'no' atenta contra un deseo inquebrantable: la posibilidad de ser, es decir, de existir como persona amada, deseada, aceptada, posibilidad que la bailarina ha depositado en la conquista de una imagen prototípica e idealizada de belleza ("..me

llevaron a una función de ballet y ¡ ay, yo quiero ser bailarina ! como yo creo que les pasa a muchas niñas, a la mayoría de las niñas que quieren ser bailarinas"). Se erige así un sujeto activo que persigue su deseo, lo que le provee de una fuerza interna que la bailarina engancha en lo que describe como "disciplina": "se necesita una disciplina muy fuerte", "..estás deprimida y, y vas a la clase porque ya es una disciplina, y yo creo que lo más fuerte ahí es lograr esa disciplina", "..a base de esfuerzo, de trabajo, vas moldeando, o sea, vas modificando tu cuerpo", "..que te sangró la ampolla, o la zapatilla por dentro llena de sangre ¿ no ?.. y pues tú sigues, no sé, como que te haces de una fuerza muy, pues muy grande".

La "disciplina" está asociada a la idea de persistencia en un marco temporal muy amplio: persistir durante años, en un esfuerzo cotidiano; también a la idea de resistencia (tolerar frustraciones e indisposiciones de todo tipo, sin abandonar; en otras palabras, estar ahí, en el mundo de la danza, dejando "tu costalito -tus problemas- afuera, para entrar"). Por último, la idea de disciplina en este discurso, se asocia a una "lucha contra tí misma", contra la barrera del 'no puedo', contra el horror a una imagen imperfecta ("enfrentarte a tí mismo es lo más fuerte, conocerte..", "es bien grueso enfrentarte a tu gordura, o a tu carita, o a qué se yo", "luego uno se decepciona mucho de uno mismo", "es el miedo a uno mismo, es el más fuerte.. tal vez a defraudarte", "luchas contigo misma, tal vez con traumas de ay, no, no, no, que no me veas feo").

Esa lucha contra sí misma se expresa en una enorme autoexigencia, que se manifiesta, por un lado, en altas expectativas respecto a su imagen y dominio del cuerpo ("cuando no te aceptas es porque esperas más de tí ¿ no ?") y por otro, sometiendo al cuerpo a un fuerte rigor, que, en ocasiones, resulta, no precisamente masoquismo simple como suelen creer, sino una compleja modalidad sadomasoquista sustentada por el odio hacia un cuerpo que es imperfecto, como se escucha en un ilustrativo lapsus: "..como nos decían, es que ustedes son sádicas, no, perdón, masoquistas", y en otras significativas expresiones: "uno es muy malo con su cuerpo", "el espejo.. te sirve para verte y decir, pues tengo feo empeine, lo trabajo; tengo lonja, me pongo a dieta; tengo cara fea ¡ hújole ! me pondré rojo aquí para que me vea bonita..", "uno a veces es buitro con uno mismo", "muy autocrítico", "me decían que era yo qué, fakir o no sé qué cosa, porque de repente llegaba yo así como que dedo por ampolla".

## 2.5. Las imágenes ficticias y el enfrentamiento con "la realidad"

Relacionada con la lucha que se describe en el emergente anterior, y cuya resolución el grupo visualiza como "conocerse" y "aceptarse", aparece enseguida en la segunda reunión, un emergente muy relevante en el que se trabaja el fracaso para asimilar "la realidad", la realidad que dice "no puedes", "no eres" o "no tienes". El grupo vislumbra, ante la imposibilidad para "enfrentar la realidad", la opción por construir un

"mundo irreal", "un mundo que no existe", en donde se trata de "ser bailarín ficticiamente". Lo "ficticio" en este discurso está asociado tanto a "creer" que se es bailarina sin serlo, como a la dificultad en renunciar a las expectativas de llegar a lograrlo. Equivale a no poder aceptar que el deseo no basta, que se puede querer y no poder; es así, el no querer saber de las limitaciones.

En ese momento del discurso, emerge una angustia desatada por el interrogante de porqué ciertas mujeres quieren ser bailarinas, porqué su deseo no se dirige a otra cosa, ya que en el imaginario del grupo está presente la idea de que "hay gente que, de plano, no sirve", "entiende, no vas a bailar, ya olvídate", "mostrarles un mundo que lejos de tajarlos, debilitarlos, los impulse a otras cosas", "hay gente que ni trabajando pueden lograrlo", "gente que no tiene las condiciones para bailar", "gente que lleva a cabo toda una batalla y finalmente no va a llegar, no va llegar", "lo peor es aceptar que no puedes", "pretendes formarte un mundo ficticio.. es así como estar perdida".

Ellas se miran perplejas y angustiadas en esos terceros de los que hablan ("a mí me impacta porque yo no sé qué haría, crearme un mundo que no existe..", "para mí es terrible", "a mí me causa mucho, mucho conflicto") sabiendo que, como ellas, han sido **capturadas por el amor**, el cual no depende de las capacidades reales ("tenía muchísimas aptitudes para ser bailarina.. pero no tenía vocación") sino de procesos subjetivos, de tener "sensibilidad", "madera de bailarín" o ser "semilla". Este proceso no se reduce a "estudiar ballet para tener cuerpo bonito y después irte"; adopta en cambio, la persistencia, la entrega y la fuerza que caracteriza toda pasión. Por ello, no es casual, que definan su sentir como "estar enamoradas", donde el enamoramiento arrasa con el cálculo, la razón y la evaluación objetiva. Así: "cuando uno se enamora finalmente de la actividad a la que sus papás la llevaron, ¡híjole! que te digan 'no puedes' .. sientes que el mundo se te cae ¿ no ?", "a un grupo de gentes les presentas la danza y si tiene determinada sensibilidad pues te enamoras, y te vas enamorando día con día"; entonces "ya no te puedes zafar". Como todo amor, se revela por un descubrimiento: descubren lo que quieren, y descubren el valor primordial de que se reviste lo deseado. Este encuentro con la posibilidad de decir "lo que soy, lo que quiero, lo que respeto, pues yo soy, pues, danza, quiero la danza y respeto a la danza", adquiere entonces un valor subjetivo irrenunciable, es condición de vida, y, en consecuencia, motivo de devoción y de entrega: "para un bailarín es algo muy, muy grande", "es tu vida", "es como tu diosito ¿ no ?, "lo que más me importa en esta vida".

Ante su angustia por "lo ficticio", el grupo revela la anticipación del propio no poder que tarde o temprano se hará evidente ("me enfermé, no tenía equilibrio.. quería bailar pero no podía.. fue una cachetada, así, helada", "fue muy fuerte, muy fuerte, el dejar de bailar después de 9 o 10 años.. dejar de bailar porque tu cuerpo no te daba chance") y, asimismo, la problematización referida a la imagen del cuerpo, en relación a la cual se libra una intensa batalla para reconciliarse con ella, o al menos para tolerarla ("me pongo a pensar a qué grado, tan fuerte o tan grande, el bailarín se enajena, o no sé como llamarlo, que compra empeines postizos para verse", "...te pones plásticos y



camisetas así, enormes, para que nadie se dé cuenta de tus tres kilos o de tu lonjita que ya te salió..", "típico del bailarín si sabe que tiene los tobillos angostos, unos calentadores.. gruesosotes..", "un espejo donde te veías flaquita, así como en Chapultepec había unos que te ves alta y flaca, todo mundo se peleaba por ese espejo, házme favor..", "te llenas de trapos para que no te vean", "gente que nada más están buscándose su mejor ángulo..", "siempre anda de chongo, para que digan es bailarina").

Las imágenes del propio cuerpo, reflejadas en espejos, fotos, videos, etc., resultan ser la metáfora de la gran prueba: gustarse o no gustarse, poder mostrarse o mejor ocultarse. Así, escuchamos a las ardientes defensoras de la necesidad de "aceptarse a sí mismas", decir "¡ ay, mejor no nos vemos !" (en relación a los espejos), "si estoy gorda, me da pena presentar mi cuerpo", "yo no los quiero ver ni a trancazos", "luego uno se decepciona mucho de uno mismo", "..cosas muy chistosas, que, a la hora de bailar te sientes muy bien, pero a la hora de verte no te gustas". Hay una aspiración permanente por una imagen prototípica ideal: la bailarina 'perfecta', ideal que supone un "cuerpo de bailarina", con el que se comparan, lo que resulta "a veces, este, frustrante, y más para las mexicanas ¿ no ?"; pero el deseo persiste: "yo no soy así, pero, pero hago la lucha", dicen, y en ese "hacer la lucha", batallan y trabajan el fantasma de la inseguridad, construyendo una "fuerza para enfrentarte al mundo exterior", "una seguridad en tí después de presentarte en una función ante veinte mil gentes".

Y también, ese juego de ilusiones, de creaciones y confrontaciones con la propia imagen, tiene que ver con lo que describen como una vivencia de "dos mundos": el de la "ampolla sangrante, el músculo contraído, la venda..." y el del escenario, el que finalmente se sostiene de las apariencias, de las imágenes gloriosas: "..total, que acaba su solo (la prima ballerina), y al cruzar la pierna yo la escuchaba jadear terriblemente y yo decía qué le pasa si afuera era un hada..", "así tiene que ser, el público paga por verte y por verte bien, aunque te estés muriendo". "Son como dos mundos"..., "entras al escenario y para mí es otro mundo, es vivir otra cosa".

## 2.6. Demostrarse a sí mismas: la realización como mujeres

Ante la pregunta-eje de la tercera reunión ("¿ qué les significa bailar en un escenario ?"), el grupo evoca lo que define como "la gran oportunidad de demostrar, de sentir, lo que uno realmente es". Ese "demostrar" es, fundamentalmente, cumplir "con lo que uno espera de sí mismo", "exigirse a sí mismo", es "demostrar ya no sólo a la gente sino a tí misma", "demostrar.. que se vea que, que sí puedo". Ese cumplir consigo mismas (lo que supone, naturalmente, un responder a sus propias instancias ideales) les brinda una sensación de "libertad" y de potencia, que está asociada al fortalecimiento de la autonomía y la individuación ("libertad pues porque.. cuando está uno adentro es uno mismo ¿ no ?", "eres un poco más individual, a lo mejor en ese sentido más tú, más

libre, más sola"), que puede incluso sugerir un cierto egocentrismo, es decir, un mirar el mundo desde ellas y hacia ellas mismas ("depende ya no del aplauso del público sino de mí misma, de lo que yo sentí.. de que yo estoy satisfecha con los resultados", "uno se crea un mundo interior", "bailas para tí, en cierta manera"); esto tiene un valor tangible ("sentirse", "expresarse") y de realidad, sumamente gratificante ("es el medio. para vivir mi realidad, mi circunstancia específica de vida").

De ahí que el bailar en un escenario lo asocien a su "realización como ser humano, como mujer", su "justificación de ser mujer", no sólo por poder decir "estuve pues, donde quise estar" y porque "encontraste un caminito", sino porque el escenario les permite trascender las limitaciones que la sociedad patriarcal les impone, y más aún, vivirse en ese mundo con ventajas ("ahí se puede expresar lo que no puedes en una sociedad como es ésta ¿ no ? donde de repente la mujer así como que tache", "en la danza tú puedes ser algo y muy grande, sin necesidad de ser hombre", "-..un hombre si quiere bailar es medio rarito o algo así, y la mujer sí puede pararse así, o reírse o poner carita de bonita -o salir de hombre").

Este emergente -inicial de la reunión- se retoma al final de la misma, en donde lo relacionan con los modelos de identificación que como mujeres bailarinas tienen ("una maestra que estaba así, delgadita, aparte que llegaba temprano, bien profesional y todo ¿ no ? Entonces dices: ay, qué bonito") y con los valores dominantes asociados al hecho de ser mujer. Se preguntan si podrán ser distintas a las mujeres "que seguían bailando amargadas porque nunca pudieron tener un hijo o nunca se casaron", o las que, al tener que dejar de bailar "se frustraron", "se traumaron" o dejaron de ser bellas ("era triste.., me deprimió, porque yo decía ¿ me voy a poner así ?","fue una gran bailarina, pero ahora está no gorda, fodonga"). Quieren creer que son "mujeres de otra época" que no se verán confrontadas con la disyuntiva de "bailas o te casas" y que no necesitan renunciar a las realizaciones tradicionales de las mujeres (tener hijos, casarse). Está presente la evidencia de una batalla por la autovaloración ("no es nada más la gente que quiere perder el tiempo", "ven a México todavía con el sombrero ¿ no ?", "no estamos así como perdidos, perdidos"), a través de "una actitud ante la vida y ante tu persona" y un "respeto a tí mismo": "respeto lo que tú supuestamente quieres hacer", "respeto que el ser bailarina, el tener una disciplina, es llegar a ser algo".

## 2.7. El ridículo: negación de la libertad

El escenario, como lugar mágico de realización, que "te paga no sé cuántos meses de entrenamiento", tiene un límite drástico, que en el discurso del grupo fue llamado "el ridículo". Este significativo fue obsesivamente reiterado en cierto momento de la reunión, asociado a devastadores miedos a la "denigración" y a emociones de repudio a la falta de "libertad de escoger y de decidir qué es lo que te gusta y qué es lo que no te gusta",

a ser "sólo un instrumento" del capricho de otros, a no tener el "derecho a decir es feo". Cuando la bailarina siente que se colapsa su libertad (su libertad de ser y de expresar "lo que llevo adentro" -motivo explícito de su amor por la danza-), es que la situación del escenario (a través de algún ballet en particular con el que "no se identifican" o por la inseguridad de retos técnicos que no se dominan) se ha vuelto angustiosa: la imagen de dignidad y belleza por la que pugna al mostrarse, se transforma en el de una mujer que "llega al escenario sabiéndose ridícula, fea", imagen temida que la "inhibe" y le impide estar "satisfecha" o sentirse "plenamente segura": "tratas de no verte ridícula, pero si en sí el ballet es ridículo, estás entrando en ridículo". Entonces: "tú no sientes la libertad que te gusta sentir en la danza", "para mí esto no es libertad, para mí esto no es expresión", "salgo a escena diciendo: Dios mío porqué me hiciste esto".

Cuando el escenario pierde su valor mágico, es que la bailarina se confunde en su "capacidad de ubicarte, de saber qué lugar te corresponde o qué lugar te vas a dar tú como bailarina"; entonces, ese lugar que en su imaginario "las eleva" se convierte en una amenaza de "denigración": es la experiencia angustiosa que podríamos denominar, siguiendo a Freud, de lo siniestro: algo familiar que normalmente reconforta y atrae, se desfigura y provoca espanto. El escenario, pierde entonces esa posibilidad "maravillosa" de realización de deseos, de plenitud, ("uno se crea un mundo y trata de salir a ese mundo") y la bailarina se siente enajenada en una voluntad ajena, agraviada en su sensibilidad.

El discurso que se despliega al aparecer este emergente es confuso: lo único que es claro es que "el ridículo" evoca emociones de rechazo, vergüenza y rebeldía, e intensa sensación de malestar. Está asociado a la falta de identificación con un determinado "papel" (referido frecuentemente a incomodidad o disgusto con el vestuario: "con el short hasta acá y pss ay, te mueres de la risa ¿ no ? con sus gorritas, y que bailan así muy cucas.."), a "desfiguro", a la imposibilidad de llegar a "sentirse agusto", a cierta falta de "respeto" o insensibilidad del director hacia la dignidad de los bailarines, a coreografías que no les inspira entrega ni satisfacción, a "bobera".

Básicamente, el "ridículo" tiene que ver con una escena profundamente amenazante para la propia imagen, que inhibe la capacidad expresiva. El grupo polemiza alrededor de su "obligación como profesionales" en cuanto a interpretar lo que se les demande sin cuestionamiento, y su "derecho" a decir que algo no las hace sentir bien, que no les gusta. Como si la "libertad" que anhelan tuviera que ver con la participación en la creación, que pasaría en primera instancia por la identificación con una idea coreográfica, con la oportunidad de recrear su ser. En efecto, la bailarina dialoga con una plástica que arma con su cuerpo y con las emociones que le sugiere su papel, su director, la música. La libertad la concibe así, siendo ella, expandiéndose vía el trance de la ilusión artística. Un trabajo que la confronta muy hondo con las capas más primarias -y fundantes- de su subjetividad.

***METAFORAS DEL CUERPO***

***(ANALISIS GLOBAL Y DISCUSION DE LOS  
RESULTADOS)***

## I. Introducción

El análisis particular de cada uno de los textos que conforman el material de campo, motivo del capítulo anterior, es el fundamento del análisis global y terminal de nuestra investigación que ahora emprendemos, y que tiene como particularidad el tomar como unidad de análisis al conjunto del material discursivo con el que contamos, constituido por entrevistas individuales y grupales. Este análisis final supone un diálogo intenso con el marco teórico que fundamenta nuestra búsqueda; con ello intentaremos pasar de la formulación de hipótesis operativas sobre el contenido latente en cada uno de los textos (lo realizado anteriormente), a un intento de comprensión y explicación de los procesos identificados. Iniciaremos con algunas reflexiones sobre el momento inicial del análisis, el trabajo con los textos singulares.

Se habrá observado que cada texto fue analizado con base en ciertas dimensiones, sugeridas por el discurso mismo que teníamos enfrente. Estas fueron:

- |              |   |
|--------------|---|
| Bailarina 1: | a. El tiempo y el mito.<br>b. Querer ser.<br>c. La agonía del cuerpo.   |
| Bailarina 2: | a. Lo visible.<br>b. Lo que se tiene.<br>c. Lo maravilloso.   |
| Bailarina 3: | a. El "ego": ser reconocida mujer.<br>b. La ofrenda del cuerpo.<br>c. La fuerza del deseo.  |
| Grupo 1      |   |
| Reunión 1:   | a. La entrega y el sacrificio.<br>b. La "terquedad": expresión del querer ser.<br>c. Las afrentas y la propia imagen.<br>d. El "no saber" sobre la diferencia sexual. |
| Reunión 2:   | a. La imperfección del cuerpo.<br>b. La creación de la bailarina.<br>c. El valor del arte dancístico-el valor de la bailarina.  |
| Reunión 3:   | a. El tiempo de la magia.<br>b. El "trascender": los canales hacia el otro.<br>c. El deseo y sus límites.   |

## Grupo 2

- Reunión 1:
- a. Expresarse: la libertad de crearse a sí mismas.
  - b. El "carácter" como resistencia ante la institución.
  - c. La dependencia del afuera.
- Reunión 2:
- a. El dolor de la falta.
  - b. Las imágenes ficticias y el enfrentamiento con "la realidad".
  - c. Los lazos constitutivos.
  - d. La captura por el amor.
- Reunión 3:
- a. Demostrarse a sí mismas: la realización como mujeres.
  - b. Aprobación y coraza.
  - c. El "ridículo": negación de la libertad.

Las categorías construidas para el análisis de cada texto son distintas porque cada discurso (cada sujeto, cada grupo) es único. La aproximación a cada discurso particular comparte, en cambio, algo básico: las preguntas con las cuales nos acercamos a ellos, que se refieren, tal como lo hemos fundamentado en distintos momentos, al papel del vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer. Sabemos que cada texto es polisémico, es decir, admite una multiplicidad de lecturas; lo que encontremos dependerá de cómo y desde dónde interroguemos a nuestro material discursivo. En nuestro caso, hemos pugnado por una coherencia entre el marco teórico que sustentamos y la metodología con la que abordamos la problemática en estudio.

Nuestro punto de partida ha sido una noción de subjetividad que sostiene la idea de una estructura irremediablemente conflictiva de la condición humana. ¿Qué son las "dimensiones" que fueron diseñadas para analizar cada texto? Las consideramos elementos estructurales que tienen la cualidad fundamental de "sostener" el discurso. Son hilos discursivos muy básicos que parecen revelar el entramado que es todo texto. En ese sentido, el discurso es trama porque es estructura, es tejido, es sostén; las dimensiones elegidas son, entonces, **hipótesis sobre el contenido latente del texto**. Y aquí es evidente la toma de posición respecto a la forma de concebir el discurso.

En efecto, consideramos al **discurso** como producción simbólica armada por **dos lógicas diversas**: una, la del sujeto del enunciado, identificado con un "yo", que habla desde una identidad imaginaria, y que despliega su "novela" desde una posición de control, la que pretende garantizar cierta coherencia y racionalidad. Es la "función del yo" en psicoanálisis, base de una identidad que J. Lacan no ha dudado en llamar "una estructura de desconocimiento". Desconocimiento porque cree saber y no sabe o sabe poco de las fuerzas que constituyen la dinámica subjetiva, que, para el psicoanálisis, son el deseo inconsciente y sus vicisitudes. De ahí que, la otra lógica que aparece en el discurso es la del inconsciente, que se revela por su "hablar metafórico": son los

"temas", es decir, los grandes nudos de la estructura subjetiva con los que batallamos y construimos nuestra vida, en un proceso correspondiente a las condiciones particulares que se van enfrentando en la existencia. En otras palabras, la organización libidinal de cada sujeto aparece modelada por una fantasmática singular que insiste y se revela de distintas maneras.

En el trabajo de análisis con los textos singulares, pueden apreciarse no sólo las hipótesis centrales que nos sugieren (expresadas, decíamos, por las dimensiones con que se "desarma" cada texto), sino hipótesis derivadas, relativas a la forma como se van revelando distintos procesos de la subjetividad. El análisis en esa etapa son señalamientos que van llamando la atención sobre el sentido que puede adquirir una cierta lectura del texto. Son los "hallazgos" en nuestro material empírico, desde una mirada que se pregunta por el inconsciente y la dimensión transindividual de las estructuras simbólicas. No hemos pretendido hacer inteligibles (o interpretar) la problemática subjetiva de las bailarinas entrevistadas en la especificidad de su biografía; por el contrario, nuestra apuesta metodológica ha sido **trascender lo particular** de cada caso para intentar captar las redes que configuran la subjetividad de la mujer en lo concerniente a ciertas situaciones claves de su existencia que tienen que ver con la organización del mundo humano y el lugar que como mujer ocupa.

Nuestra mirada teórica sostiene que el ser humano está sujeto a un "destino estructural", aunque en modo alguno inmutable (mucho menos de carácter "natural"); todo lo contrario, es dinámico e histórico, pero al mismo tiempo, dependiente de una organización que desde lo simbólico determina el sistema institucional que humaniza a toda criatura perteneciente a su género. Por ello, **cada lugar social hereda las tensiones y los retos que significa construirse como sujeto histórico**. En el material de esta investigación han jugado dos lugares específicos: ser mujer y ser bailarina. Habiendo revisado en conjunto todo el material de campo ya procesado, nuestra tarea ahora es decidir sobre las **categorías de análisis** que respondan tanto al material empírico como a la mirada teórica sobre el mismo, para el análisis global y la discusión de los resultados que nos proponemos, desde la perspectiva del problema, las hipótesis y los objetivos de la investigación.

Lo primero que deseamos señalar, es que observamos una impactante reiteración de ciertas problemáticas subjetivas en ese entrecruzamiento ser mujer/ser bailarina, independientemente de la especificidad con que cada sujeto participante en la investigación las ha atravesado. Esto nos permite identificar con gran seguridad ciertos procesos fundamentales que responden por el papel que juega el vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer, nuestro problema de investigación, y que serán nuestras categorías de análisis, a saber:

- 1) Dialéctica de la mirada/deseo en los procesos narcisísticos.

2) Dinámica libidinal y posicionamiento subjetivo.

3) Vida y muerte en los procesos creativos.

## II. EL RESPLANDOR DE LO EFIMERO (Dialéctica de la mirada/deseo en los procesos narcisísticos)

La danza es, sin duda, una metáfora privilegiada para simbolizar o expresar movimiento, juego, recreación, en el más amplio sentido. Vista en su especificidad de actividad artística en el mundo contemporáneo, entrar al mundo de la danza supone el enorme reto de poner en movimiento, no digamos al cuerpo -lo cual resulta obvio-, sino la fantasmática de la imagen corporal, ligada como está a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto: la **existencia** (el reconocernos como individuos encarnados en una forma), la **sexualidad** (la asunción de la diferencia sexual y el posicionamiento en la dialéctica demanda/deseo) y la **muerte** (la conciencia de ser seres perecederos).

Desde tal perspectiva podemos entender porqué el discurso de nuestras bailarinas adopta sin atenuantes el tono de batalla, de lucha consigo mismas, de esfuerzo denodado de un sujeto -que no de un cuerpo- por resistir las exigencias de su tarea. La actividad dancística actualiza permanentemente el vínculo con ese cuerpo subjetivo -que es testimonio o síntesis del diálogo intersubjetivo que fundó al sujeto-, tanto como evoca y desarrolla la experiencia de la corporeidad, proceso multidimensional por excelencia. Es decir, la danza, forma expresiva milenaria que recrea la plástica del cuerpo, compromete necesariamente el mundo fantasmático vinculado a la forma humana, la cual resulta "omnipresente" en el imaginario tanto individual como colectivo. Su modalidad expresiva hace del cuerpo un referente constante de una experiencia intensa en los múltiples planos -sensoriales, motrices, eróticos, especulares, sistémicos, etc.- que constituyen su realidad, la que si bien ancla en procesos biológicos, en forma alguna podría reducirse a ese lectura, ya que -como hemos argumentado en capítulos anteriores- el cuerpo es desde siempre un lugar de inscripción de la lógica de los signos y significados que definen al mundo humano. Por ello al cuerpo lo entendemos como una construcción significativa, referente primordial del "yo", inmerso en un mundo imaginario donde los mitos individuales y sociales se alimentan y sostienen.

Despertar al cuerpo para que hable sin la mediación de la palabra -tarea de la bailarina-, es animarse a emprender un viaje de sobresaltos y riesgos, donde se van a reeditar procesos básicos que fincaron la constitución misma del sujeto. Uno de esos



procesos fundamentales y que resulta clave para analizar el vínculo con el cuerpo, tiene que ver con el narcisismo y su mundo de imágenes, identificaciones e idealizaciones, el cual determina específicos nudos en la estructura subjetiva, como son: la tensión omnipotencia/castración, y la problemática identidad/apariencia, ambos elementos entrelazados con un proceso del que se habla mucho pero que se comprende poco, que es la valoración de sí mismo. Esta problemática aparece en forma relevante en el material de campo con el que trabajamos.

Si inventáramos el juego trivial de caracterizar a las bailarinas que hemos entrevistado, podríamos empezar diciendo que son profundamente narcisistas; digo que sería trivial porque no creemos en descripciones estáticas, aparte de que se corre el riesgo de evocar en los interlocutores una constelación de imágenes prejuiciosas y tal vez incluso peyorativas. Sin embargo, se convierte en un reto si, alejados de la vana costumbre de otorgar etiquetas psicológicas, intentamos entender los **procesos implicados en la problemática narcisista** que encontramos en nuestro material. Si bien tal problemática está presente en todo sujeto, nos acercaremos a la especificidad de su estructuración en las bailarinas, con la expectativa de poder comprender mejor ciertos momentos constitutivos de la subjetividad de la mujer. Más aún cuando tenemos presente que ha llegado a ser un lugar común en la literatura psicoanalítica el señalar a la tríada "narcisismo, masoquismo, pasividad" como síntesis de la feminidad a partir de las aproximaciones freudianas al tema, lo cual intensifica el interés teórico por los resultados de la investigación.

De acuerdo a nuestros hallazgos, los elementos que aparecen armando la problemática a la que nos referimos, son los siguientes: a) un desconsuelo básico que tiene como referente el cuerpo femenino, y que cuestiona profundamente su existencia; b) un deseo imperioso por afirmar la posibilidad de "ser" y el propio valor; c) la fascinación por una imagen: la imagen prototípica e idealizada de omnipotencia y perfección que funciona fantasmáticamente como "cuerpo mítico"; d) una disposición subjetiva para enfrentar "la falta", en un anhelo de completud; e) altas expectativas respecto a su imagen y enorme autoexigencia; como consecuencia: susceptibilidad a la angustia y a la vergüenza, vinculadas a la imagen corporal; e) una intensa batalla por reconciliarse con la imagen corporal y por repararla; f) procesos de identificación con el "cuerpo mítico" en la ilusión del escenario y en la vivencia de transformación del cuerpo; g) una tensión significativa entre la asimilación de la realidad del cuerpo (sus límites, su imperfección) y la negación o aspiración a cancelarla; h) predisposición para armar vínculos transferenciales de carácter primario -que suponen idealización, dependencia afectiva, cierto grado de sometimiento- buscando incesantemente una mirada deseante que sostenga y confirme.

Podría decirse que lo que instala la problemática narcisista es una **lucha por la autovaloración**, que es nada menos que una auténtica defensa del valor de su existencia, de su ser mujer, de su cuerpo. Nuestro material sugiere una fractura muy básica en lo concerniente a la fundación del valor del cuerpo femenino, lo que dificulta el encuentro

pleno y gozoso con ese cuerpo, al tiempo que determina una profunda -y angustiosa- involucración subjetiva con la dinámica de la propia imagen, que, como ha planteado Françoise Dolto, es la huella estructural de ese sostén fundante de la existencia que es la mirada y el deseo del otro; para decirlo en forma simple, es la síntesis de nuestras experiencias emocionales. El psicoanálisis ha demostrado que en todo ser humano el narcisismo juega un papel crucial en su estructuración psíquica primero, y en la dinámica libidinal posterior: desde la identificación primordial con la forma humana y con la imagen del semejante -cuya mediación es invariablemente el deseo de la madre, y que sostiene así el surgimiento del "yo"-, hasta el destino ineludible del sujeto que le impone enfrentar y sortear las duras pruebas de la castración: la renuncia a la omnipotencia y la pérdida de las ilusiones derivadas de ella, lo cual implica reorganizar o reconstituir permanentemente el propio narcisismo.

Sin embargo, hay un matiz especial en las mujeres de nuestro estudio: un profundo dolor por una "falta" que es vivida como negación, como cuestionamiento de la propia existencia, y que tiene como referente central el propio cuerpo. Como si sobre su imagen corporal gravitara una mirada/deseo ambigua y desilusionada, que dificulta la aceptación y valoración de su cuerpo y de sí misma. ¿Nuestra hipótesis? Una mirada fundante de la madre que es deseante sobre esa hija (la que al fin y al cabo funda a ese sujeto), pero que está teñida de cierta decepción y descalificación, como herencia generacional de la cultura del patriarcado.

En ese sentido, creemos que se sostiene ampliamente el planteamiento de E. D. Bleichmar<sup>1</sup>, quien habla de un colapso narcisista en la niña en el momento de hacerse psíquicamente significativa la diferencia sexual, lo que cuestiona el núcleo de su estima a partir de la desvalorización de su género, su cuerpo, su sexo. Como consecuencia buscará incesantemente una confirmación de su yo, "yo" que, por su origen especular, es fácilmente capturado por el mundo de imágenes y apariencias. Así vemos, en nuestro material de investigación, una insistente alusión a la dinámica especular, que se manifiesta por una expectativa ansiosa por el reflejo del propio ser en el otro -un 'otro' real (las gentes significativas) o virtual (el espejo)-, para responder sobre su propio valor.

El valor que se otorga a la mirada se funda en la mediación del deseo de otro como condición de la propia existencia; es decir, existimos por ese pasaje, esa llamada, ese sostén que fueron los vínculos fundantes. No hay otra posibilidad de que el ser humano se reconozca, se nombre, se narcisize (invista libidinalmente su propio ser) y se ubique en el seno de una colectividad. Independientemente de las marcas estructurales que dejan esos momentos iniciales, los procesos que alimentan la imagen de sí mismo y la identidad (el reconocernos como entidades permanentes más allá de las transformaciones físicas, sociales, espaciales y temporales), están en continuo desarrollo -

---

<sup>1</sup> Analizada en el capítulo V del Marco Teórico, pag. 61.

aún en el adulto- y en dependencia mayor o menor -pero siempre presente- con los vínculos en los que nos vamos jugando.

Por ello, la mirada es una metáfora de las preguntas que nos hacemos con respecto a la propia existencia, preguntas que implican un interlocutor y un tercero. Es decir, estar muy involucrado -subjektivamente hablando- en la dinámica especular (mirar, mirarse y depender de la mirada de otro), tal como lo vemos en las bailarinas de nuestro estudio, significa que reeditamos un proceso en donde buscamos una respuesta al propio ser: básicamente, si somos deseables (en el sentido psicoanalítico), búsqueda o pregunta que si insiste es que no termina de ser respondida. Ser re-conocida, ser ad-mirada, dos anhelos que se reiteran, parecen equivaler a: existo (tengo un lugar en el mundo humano) y valgo (porque otro se muestra complacido al mirarme).

En las bailarinas este proceso está fuertemente centrado en la apariencia del cuerpo, que funciona como signo de intercambio, y condiciona el juego oscilante entre el gustarse o no gustarse, la satisfacción en mostrarse o la sensación de vergüenza y angustia. Es importante recordar que el narcisismo es un proceso vital que articula el "deseo de ser"<sup>2</sup> con la imagen corporal y estructura así, momento a momento, la relación consigo mismo. Pero el narcisismo no se alimenta exclusivamente de la forma como se vive la apariencia del cuerpo; esa sería sólo una modalidad de manifestación narcisística, ya que hay muchos otros elementos que los sujetos incorporan a la imagen de sí mismos, como reflejo de su propio valor.

En relación a este tema, he asociado un fenómeno que aparece insistentemente en el trabajo grupal que realizo con los estudiantes de psicología la UAM-Xochimilco y que tiene que ver con la problemática de la no-participación y de una modalidad de participación "paranoide" (no espontánea, cuidándose mucho para evitar el "ataque"). Lo que los alumnos verbalizan es "inseguridad en mostrarse", "miedo a darse a conocer", "temor a ser criticados (vg. mal vistos)", etc. Nos resulta muy interesante este elemento persecutorio y temible de la mirada especular que ahí se manifiesta (en un grupo, los otros sirven de espejo) y que aparece también en las bailarinas (las figuras transferenciales son, aparte de idealizadas, muy temidas). Pero mientras mis alumnos -en general- se pasivizan ante ese fantasma (no participan, literalmente "se esconden"), la audacia de las bailarinas es desafiarlo, arriesgándose a mirarse y a ser miradas, en un proceso de reconstrucción narcisística en el que invierten considerable energía.

Ese proceso adopta en ellas la forma privilegiada de dialogar intensamente con el reflejo de su cuerpo físico, desde un imaginario que determina la experiencia: así elaboran la aceptación de ese cuerpo, la desilusión por ese cuerpo, la apropiación de sus potencialidades. No es un diálogo fácil -puede adoptar, de hecho, elementos siniestros- ya que se hace inevitablemente desde las marcas inconscientes que dejaron las miradas

---

<sup>2</sup> Expresión de Françoise Dolto.

fundantes. Y aquí es importante recordar el papel de las instancias ideales (yo-ideal e ideal del yo) en la conformación del narcisismo<sup>3</sup>. Así podrá entenderse nuestra afirmación de párrafos atrás, del interlocutor y el tercero.

Es decir, cuando la bailarina mira ansiosamente su imagen en el espejo o le otorga a la mirada de otro un poder enorme sobre su propio bienestar (la euforia ante la confirmación del maestro, o el "derrumbe" ante un "no"), hay que considerar en la dinámica subjetiva que se establece la actuación de imágenes ideales que "tercian" lo que aparentemente es un vínculo de a dos: del sujeto con su imagen, o del sujeto con una persona significativa. Estos ideales dirigen la dinámica de la relación con el otro, es decir, determinan la posición del sujeto en la estructuración imaginaria, que, tal como lo describimos en nuestro marco teórico, se centra en un "yo", de naturaleza "corpórea" y alienado en la identificación con su imagen. Se ha planteado que el narcisismo primario se estructura en el proceso de identificación con la imagen de la madre omnipotente, identificación que captura por fascinación con la forma humana dotada de cualidades de perfección y potencia, y que se estableció como defensa frente a la separación (la ausencia de la madre). Es para el psicoanálisis, el establecimiento del yo-ideal o ideal narcisístico de omnipotencia totalizante, que funciona a nivel imaginario, y sobre el que se monta el ideal del yo, instancia de vigilancia del yo que recoge los anhelos y valores culturales, ubicada en el plano simbólico.

Esta sinergia de instancias ideales la encontramos claramente funcionando en la dinámica del "cuerpo danzante", es decir, el sujeto que es "enganchado" por ese lugar que socialmente se denomina "bailarina". Así, la creación de ese cuerpo danzante es posible por el sostén que proporciona lo que hemos llamamos "cuerpo mítico", que representa el anhelo por un cuerpo que niegue el destino precario, imperfecto y perecedero del cuerpo humano; puede describirse también como la nostalgia por la potencia y la perfección atribuída a la forma humana que permitió la identificación primordial: es la reminiscencia de un origen narcisístico de plenitud.

Este plano mítico (lo "mítico" remite casi siempre a orígenes grandiosos que cubren el desamparo humano frente a los enigmas existenciales) es recreado en los productos culturales de la sociedad; queremos decir que el "cuerpo mítico" es una construcción colectiva, alimentada por el imaginario social. Por ello, está sujeto a la codificación social, donde se expresan los valores, normativizaciones y micropoderes que viabilizan las instituciones. Por decirlo de alguna manera, sobre el anhelo último de trascender la incompletud, de revertir la castración, se monta la demanda (que en psicoanálisis significa el intentar nombrar -siempre fallidamente- lo que nos falta). Así por ejemplo, el cuerpo "delgado y joven" es un imperativo pautado por los códigos circulantes y que son circunstanciales (convertido luego en una exigencia superyoica ideal); sirve para expresar parcialmente un anhelo que no se reduce a esos u otros

---

<sup>3</sup> Temática desarrollada en el capítulo 4 del Marco Teórico.

atributos. Ese anhelo, ese deseo, gesta la dimensión de lo sagrado, de lo mágico, en un vínculo reverencial con una imagen fantasmática de belleza, perfección e inmortalidad del cuerpo, con la que el ser humano compensa su realidad.

La bailarina acuna ese vínculo como si en él hubiera una promesa salvadora. Salvarse de un cuerpo femenino al que no se le dió algo: algo que inscribiera en su cuerpo un "sí", una afirmación que viabilizara un diálogo menos angustioso con su ser y una asunción más plena de su sexualidad. Ante esa tensión interna, ella se posiciona activamente en un vehemente y determinado "querer ser". Esto es, incuestionablemente, una aspiración a reconstituir su narcisismo, su propio valor, en una tarea en la que está en forma onnipresente su imagen corporal, y en ella, la huella de la madre, la que volcó por identificación con el sexo de su hija su propio vínculo con el cuerpo, forjándose así las redes que reproducen formas subjetivas particulares. Hija que quiere complacer a la madre, en primera instancia, desde una revaloración de la feminidad. La experiencia de transformación del cuerpo, producto de la actividad dancística, evoca necesariamente el arcaico y fundamental proceso del despertar del cuerpo erógeno. Por ello las condiciones están dadas para el establecimiento de fuertes transferencias con los personajes que las acompañan en el proceso de hacerse bailarinas -que equivale a una verdadera metamorfosis-. En ese "renacimiento" se entregan, como niñas pequeñas, a los que simbólicamente serían representantes del "cuerpo mítico", con el consiguiente sometimiento y la necesidad frecuente de romper o disolver esos vínculos.

La vivencia fundamental es de creación, de creación de ellas mismas. Esta parece ser la gratificación fundamental de su actividad, gratificación eminentemente narcisística, que consiguen paradójicamente tolerando constantes afrentas al yo, las que se derivan del cuerpo imperfecto y de las miradas insaciables e insatisfechas de aquellos que las juzgan. Pugnan por reconciliarse con su propia imagen y en medida importante (nunca total) lo logran. Sin embargo, las imágenes, por ser ilusorias, siempre plantean la trampa de ofrecerse como forma a congelar, es decir, de amarrar su narcisismo al momento efímero de una apariencia conquistada, cuando que la vida -y el cuerpo- es un proceso en constante transformación. Como la danza, arte cuyos productos son efímeros. Arte que crea coreografías, piezas dancísticas teatrales, y que también crea a sus ejecutantes. La mujer bailarina se reconcilia consigo mismo, en gran medida gracias a esa creación, que ella atribuye en forma importante a su esfuerzo, a su persistencia. Y es un hecho que nada repara mejor el narcisismo (como no sea el amor correspondido) que la creación: sea una obra, el producto de un trabajo dedicado e imaginativo, un hijo (la opción que se llegó a pensar era la única que colmaría el deseo de la mujer), o un cuerpo danzante.

Por último, recordaríamos una vez más que el narcisismo no es un atributo sino un proceso en constante construcción y reconstrucción, que puede evolucionar bien (entonces el sujeto tiene la plasticidad de ir reconstruyendo la imagen de sí en respuesta a las experiencias y cambios de la realidad, sin demasiada angustia, favoreciéndose un apego y cuidado de su persona y su mundo) o fijarse en modalidades regresivas y empobrecedoras.

### **III. EL GESTO DE LA OFRENDA (Dinámica libidinal y posicionamiento subjetivo)**

Hemos planteado que los procesos narcisísticos que de manera significativa vimos plasmarse en el discurso de las bailarinas, responden a una búsqueda de su ser mujer, que se expresa como necesidad de investir su feminidad de valor, y de reconstruir una imagen de sí que alivie la angustia ante una existencia que se siente cuestionada. No menos relevante es la dinámica libidinal que despliega en su vínculo con la danza, que por otro lado está íntimamente relacionada a la reconstitución de su narcisismo. Ese juego libidinal se refiere a la forma como la sexualidad se inscribe en la dialéctica de la demanda y el deseo entre el sujeto y sus objetos.

La bailarina se posiciona activamente en su lucha subjetiva, es decir, no espera ser reconocida o ser amada, sino que busca serlo, y lo hace desplegando su capacidad deseante a la máxima expresión: la forma pasional del vínculo. Esta estructura se revela en un gesto devoto y desesperado: la entrega, la oferta del propio ser, del alma. Es dar todo porque se desea recibir todo. El vínculo pasional es desesperado, porque remite a la dimensión de lo imposible: es el gesto supremo para colmar la falta, es la ilusión de un encuentro (una persona, una tarea) que garantice el arraigo a la vida. Es insidioso, persistente, "ciego", fiel, un deseo inquebrantable; provee de una energía excepcional porque está en juego la vida. Sin embargo, como señala el psicoanálisis, no son únicamente las pulsiones de vida las que determinan el enganche amoroso que caracteriza a la pasión; hay en cambio un interjuego intenso con las pulsiones de muerte. Por ello, este tipo de estructura subjetiva se establece en aquellas personas que tienen inscrito en su cuerpo con gran intensidad, la presencia dolorosa y angustiante del "vacío" (la "falta", la nostalgia por la pérdida de la completud).

El amor-pasión ilustra la dinámica del goce, la que se inscribe en un registro pasional de luchas "antieconómicas" por la vida, que evidentemente subvierten el principio del placer. El placer tiene que ver con una satisfacción inmediata, con la ley homeostática de reducción de la tensión. No explicaría jamás lo que las bailarinas buscan al ofrendar su cuerpo, su lucha por la perfección, su esfuerzo durante años, su renuncia a las gratificaciones inmediatas, todo lo que ellas viven como una entrega sin restricciones. Es más bien, una dinámica que persigue el goce, esto es, un trance que colme el cuerpo anhelante, una trascendencia del yo: una experiencia que sólo puede

calificar como "mágica" o "maravillosa", que es efímera, pero que alienta una expectativa mesiánica, es decir, de salvación. Su contraparte es el sufrimiento, porque las demandas con las que articula su deseo no reciben la respuesta equivalente a su "sacrificio": su devoción, su persistencia, su esfuerzo. Como plantea el psicoanálisis, las demandas "totales" son insaciables por definición.

El goce, dimensión que ronda persistentemente en el imaginario de las bailarinas, representa ese registro inefable que sostiene y justifica la estructura pasional. Sin embargo, el usufructo del goce y el despliegue del erotismo, son interferidos por el sometimiento a los ideales; por ello, la sexualidad que ponen en juego las bailarinas oscila entre la expansión del éxtasis (en una modalidad que puede ser calificada como mística) y su prohibición. En otras palabras, el severo superyó compitiendo con la identificación mítica, maravillosa.

Al ofrendar su cuerpo se imponen exigirle todo y complacer así a sus ideales. El vínculo con el cuerpo se expresa en la bailarina en la doble vertiente de una sobreatención a sus manifestaciones y "respuestas", que propicia la sensualidad, junto con una fuerza para imponerse prácticas ascéticas o de renuncia a ciertos placeres. Si la ofrenda es un gesto de amor apasionado, exaltado en el ritual que provee la institucionalización de la danza, existe en todo momento un afluente importante de pulsiones de muerte que acompañan a la evocación de la vida. Por ello, el proceso de construcción del vínculo con la danza puede derivar -como se escuchó en distintos momentos del discurso de las bailarinas- en un matiz masoquista y su complemento sádico, dirigido al propio cuerpo al cual se desea someter y controlar; así, por un lado se disciplina y esfuerza al cuerpo hasta grados donde cierto exceso es visto con la satisfacción de testimoniar su pasión, y por otro, surge un odio contra la propia imperfección que desasosiega y violenta.

La aspiración por el dominio del cuerpo, que se vuelve por momentos un imperativo de control de una realidad material y pulsional en constante efervescencia, puede colapsar a la bailarina: entonces no puede asumir su cuerpo ni su deseo y se refugia en la anorexia, como reducto último de autocontrol, amenazada como está su imagen corporal por fantasmas aterradorizantes. La anorexia, perturbación de la imagen corporal, es en la actualidad un síntoma predominantemente femenino (que se da principalmente en mujeres jóvenes) y que en el mundo de la danza es endémico (junto a problemas menos críticos como algún grado de desnutrición o anemia por las restricciones alimenticias). Esto tiende a confirmar la hipótesis que venimos trabajando, y es que las mujeres tienen una "cuenta pendiente" con su cuerpo y su sexualidad, mucho más importante que los hombres.

La anorexia puede verse claramente como una metáfora del colapso del dar y recibir intersubjetivo, el cual se ha teñido de connotaciones sexuales amenazantes. La

joven que ya está en los huesos "no quiere engordar"; para Françoise Dolto<sup>4</sup> ello equivale a "no me quiero embarazar", estado (el embarazo) que sería simbólico de la puesta en acto de la pulsión sexual. En el campo psicoanalítico se plantea también que la anorexia tiene que ver con la necesidad de controlar una madre avasalladora, internalización de un vínculo que le impide discriminar su deseo del deseo del otro. Por ello se perturba el intercambio energético con el mundo y su sexualidad (su propio deseo, que no puede conocerlo y asumirlo). No es extraño entonces, que un cuerpo tan exigido por los ideales como el de la bailarina, y tan activado en su fantasmática libidinal por el recrear constante de la propia imagen, exprese con frecuencia la intensidad de su conflicto con este síntoma.

El gesto de la ofrenda puede leerse inequívocamente como una gran demanda, que es siempre -dice el psicoanálisis- una demanda de amor. Esa demanda es sostenida por el deseo de conquistar una imagen de sujeto deseable, que abra la posibilidad de tener derecho a decir lo que siente, lo que es. Como si quisieran liberarse de la cadena del ocultamiento, del silencio, del no ser, de una sexualidad inhibida o negada. La conquista de esa imagen les permite vivirse como seres deseantes, lo que fortalece su sensación de individuación y de tener mucho para brindar (su narcisismo en última instancia). La danza es colocada en el lugar de la promesa: la promesa de acceder a un espacio de reconocimiento, de interlocución, de comunión. Hay en su discurso, una invocación constante por "otro", una esperanza en una instancia que reciba y valide sus anhelos de existencia, una aspiración a conmover, a hacer sentir, a provocar el deseo.

Es decir, no encontramos una modalidad de narcisismo autoabastecido, sino búsqueda del gozo de dar de sí mismas, de mostrar lo que son. Anhelan que se reciba, sobre todo, su sexualidad, (ellas le llaman "lo que sienten", lo que "vibran"); es un erotismo difuso, que compromete a todo el cuerpo, que juega a la seducción, a despertar el deseo, no a consumarlo. Es la perfecta definición de la sexualidad "femenina", de los "tiempos de quimeras" y los espacios de juegos, contrapuesta a la sexualidad "masculina", de orientación genital y del acto sexual consumado como valor primordial. La danza, sí, feminiza y exalta la feminidad.

La bailarina, al experimentarse como agente activo en el "dar", al "expresarse", recibe la confirmación de estar viva. Su vínculo con la danza se alimenta -como todo vínculo de amor- de ese intercambio que se vive como imprescindible. Sus interlocutores, es cierto, son más simbólicos que personas concretas; sin embargo, aunque la escena -su lugar de realización- es sostenida por un público y, por lo general, la mirada del director, el coreógrafo y el maestro, la bailarina dialoga fundamentalmente con una construcción mítica: es todo el imaginario alrededor de la situación de la danza lo que la enamora, en función de la cual despliega su ofrenda de amor.

---

<sup>4</sup> En: La imagen inconsciente del cuerpo. Barcelona: Paidós, 1990.



#### **IV. EL VERTIGO ANTE EL VACIO (Vida y muerte en los procesos creativos)**

El discurso de las bailarinas nos permitió, por último, aproximarnos a los procesos que intervienen en la confrontación del ser humano con los límites que le impone la existencia, específicamente observar a la mujer en su vínculo con un cuerpo sujeto a distintos procesos incontrolables, a la decadencia y a la muerte. Podría decirse que, desde el punto de vista de la subjetividad, la tarea básica a realizar en el curso de la vida es elaborar la tensión que supone asimilar la realidad frente a la omnipotencia de nuestros deseos, tarea que nunca queda terminada. En el arte, el hombre puede jugar a la omnipotencia; en ese ámbito, merced a la fantasía y a la imaginación, él es creador, ofreciendo así, según planteó Freud, un espacio para la realización sustitutiva de deseos. Pensar en las bailarinas requiere necesariamente tomar en cuenta su ubicación en la danza, fenómeno cultural que nos habla de la subjetividad colectiva.

Hemos hablado de cuerpo danzante y de cuerpo mítico, y ambas nociones surgen de tomar en cuenta el imaginario social y las dimensiones institucional y cultural que los producen y sostienen. Por ello, analizar las vicisitudes subjetivas del ser bailarina, como del ser mujer, implica entender las tensiones que simbólicamente heredan esos lugares sociales. Todo arte, decíamos, encierra un deseo de trascendencia de los límites humanos; la danza tiene que ver con la ilusión de trascender el carácter precario, limitado y transitorio que define al cuerpo humano, recreando la aspiración por un cuerpo luminoso y mítico. Tal vez por ello, en la danza, lo sagrado y lo terrenal se precipitan en una contradicción irreductible, y en esa tensión el hombre encuentra la posibilidad de crear por medio de la fantasía y la imaginación, imaginación en este caso de carácter "escénica" como en los sueños.

El discurso de las bailarinas perfila continuamente el drama y el dolor de los límites, coexistiendo con la ilusión mesiánica de alcanzar lo trascendente y maravilloso. Es una fricción que produce una energía creadora, que afirma la vida ante la omnipresencia de la muerte; es producir obsesivamente movimiento poético como extenuación del cuerpo ante el vértigo del vacío, de la nada, vértigo que es producto de

la conjunción del horror y la atracción: horror ante el deseo de muerte, atracción por el vacío. "Bailar, bailar, bailar" expresan nuestras entrevistadas cuando la perplejidad y la incertidumbre ante la vida y ante el devenir del cuerpo ocupan su horizonte. Afirmar, con el movimiento, la vida. Experimentar con las imágenes corporales, con el desamparo de un cuerpo aislado en el que se enajena una identidad, con la posibilidad de trascender esa frontera para enlazarse al cuerpo de otros y a los ritmos vitales de su universo. Metáfora del espíritu de juego, la danza mete al cuerpo a jugar con los enigmas de la existencia.

***CONCLUSIONES***

Habiendo llegado al término de nuestro camino, volvemos hacia el punto de partida, el planteamiento del problema de investigación, las hipótesis de trabajo y los objetivos a alcanzar en el proceso. La pregunta eje que establecimos: ¿ qué papel juega el vínculo con el propio cuerpo en la subjetividad de la mujer ?, fue enmarcada en dos objetivos, el primero referido, naturalmente, a producir conocimiento alrededor de la problemática a la que apunta el problema; el segundo contempló el plano metodológico, formulándose el propósito de evaluar la experiencia desarrollada a través de una modalidad relativamente innovadora del análisis del discurso fundamentado en el psicoanálisis y la psicología social.

Las conclusiones a las que llegamos en el plano teórico son las siguientes:

a) La primera hipótesis de trabajo, en la que se planteó que el vínculo con el propio cuerpo pone de manifiesto los procesos más arcaicos y fundantes de la subjetividad, fue reafirmada plenamente. Encontramos que tales procesos son: los procesos narcisísticos, los procesos que arman la dinámica libidinal y el posicionamiento subjetivo y los procesos que se establecen en la tarea de asimilar los límites que impone la realidad frente a la omnipotencia de los deseos. Estos procesos, íntimamente vinculados entre sí, configuran la fantasmática de la imagen corporal, ligada a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto: la existencia y la identidad (el reconocernos como individuos encarnados en una forma), la sexualidad (la asunción de la diferencia sexual y el manejo de la dialéctica demanda/deseo) y la muerte (la conciencia de ser criaturas perecederas).

b) La segunda hipótesis, que sugería que en la representación del cuerpo interviene tanto el plano imaginario como la dimensión institucional que la inscribe en el campo simbólico propio de una cultura y un momento histórico determinado, es propiamente una perspectiva teórico-metodológica que se fortalece con la experiencia de la investigación: la comprensión del cuerpo subjetivo requiere su historización y su ubicación como un proceso en permanente construcción.

c) Una tercera hipótesis planteó la expectativa de que la bailarina podría considerarse como un emergente de los interrogantes que en cierto momento histórico se hace la mujer sobre sí misma y de los procesos subjetivos que la constituyen. Esto se sustentó en la idea de que la experiencia del cuerpo en la bailarina y en su vínculo con la danza pondría de manifiesto la estructuración de la problemática del cuerpo subjetivo en lo concerniente al ser mujer, más allá de las especificidades que tejen su lugar social particular. Llegamos a las siguientes conclusiones:

1. Que existe una fractura básica, mal saldada, en lo concerniente a la fundación del valor del cuerpo femenino, lo que dificulta el encuentro pleno y gozoso con ese cuerpo, al tiempo que determina una angustiada involucración subjetiva con la dinámica de la propia imagen.

2. Que el elemento que comanda la dinámica narcisista es una lucha por la autovaloración, entendida como defensa del valor de la existencia, del ser mujer y de su cuerpo.

3. Que se estructura permanentemente una demanda hacia un "otro", siendo un anhelo por una instancia que reciba y valide su sexualidad: una aspiración a conmover, a hacer sentir, a provocar el deseo. La especificidad de la bailarina consiste en el despliegue de la capacidad deseante en su máxima expresión: la forma pasional del vínculo.

d) La última hipótesis, referida a la danza como juego de expansión de la realidad interna frente a los límites de la realidad, pudo ser explorada ampliamente, referida en particular a una construcción imaginaria y simbólica colectiva, que llamamos "cuerpo mítico" (la ilusión del cuerpo en plenitud) en contraste con la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo humano. En ese desencuentro se ubica la tensión que posibilita la imaginación y la fantasía que construyen el arte, como formas creativas para sostener la vida.

En relación al propósito de fundamentar y evaluar la estrategia metodológica del análisis del discurso, hemos cumplido un amplio trayecto de aprendizaje que podemos sintetizar en los siguientes resultados:

a) Se mostró la importancia de rescatar para la investigación en psicología a métodos basados en el análisis del discurso, en la medida en que los seres humanos somos fundamentalmente sujetos de lenguaje y, por tanto, el discurso es una vía óptima para la exploración de la subjetividad. Nuestro trabajo tiene también implicaciones directas con la práctica del psicólogo (en particular del psicólogo clínico y del psicólogo social), ya que la tarea de escuchar y, en última instancia, el trabajo con la palabra (en las entrevistas, prácticas psicoterapéuticas, intervenciones en grupos e instituciones, etc.), es uno de sus recursos más básicos.

b) Se fundamentó el valor del diálogo crítico y permanente entre los niveles teóricos y empíricos del proceso de investigación, y del papel de realimentación imprescindible que cumplen ambos aspectos.

c) Se destacó que el psicoanálisis, que tan fructíferos aportes ha hecho a la comprensión de la condición humana, puede ser sacado del diván para traducirse en herramientas útiles a la investigación. Naturalmente, nos ubicamos en la perspectiva de un psicoanálisis abierto y multiplicado con otros referentes teóricos que provienen del campo de las ciencias sociales.

d) Se instrumentó una metodología que incorpora las nociones de inconsciente (proveniente del psicoanálisis) y las de intersubjetividad y red institucional (desarrolladas en la psicología social), fundamentando las vías y posibilidades de exploración de la dimensión transindividual de las estructuras simbólicas. Es decir, se mostró una

aproximación que busca las huellas estructurales de una subjetividad forjada en un orden social y sus instituciones.

e) Se desarrolló la caracterización del método propuesto (análisis del discurso), a partir de sus aspectos estructural, analítico y operativo y su ubicación en el modelo científico hermenéutico. Se describieron sus ventajas en procesos de investigación relativos a la subjetividad, como también se precisaron sus limitaciones.

f) Se sistematizaron los procedimientos para la aplicación del método, específicamente en lo concerniente a la tarea de análisis del material discursivo, los que se implementan en una sucesión de tres etapas que llamamos "niveles de observación". Esta propuesta constituye uno de los principales logros, ya que operativiza los pasos a seguir y explicita la lógica que la sustenta.

Como reflexión final, diremos que la metáfora, como recurso analítico, articuló los distintos momentos de exploración y búsqueda en nuestro proceso de investigación. En la metáfora se verifica siempre la tensión entre la insinuación del entramado de estructuras de sentido en toda expresión y forma humana, y el más allá del símbolo, que apunta a lo inefable. Desde la premisa del "hablar metafórico" del inconsciente, nos acercamos a la danza ubicándola como metáfora de la vida; a la bailarina como metáfora de la mujer que pone en juego su imagen del cuerpo; por último, los enigmas de la existencia humana se nos revelaron como "metáforas del cuerpo".

***BIBLIOGRAFIA***

- AISENSON KOGAN, A. (1981) *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México: F.C.E..
- ANZIEU, D. (1975) *El grupo y el inconsciente*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1978.
- (1985) *Le moi-peau*. Paris: Dunod.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: F.C.E., 1986.
- BASAGLIA, F.O., KANOUSI, D. *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Escuela de Filosofía y Letras. U. A. Puebla, 1983.
- BAULEO, A. (1977) *Contrainstitución y grupos*. Madrid: Fundamentos.
- BAULEO, A., DURO, J.C., VIGNALE, R. (coord.) (1990) *La concepción operativa de grupo*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- BENVENISTE, E. (1974) *Problemas de lingüística general/1*. México: Siglo XXI, 1983.
- BERNARD, M. (1976) *El cuerpo*. Madrid: Paidós, 1985.
- BERTHERAT, TH. y BERNSTEIN, C. (1976) *El cuerpo tiene sus razones*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BEUCHOT, M. y BLANCO, R. (comp.) (1990) *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. México, UNAM.
- BLAND, A. (1976) *A History of Ballet and Dance in the Western World*. New York: Praeger Publishers.
- BLEGER, J. (1971) *Temas de psicología (Entrevista y grupos)*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.
- BLEICHMAR, E. D. (1985) *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*. Barcelona: Adotraf.
- BRAUNSTEIN, N. (1990) *Goce*. México: Siglo XXI.
- (coord.) (1982) *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México: Siglo XXI, 1988.
- (coord.) (1983) *La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*.



México. Siglo XXI.

CLANCIER, A. (1973) *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra, 1979.

CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1964) *La sexualidad femenina*. Barcelona: Laia, 1977.

COHAN, R. (1986) *El taller de danza*. Madrid: Plaza & Janés, 1989.

DALLAL, A. (1985) *Fémima-Danza*. México: UNAM.

(1988) *Cómo acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdés/SEP.

(1993) *La danza contra la muerte*. México: UNAM.

DE BRASI, J.C. (1990) *Subjetividad, grupalidad, identificaciones*. Apuntes metagrupales. Buenos Aires: Búsqueda-Grupocero.

DELEUZE, G. (1986) *Foucault*. México: Paidós, 1987.

DEJOURS, CH. (1989) *Investigaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo. Supresión y subversión en psicósomática*. México: Siglo XXI, 1992.

DENIS, D. *El cuerpo enseñado*. Barcelona: Paidós, 1980.

DEVEREUX, G. (1967) *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México: Siglo XXI, 1977.

DOLTO, F. (1982) *Sexualidad femenina*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

(1984) *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós, 1990.

FEHER, M. (Ed.) (1989) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Primera, segunda y tercera partes. Madrid: Taurus, 1991.

FOUCAULT, M. *El discurso del poder*. México: Folios, 1983.

*Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.

*Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1976.

(1984) *Historia de la sexualidad 2 - El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 1988.

FREUD, S. (1905) *Tres ensayos para una teoría sexual*.

- (1900) *La interpretación de los sueños.*
- (1921) *Psicología de las masas y análisis del yo.*
- (1914) *Introducción al narcisismo.*
- (1923) *El yo y el ello.*
- (1925) *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica.*
- (1931) *Sobre la sexualidad femenina.*
- (1933) *La feminidad.* En: *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- GONZALEZ, F.M. (1991) *Ilusión y grupalidad. Acerca del claro oscuro objeto de los grupos.* México: Siglo XXI.
- HANNA, J.L. (1979) *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication.* Chicago: The University of Chicago press, 1987.
- HITE, Sh. (1987) *Women and Love. A Cultural Revolution in Progress.* New York: A. Knoph.
- HOGG, J. et al (1969) *Psicología y artes visuales.* Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- IBAÑEZ, J. (1985) *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social.* Madrid: Siglo XXI.
- (1979) *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: teoría y crítica.* Madrid: Siglo XXI, 1986.
- IRIGARAY, L. (1977) *Ese sexo que no es uno.* Madrid: Saltés, 1982.
- JAKOBSON, R. (1974) *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Ariel, 1984.
- KAMINSKY, G. (1990) *Dispositivos institucionales.* Buenos Aires: Lugar Editorial.
- KERLINGER, F.N. (1973) *Investigación del comportamiento. Técnicas y metodología.* México: Nueva Editorial Interamericana, 1975.
- KESSELMAN, S. (1989) *El pensamiento corporal.* Buenos Aires: Paidós.
- KESSELMAN, S. y VOLOSIN, S. (1993) *Diálogo sobre lo corporal.* Buenos Aires: Paidós.

- KRISTEVA, J. (1983) *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987.
- KRISTEVA, J. et al (1984) *(El) trabajo de la metáfora*. Identificación/Interpretación. Barcelona: Gedisa, 1985.
- LACAN, J. (1953-54) *El Seminario. Libro I. Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Ateneo de Caracas/Paidós, 1981.
- (1966) *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1989.
- (1966) *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1981.
- (1973) *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- LAMAS, M. y SAAL, F.(comp.) (1991) *La bella (in)diferencia*. México: Siglo XXI.
- LAPASSADE, G. (1974) *Grupos, organizaciones, instituciones*. Barcelona: Granica, 1977.
- LAPIERRE, A. y AUCOUTURIER, B. *Simbología del movimiento. Psicomotricidad y educación*. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1989.
- El cuerpo y el inconsciente: en educación y terapia*. Barcelona: Editorial Científico Médica, 1980.
- LE DUC, J. (1976) *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Paidós, 1981.
- LEGENDRE, P. (1978) *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Paris: Editions du Seuil.
- LEMOINE, G y P. (1972) *Teoría del psicodrama*. Barcelona: Gedisa, 1979.
- LOWEN, A. *La depresión del cuerpo*. Madrid: Alianza, 1986.
- MANNONI, M. (1991) *Lo nombrado y lo innombrable. La última palabra de la vida*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- MANNONI, O. (1969) *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
- MARCEL, G. (1952) *El misterio del ser*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

- MASOTTA, O. (1977) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. Vol. I. Barcelona: Gedisa, 1979.
- MATOSO, E. *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. (1942) *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette, 1976.
- MIER, R. (1984) *Introducción al análisis de textos*. México: Terra Nova-UAMX.
- MITCHELL, J. y ROSE, J. (Eds.) (1982) *Feminine Sexuality: Jacques Lacan & The Ecole Freudienne*. Londres: The Macmillan Press Ltd.
- MORIN, E. (1980) *El Método/2. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra, 1983.
- NASIO, J.D. (1992) *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- NEALE, W. (1982) *Ballet Life Behind the Scenes*. New York: Crown Publishers.
- OSSONA, P. *La educación por la danza*. Barcelona: Paidós, 1984.
- PAVLOVSKY, E. et al (1993) *Subjetividad y devenir social. Lo grupal 10*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- PEREZ RINCON, H. (1992) *Imágenes del cuerpo*. México, F.C.E.
- PICHON-RIVIERE, E. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980.
- PRADO, G. (1992) *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana.
- RAHMAN, G. *La prohibición del hijo. Estudio acerca de las vicisitudes del deseo de las mujeres*. Tesis de Maestría. U.I.A., 1989.
- RANGEL HINOJOSA, R. *Sexualidad femenina en la representación plástica del cuerpo femenino en seis mujeres artistas*. Tesis de Maestría. Facultad de Psicología, UNAM, 1992.
- RICO BOVIO, A. (1990) *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México: Joaquín Mortiz.
- RICO CERVANTES, A. (1987) *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés.

- RICOEUR, P. (1965) *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1983.
- ROSOLATO, G. (1978) *La relación de desconocido*. Barcelona: Petrel, 1981.
- SACHS, D. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1944.
- SAFOUAN, M. (1976) *La sexualidad femenina según la doctrina freudiana*. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1979.
- SAVOYE, A. y HESS, R. (coord.) (1988) *Perspectives de l'analyse institutionnelle*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- SCHILDER, P. (1936) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- TURNER, B.S. (1984) *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México. F.C.E., 1989.
- VERDIGLIONE, A., DELEUZE, G. et al (1975) *Psicoanálisis y semiótica*. Barcelona, Gedisa, 1980.
- WIGMAN, M. (1966) *The Language of Dance*. Middleton: University Press.
- WINNICOTT, D.W. (1971) *Realidad y juego*. Buenos Aires: Granica.

## **A N E X O**

### **(TEXTOS DE LAS ENTREVISTAS<sup>1</sup> Y TRABAJO PRELIMINAR CON EL DISCURSO)**

---

<sup>1</sup> Dada la extensión de los materiales discursivos, los textos han sido abreviados, intentando conservar, hasta donde fue posible, la riqueza y dinámica de los mismos. Los textos completos se encuentran a disposición de los investigadores interesados, en el archivo del Área de Investigación "Procesos Grupales e Institucionales", del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

## I. ENTREVISTAS INDIVIDUALES

Las dos entrevistas realizadas con cada bailarina quedaron integradas como un texto único, haciéndose en el mismo las observaciones pertinentes. Estas, y las intervenciones de la entrevistadora (E), se señalan entre paréntesis. Los puntos suspensivos indican que ahí se acortó el material.

### 1. BAILARINA 1<sup>2</sup>

-Como bailarina siempre eres **la diferente..**, la que tiene que mantener la **pose** del cisne..con el chongo y la cabeza altiva y ya, ser **diferente** aunque no lo quieras.. y ya a lo largo de toda la vida, ya casi por cumplir 40 años ya lo puedo decir de cierto, no, no de habladas ¿ no ?, sino que sí, tenemos algo que nos hace de alguna manera **diferente**, porque ni siquiera el cuerpo concuerda con una mujer normal de 40 años.... Para bailar los balletes de repertorio, tú tiene que estar en papel, por ejemplo, de ser un hada, o una reina, o una sílfide, o, o **una muerta** o una, una musa, y entonces, bueno, pues no puede ser un ejercicio que es eminentemente gimnástico, que haya la transición así por arte de magia, entonces los maestros.. te dañan mucho, pero también te van marcando.. desde decir que **tu deber es ser un cisne..**, que tú eres una persona aristocrática, las demás niñas que las observes.. sus maneras.. son de las plebeyas ¿ no ?.. A una le hacen estar consciente **de que eres flor**, de que eres cisne, de que eres, de que tus maneras y tus modales deben ser **distintos**, y por ende, **mantenerte alejado**, me imagino como he leído que educaban a los reyes..

-Yo siempre fui.. tuve gracia, **nacé con gracia** para bailar. Nací, realmente **nacé para bailar**, porque yo improvisaba antes de saber la técnica... para mí bailar con cualquier música siempre fue lo más sencillo del mundo, algo que ni siquiera tengo conciencia de haberlo tenido que aprender; me ponían música y me decían, desde chiquita.. pónete a bailar y me ponía a bailar.. el chiste es que hubiera un foro ¿ no ? **donde la gente pudiera voltear a verme**. Me paraba con la total inconsciencia y la frescura del, del poder hacerlo... Es un **don**, que ya se nace, y considero que yo tenía ese don y las maestras lo consideraban también y siempre me lo estuvieron diciendo.

(E.- Y, ese don, ¿ tenía que ver con tu físico ?)

-No, al contrario, ellas queriéndome hacer mejor siempre me decían "niña, esas piernas gordas, tan feas", o sea, ellas pensaban en la forma antigua: que **presionando y lastimando** se iba a poder hacer más y eso fue lo que me causó muchísimos traumas y **agonía** en toda mi niñez, porque yo era bastante esbelta, siempre he tendido a ser más

---

<sup>2</sup> Entrevistas realizadas en los meses de febrero y marzo de 1991.

esbelta que gorda, sin embargo, ellas querían verdaderos hilos.. siempre fui bien formada, pero no en la idealización que necesitaba yo para ese tipo de danzas, entonces sí me lastimaban mucho; por un lado me alentaban mucho en decir que yo era única.. por un lado me subían, pero por otro era el comentario que me bajaba: "bueno niña, pero tienes que bajar de peso, esos muslos, esas piernas", o sea también se me hizo esa contraposición de **fealdad**, en que me dio una inseguridad, entonces era el doble juego eterno de un **ego muy exaltado**, y en muchos años de mi vida mi principal problema y estigma fue sentirme fea, aunque el público, la gente me dijera y me aplaudiese, yo en el fondo siempre me sentía fea ¿ si ? porque no estaba satisfecha conmigo... Estaba yo casi muriéndome de hambre y no bajaba un gramo, es más, todo lo que comía subía... entonces sufrí muchísimo como desde los catorce hasta los 24 que me embaracé... y se me reguló ya para siempre el problema... si yo ahora hago dieta bajo de peso, entonces dejó de ser ya la angustia existencial, porque además era la época en que recibía yo becas, estímulos... y tienes más opciones de ser la **primera figura**, pero siempre hay alguien que dice "sí, claro, bailas muy bien pero.." y entonces por ahí atacaban todas, principalmente las mujeres, las bailarinas que no tenían mis papeles, porque en una danza clásica solamente hay una primera figura, cuando mucho dos papeles principales y 40 cisnes ¿ no?

(E. Y tú, llegaste a primera figura. ¿ Qué piensas de ello ?)

-Muy doloroso, muy doloroso, por eso, por tener que estar bailando con la burla de todas las compañeras... o sea siempre es un estarte forzando, **hacerte la fuerte** ¿ no ?, hacerte que no te afecte, pero en la noche o al día siguiente volver bilis, o sea, estar forzando al cuerpo, con una descarga de adrenalina mayor, no sólo por el stress de poder bailar el papel difícil, sino además de aparentar que no te afectan las burlas y mofas... Era muy **difícil**, me sobreponía, pero te digo a costa de.. de decir: qué **duro**, qué mundo, y ahora me da mucha risa, y ahora ya te digo mi ego se siente sumamente bien sobre todo cuando me critican...

-**Salir a escena** ha significado el **todo**, realmente la razón de mi vida hasta hace poco tiempo que tuve este accidente.. realmente mi vida no tenía otra función, ni otra cosa que justificara el tiempo más que la próxima función, el próximo papel... pareciera como que **el otro tiempo** no importa, como que me pasó en blanco; poco recuerdo de la vida cotidiana... todo era nada más en función de la danza, de la danza, **ser la mejor**, brincar más, hacer ejercicio.. tener que **superar a todas** las de esa Compañía para estar en los primeros papeles.. Era una carrera **contra mí misma**, es decir a la vez era un decir: bueno, si hago mucho ejercicio no como, y si estoy ocupada todo el tiempo, **bajo de peso**, o sea, era un **truco** ¿ si ?, **casi me mataba**, y todo era con un doble propósito, era evadir la realidad y a la vez componerla... bueno si, estuve toda la vida **fanatizada**.. la lucha contra mí misma.. era una vida hasta cierto punto ciega, fanática, como esos religiosos o esa gente del Ku Kux Klan, horrible, horrible, pero que a lo mejor era necesario para que ahora sintiera la serenidad de haber probado todo..



(E. ¿ Fanatismo ?)

-Si, es una cosa horrible, porque minimizas y desprecias todo a tu alrededor.. estar **todo el tiempo** entrenando mientras las demás chicas.. se divertían... era decir: claro, por eso son mediocres, por eso no saben bailar, por eso no pueden brincar, o sea, se vuelve, es uno sumamente **intolerante** con los demás porque uno se está **privando** de muchas cosas en aras de un **ideal** y no se es tolerante para quien no hace las mismas represiones, esfuerzos, claro.. si todos lo hicieran, pues entonces no podría ser uno la **bonita** dentro de tantas feas ¿ verdad ? (se ríe), o sea que ¡ bendito sea Dios !

(E. ¿ Y de qué te privabas)

-**De todo**, principalmente de **comer**, que es una cosa muy angustiada.. quien no haya tenido un problema así mucho no puede entender lo que es, quien no haya tenido cualquier tipo de problemas sea alcoholismo, drogas, verá que la comida es igual... es algo socialmente permitido pero es algo igual, **terrible** o más que cualquier compulsión, o sea es un **lucha** contra uno mismo, en la que además aquí, en el caso de la **estética** de la danza es **contra el ego**.. por eso de ahí viene la **anorexia** ¿ no ? que hasta se tratan de matar y todo esto porque es, es un **odio contra uno mismo**, cuando **tu imagen corporal** no concuerda con la imagen espiritual... sueñas con ser **asceta**, con ser una **mujer ideal**, y de repente hay otra parte igualmente fuerte que es el **cuerpo**.. entonces tú lo quieres **borrar** ¿ no ?.. viene ese odio y esa **difurcación** de la personalidad en dos, que están en constante **choque**... entonces no hay un individuo sereno que pueda dar cariño, hay un individuo repartido en dos.. Está uno tan embebida en sus propias angustias que **no hay tiempo** para los demás y eso básicamente es el **fanatismo**, pero también pienso que quien no es fanático no destaca.. cuando no hay ese choque interno, y creo que esto es también, puede ser parte de lo que hace que **los artistas dejen una huella** en aquellos que los conocen... si a la gente la vas a **conmover** es a través de algo que es mucho más interno que el hacer cinco piruetas o brincar...

(E. Hablabas de un ideal, ¿ cuál ideal ? )

-**La perfección, la perfección.** La perfección física y la perfección estética y la perfección técnica, o sea, dominar la técnica hasta sus últimos grados, que casi **lo logré**, esa sí, y la perfección estética, dadas mis limitaciones bueno, ocho kilos abajo del peso normal y, más que nada creo que **haber ganado la lucha** de, es que el ser un asceta o tratar de serlo implica un gran reto, pero uno no lo puede hacer porque finalmente es humano y **los instintos son como fieras adentro de tí**.. hay momentos en que se logran dominar, pero es más bien reprimir... porque yo **abominaba todo lo que tenía que ver con el cuerpo** ¿ no ? como un asceta que era yo, no comer, no sentir frío, calor, no necesitar de sexo... lograba yo abstenerme de todo y sentirme, entonces, **bella**... y cuando **volvía yo a caer** era muy doloroso.. subiendo eternamente para volver a caer.. Es un **gran odio**, un gran odio contra uno mismo, cuando no lo puedes reprimir, si, cuando hay cosas que te ganan, sí es un odio, y yo muchas veces me odiaba, **odiaba mi**

fealdad, y realmente la gente me decía qué payasa, si estás divina, lo haces por pose, no, no era pose, era realidad, claro, si me pongo a comparar, todo mundo estaba más fea que yo... la cosa es que a mí no me interesaban ellos... **mi centro era yo** y no había nada más para mí, claro, ese centro mío con la danza ¿ no ? la danza como **grillete** en el pie.. mi peor enemiga era yo misma...

-Hasta el día que me desilusioné de la danza y la mandé al diablo y **decidí vivir** y hacer todo lo que no había hecho.. y así dije... **aunque me mate..** haciendo las cosas más irresponsables o audaces, como quieras llamarlo ¿ no ? La velocidad, exponer la vida, pero sentir que estaba **viviéndola por primera vez**, de otra manera era nada más mientras bailaba, sólo vivía en el **tiempo brevísimo** de estar sobre el escenario..

(E. ¿ Qué sentías en el escenario ?)

-Es que se siente la **totalidad..** entras en un estado que a mí no me lo proporciona ninguna otra cosa. Para alguien será el sexo, la droga, a mí sólo me lo da la danza, es una **pérdida** de conciencia, y de alguna manera es una elevación a través de la música, a un nivel donde dejas de sentirte tú, donde.. se **pierde la sensación del cuerpo**, de quién te ve o quién no te ve. Ahora, eso no se da siempre.. sólo hay veces que se da, pero son **momentos tan mágicos**, tan únicos, que siempre está uno en espera de que se repita esa magia.. Esa magia.. se da raras veces, pero cuando se da es maravilloso, una experiencia única, que a lo mejor con los hongos o algo que yo no he probado puede llegar a dar, no lo sé, pero **yo lo consigo a veces con la danza** y es doblemente satisfactorio porque es a base de tu propio cuerpo, sin nada que ayude..

(A continuación, el discurso en la segunda entrevista).

-Si bien es cierto que baila uno en última instancia por **ego** y que lo que tú haces sales así a decirlo como con la verdad, el público no me importa, **yo bailo para mí** y es una cosa totalmente cierta, también estuve retomando.. qué es la **vida** y llegué a la conclusión de que... sólo el sentimiento de servir a los demás es lo que te deja lleno. Lo único que justifica la vida es servir a los demás en el momento en que ejerces el don que te fue dado.. Y, qué curioso que tenga que ser una entrevista así, en donde además tengo la suerte de no sentirme presionada por mi yo.. para no tener que decir la pose ¿ no ? lo que se espera.. Simplemente, ahorita así, con esa tranquilidad, poder decir: no es que estuviera equivocada, es que simplemente pensaba así y ahora pienso diferente.

-Mi grupo, aunque suene pretencioso, soy yo.. Este concepto, este grupo, esta idea, esto, soy yo ¿ si ? entonces cuando me di por vencida y mandé todo al diablo, se reflejó en un desánimo hacia los demás... siempre he sido líder o centro energético de una comunidad... lo único que te puede fallar no son las personas, **tú fallas**, tú te fallas y automáticamente todo falla.. yo nunca me equivoco.. si yo me resquebrajo, si ya no hay la idea.. los demás.. como que se hace un.. una flor que se deshoja, no se si te suene muy ególatra..

(E. Hablabas de "ejercer el don"..)

-Es que ese don, pues pienso que con ese ya se nace... Yo he sido, **era antes, una nulidad** como ser humano, porque era una egolatría y un egocentrismo que me impedía ver a los demás, pero sí, **eso que yo tengo** en el área de la danza, de sentir la música, de no bailar con la música, sino ser la música -eso me dijo X cuando me vió bailar-, bueno pues eso no es ninguna cosa de la que yo me pueda vanagloriar, me puedo vanagloriar de la técnica que he aprendido, pero de eso, eso no sé, llegó.. o sea, en el momento que siento la música como que viene y viene solo, es lo que más sencillo se me da en la vida. Por eso te digo que es un don..

(E. ¿ y la cuestión del "ego" ?

-Pues significa que yo, fuera de estar bailando, me sentía insegura, tímida, apocada y que **solamente se hacía la magia** en el momento de pararme en el escenario... entonces el único momento en que yo sentía ese **predominio de ser, de tener**, de estar segura ante la gente.. ya una vez que me veían bailar, ya bajaba yo con seguridad.. eso era, era mi **prepotencia**, era lo que dicen en la Biblia, lo que se dice, la plaza fuerte.. que cada quien construye para no sentirse tan angustiado de la vida y de la gente ¿ no ? Entonces mi plaza fuerte era esa, el escenario, el subirme y ..la gente quedaría de alguna manera encantada conmigo, y quisiéramos o no.. ya no estábamos iguales... **es la inseguridad** que todos tenemos y cada quien llena el hueco como puede..

-Estoy por un neo-misticismo y, sin ser religiosa, de alguna manera sí lo soy, **soy mística**, y eso no quiere decir que, que me digan bueno, pero si eres **frívola**, sí por supuesto, pero qué importa, las contraposiciones siempre existen.. Con el accidente... me dieron una jalada de atención, quien tú quieras, pero muy leve.. con cuidado para que me volviera yo a reestructurar y lo suficientemente fuerte para que me modificara el carácter.. lo que tengo que hacer en la vida.. Entonces en ese tiempo nada más era decir gracias.. En ese momento ya no me importaba la danza ni volver a bailar, sino estar completa y viva.. Sobre todo el conocimiento que es a base de **dolor** y de uno misma, es lo que te va haciendo madurar y sentirte menos insegura.. porque ahora yo tengo una vivencia que muchos no tienen, soy más rica.. Es esa **energía** que sale a partir del dolor... porque sí hay una energía y una seguridad a partir de decir soy la más bonita, soy **la mejor**, yo ya la sentí, soy la que mejor bailo, soy la que todos envidian, soy el mejor cisne, yo ya he sentido las dos seguridades y hay un abismo de diferencia..

-Yo, viendo que no puedo depender de ninguna pareja y que, como vieja es muy triste seguir bailando, decidí que me retiraría cuando fuera **más bella**, cuando bailara mejor.... la única manera es siendo autosuficiente en todos sentidos.

-Los maestros me llegaron a hacer creer que era la mejor, desde chiquita, no, yo no lo pensaba, es a fuerza de tanto oírlo.. y toda la danza clásica te va propiciando a ser de una manera... **monárquica**.. hay un papel principal y 40 cisnes, 40 coro, entonces

indiscutiblemente nada más una puede ser.

(E. ¿ Qué pensabas de ser esa única ?)

-Me encantaba, me encantaba, pero luego **hubo una que llegó** y era mejor que yo y entonces sentí lo que todas sintieron y ni modo, yo misma cedía el cetro... hay un día que alguien llega y no necesitas que te digan, tú sabes que alguien llegó. Básicamente he vivido las experiencias de todo mundo, ser de arriba, ser de abajo, ser la bonita, que llegue otra más bonita; claro esos momentos de reinado y de supremacía total son muy lindos, pero en esta vida **no todo es para siempre..** ha sido un aprendizaje poderte relegar, o sea poderte replegar porque así tiene que ser ¿ no ? Ahora, hay otras cosas en las que te digo: **soy insustituible**, por ejemplo, nací para líder y con el don de la coreografía, eso no lo voy a perder nunca; hablábamos nada más del yo, ese frívolo de pararse y ser siempre la más bonita, ese fue difícil de adaptarme pero, **no estoy resignada**, eso creo que sólo en la muerte se puede uno resignar, pero no quiere decir que uno no lo entienda y aún diga gracias Dios mío, por, pues, aprender uno..

-Siempre mi vida fue así.. desde los ocho años.. bien y mal, o sea **la escogida, pero la odiada.**

(E. ¿ Qué pensabas de ser la escogida ?)

-Mucho orgullo pero, pero mucho **miedo**, miedo, a que se estaban burlando en la bambalina, a que le decían las maestras a mi mamá.. no se despegue usted del vestido porque le pueden romper el tutú o esconderle las zapatillas.. Es que, fíjate que creo que el azote más grande del ser humano está en nosotros mismos, la envidia y la ambición.. sobre todo dentro del arte, se da mucho.. creo que en el artista es más exaltado, es un **fanatismo por querer ser, querer llegar..** El coreógrafo escoge a la más bonita a su conveniencia, para que su coreografía se vea mejor... yo desbanqué a otra que era divina de cara y jovencita, a tal grado que dejó la danza por mí.. y a mi vez me tocó, cuatro años después, que llegara otra persona, lindísima y ceder todo (E. ¿ y qué sentiste ?) **La muerte**, la muerte, la muerte porque desde chiquitita no había sido más que la niña, **la bonita..** Bueno uno va teniendo **como mil muertes en la vida**, pero son de diferente intensidad.. y la entereza para seguir adelante que es lo más difícil.. Entonces comprendí que aquí nos toca vivir todos los papeles..

-**Dominar el cuerpo** es una arrogancia, una prepotencia.. al igual que ser muy culto entre ignorantes, te da una arrogancia ¿ no ? te da una seguridad déspota, hiriente... me llevó casi 30 años lograrlo, pero no había nadie que brincara como yo.. entonces fue tanto tiempo, el esfuerzo, que sí, te hace sentir un as, porque sólo tú sabes los días.. las horas.. que te forzas a hacer puras cosas desagradables en aras de un **ideal**, sólo tú sabes **cuándo tiempo** llevas invertido en eso.

(E. ¿ Era desagradable hacer todo ese esfuerzo físico ?)

-Por tanto tiempo, y sin ver claro, sí, si porque mira, llega un momento, en que cuando el cuerpo empieza, finalmente se resigna y da de sí.. porque cada día.. puedes más y eres más bonita.. pero cuando tú no has vencido a tu cuerpo, cuando llevas 15 o 20 años y sigues siendo la última de la cola, la que nadie escoge para la coreografía.. pues llega un momento en que te puedes dar por vencida, sólo la gente con temple.. damos ese brinco.. si no, imagínate cuántas habría.... El ser humano es ante todo tenacidad, es mente, es fuerza, todo está aquí, todo está en un temple..

## 2. BAILARINA 2<sup>3</sup>

-A mí la danza me entró por la vista, como a todo mundo ¿ no ?.. A mí me parece que todo bailarín se va formando sus propios prejuicios acerca de como cree que se debería de ver, así como tiene su propia manera de llegar a la danza. A mí mi primera experiencia con la danza fue de chiquitita, que como a todos los niños los meten a clases de danza... Mi primera experiencia de ver danza debe haber sido como a los 8 años, ballet clásico típicamente, y además yo sabía que a mi papá le encantaba, entonces como que ya me prejuiciaba a favor, yo creo, y sí, quedé como maravillada, no lo puedes creer que la gente pueda hacer eso, y lo mismo me pasó cuando ví a Marcel Marceau y pensé que de no hacer danza lo que yo quisiera hacer es eso (pantomima).

E. (¿ Qué veías que te maravillaba ?)

-La expresividad yo creo; en la pantomima, concretamente, haces ver lo que no existe, lo que no está allí, haces visibles objetos que no están y te das a entender con una gran claridad... sobre todo la pantomima clásica.. que ya hoy en día yo ya no estaría tan interesada; por el contrario, buscaría romper con los códigos de la pantomima clásica, si a eso me dedicara, así como en danza hasta cierto punto lo he buscado. Sin embargo, en la danza la situación ha sido un poco diferente porque me gusta hacer todo, desde clásico, puntas y demás, hasta lo más vanguardista, no desecho nada. Hay cosas que se ma dan más que otras; cosas tipo danzas de salón o, este, ritmos latinos, no se me dan mucho....

--Bueno, después.. de un año en la Academia no supe más de la danza hasta como los 18 años, ví un grupo griego que vino a México, no, 16 tenía... y me quedé fascinada, me gustó más que el clásico, me pareció más expresivo, más humano de alguna forma, y eso es cuando dije 'eso es lo que quiero hacer' y meses después supe.. que estaban dando unas clases de danza.. y tomé como unos 6 meses de contemporáneo con bases de clásico y me fue muy bien. En esa época comencé a tener problemas de anorexia,

---

<sup>3</sup> Entrevistas realizadas en el mes de agosto de 1993.

bueno, ya muy marcados, y para eso si estaría bien que comentara que.. seguramente se relacionó con la muerte de mi papá.. lo digo porque mucha gente tiene por la danza y los **prejuicios** que de ahí.. pero no fue el caso mío. Yo la tuve mucho antes de que yo realmente bailara...

-De regreso (a México) seguí con clases de danza.. con la maestra M., fue muy positivo porque te hace sentir que si tú trabajas suficiente, no te decía ni que sí ni que no podrías llegar a ser bailarina, sino que si tu trabajabas suficientemente **podías llegar**.. Y es una maestra que te alienta mucho, te estimula mucho... Yo en ese momento decidí bailar y trabajar como si pudiera llegar a ser bailarina, y así es como me dediqué.... Luego entré en (una compañía) como aprendiz.. y luego me decidí por otra... y se dió la oportunidad de que al montar una coreografía faltaba una mujer y con eso comencé a bailar y ahí es donde de entrada me dí cuenta de que, de cuál iba a ser mi punto fuerte como bailarina, de entrada me había parecido un **milagro** que yo pudiera llegar a un nivel decoroso comenzando a los 23 años...

-Me decían que tenía yo muy buena proyección escénica... estando junto a (muy buenas bailarinas) no me veía yo menos, me veía yo bastante bien, y desde entonces yo supe que había algo más importante que la técnica, o si no más importante, de mucho peso, eso sí, y yo como lo vivo, es la necesidad de decir algo, de **expresarte**, que haya un motor. Lo encantador de la danza no es nada más **el gusto físico** de estar sudando y de estarte en forma y de **lograr cosas** que no hacías antes y que quizás pensabas que **nunca** ibas a poder hacer y que en ciertos casos yo pensaba que **jamás lo iba a ser**, pero llegaba. Y descubrir que un mito tras otro son eso: **mitos**. También de que a cierta edad dejas, y yo es cuando comencé realmente a tener nivel, a la edad que dicen que supuestamente dejas de bailar, ¡ mangos ! Pues yo estoy así que, de que hoy estoy en plan de 'hasta **donde llegue**' y ya no me pongo 2 añitos más, dos añitos menos, no, hasta que yo vea que ya, yo creo que uno lo siente, que ya no tienen muchas ganas de bailar contigo o que tú sientes que ya no das lo mismo..

-Pero regresando un poco a esa cuestión de lo que llaman algunos tener **angel** o tener foro, o tener duende -le dicen los flamencos- para mí fue muy importante y C. fue lo que **explotó** en mí, aparte de que es una coreógrafa muy benévola, nunca te hace sentirte mal en el foro... sino que te hace cosas para que te veas bien, para que luzca **lo que sí tienes**, no lo que **no tienes**.. fue el segundo mito que para mí se destruyó. Yo me imaginaba antes que un bailarín **lo tenía todo** y hasta después me fui dando cuenta de que la mayoría para nada.. sino que explotan lo que sí tienen.. un coreógrafo desde mi punto de vista, salvo que tengas esos bailarines muy completos, y hay muchos que **sí son muy completos** ¿ no ? pero para mí un coreógrafo es el que trabaja con la gente para un montaje... No me gusta ver danza de repertorio.. porque para mí es como danza muerta, lo vivo es aquello que.. se está generando en ese momento con cierta gente, en cierto momento... es algo muy **mágico**, la danza es para un momento, cuando ese momento pasó ya es otra cosa, ya es, eso, es técnica, es historia.. el que lo vivió en el momento que lo vivió y después no queda más que el recuerdo..

-..Yo tuve la oportunidad de probar otras cosas.. Entonces me metí a un nuevo grupo que se iniciaba.. fue bonito.. fue también muy bueno para mi ego.. y me sentí muy **apreciada**... Conocí la danza contemporánea cubana.. y descubrir otra **técnica**, otro mundo, tu cuerpo aprende a hacer otras cosas, y eso es muy importante para mí.. no me gusta permanecer en lo mismo... Se dió luego la oportunidad de .. otro grupo.. otro tipo de directora, muy exigente y que **yo no le gustaba** especialmente. Yo no era la bailarina virtuosa que se aprende todo rapidísimo.. la desesperaba yo como bailarina.. y me salí... Ahora trabajo por todos lados, **todo** lo que me ofrezcan yo digo que sí y estoy empezando a hacer mis propias cosas....

-Yo siento que, aunque suene superficial o muy cliché decirlo, no es nada más una forma de vida, es **tu motivo** para ..vivir ..para mí el trabajo es muy importante, ese sería quizá el motivo para vivir más que quizá otras cosas, todo lo demás va y viene, pero trabajar en algo que te gusta, que te **apasiona** tanto, para mí es eso, es **tu vida**.. y creo que es muchas cosas, sí es un esfuerzo, pero me gusta hacer el esfuerzo, o sea yo **soy muy física**, disfruto la fisicalidad de la danza, por un lado, y disfruto por otro el poderme **expresar**, es cómo expresarte, cómo te comunicas.. yo **me comunico poco** con la gente si no es a través de mi trabajo, o sea de la danza... y si se mantiene la relación es por eso en común.. pero sí como que hay una **relación diferente** con alguien que experimenta la vida de la misma o de parecida forma que tú, que alguien que no la vive, no la entiende, de plano, a ese grado. Creo que (otra profesión) no podría compartir ese placer por el movimiento y cuando **te sale bien** ¡ uy ! entonces 80 intentos valen la pena **por una vez que te salió perfecto**, y siempre tienes a qué tirarle, un reto más, y yo en lo particular no soy así... si un día no salió, no soy de las que me azoto por eso, ese día no salió y ya..

-Pero hay aspectos que son más difíciles; para mí el aspecto difícil fue **aceptar mi cuerpo**, me tomó 20 años, así, tranquilamente, desde que comencé con la **anorexia**, que no tenía nada que ver con la danza, hasta hace unos tres años, cuatro años.. No es que **del todo te disguste** tu cuerpo, digas 'fuchi, no tiene nada valioso', sino que sí, qué bueno que **tengo fuerza**, que **tengo pelo** de ciertas características, pero siempre tenía la idea de que el bailarín tenía que ser mucho **más delgado** de lo que yo era y mucho más largo de lo que yo soy. Y fue, ir madurando en muchos sentidos, no nada más dentro de la danza, en mi persona, lo que cambió ese concepto.. comencé a encontrarle otros aspectos y mis **prejuicios** con relación a lo que era, a que sólo cierto **tipo de cuerpo** funcionaba, se comenzaron a modificar; también mi **prejuicio** con qué es **bello** y qué no. Independientemente de la danza, para mí una mujer que no era flaca, no era guapa, y muy marcada muscularmente, como que, a mí, bueno, las aguadeces no.. Por eso creo que tiene ver con la maduración, en general.. mis conceptos estéticos se modificaron con relación a una ampliación de la experiencia.. de aceptar otras cosas. Entonces los comienzas a **ver** y comienzas a encontrarles la belleza, cosas que quizá en una **rigidez** mental que va muy apareada con la **anorexia**, no te permite ver, simplemente a priori dices 'fuchi'. Fue un proceso muy, muy gradual, pero algo que siempre me mantuvo es que yo **veía** que pese a que según yo estaba gorda, pues.. y disto mucho de ser la

bailarina limpia o técnicamente muy pudiente, nunca tuve dificultad en ser aceptada, casi todos los lugares que fui adonde yo quería bailar me aceptaban, siempre para mi gran sorpresa debo decirte.. Me solté a entrarle más al toro y nadie nunca me tachó por gorda, aún cuando yo me veía gordísima. Yo no sabía si era porque era gente sensible y no te van a estar diciendo 'ay, que fea, qué gorda estás' o si es porque realmente no estoy tan gorda, y en general, se ve cuando alguien es gordo o es musculoso, yo soy musculosa y ya ¿ no ?... que eso pasara de la mente al corazón tardó mucho, eso sí...

-He dejado hasta.. de todo, por la danza; me interesó más que hacer familia, que hacer pareja, que hacer lo que sea y el motivo central es siempre la danza, que sienta yo que puedo aportar más o el que se me aprecie más, eso es lo que me jala. Si, yo creo que es la razón de la cotidianidad incluso, o sea, en última instancia, de la vida. Todo lo demás queda en segundo lugar y la danza, ya no nada más bailar, ahora estoy bailando como enloquecida.. pero también es dar clases... hacer coreografía... Pero todo tiene que ver con la danza..

(E. .. ¿ Ser aceptada ?..)

-Yo oía y me tocó un poco .. sentir un rigor tanto prejuicioso como desagradable. Te decía que dentro de que me gusta la puntualidad y me gusta la disciplina, también me gusta un poco la flexibilidad y me importa mucho la gente como ser humano, y dentro del medio de la danza oyes cualquier cantidad de gente que ha sido aplastada, que ha sido devaluada.. Me pude mantener así y me sigo manteniendo sin haber pasado por esas escuelas en donde lo único que te dicen es todo lo malo que tienes y ...donde sólo la primera bailarina tiene oportunidad y todos los demás son relleno. Para mí significa mucho el ser aceptada, bueno, evitar esas tensiones... a mí me importó más el ambiente, me importó más el ser aceptada tal y como eres y con tus defectos.... Yo creo que mucho tiene que ver con el hecho de que a mí me costó aceptarme yo, con mi tipo de físico, con.. siempre veía también más mis defectos que mis aptitudes.. Se pone el dedo en la llaga de lo que no funciona y es una forma muy estresante, muy angustiante, muy desagradable.. Así de racional como lo digo es reciente y ya sé intuitivamente rechazar ese tipo de medios y buscar otros.. Ví mucha gente, muy buenos, excelentes bailarines que los hacían pomada en las Compañías.. por ahí yo no quiero pasar, me costó demasiado trabajo salir de, tener la poca autoestima que quizá durante mucho tiempo tuve, me costó muchos años lograr eso como para ponerme en manos de alguien que te aplaste..

-L. tiene ese corte también.. que fue aflorando.. La Compañía tenía un cierto nivel en el que yo marcaba un nivel alto; con el tiempo...yo quedé como la mala, la que no tenía, la.. cuando eso pasó yo ya sabía que eso era relativo, pero lo que pasa es que en un grupo lo que el director marca todo el grupo lo acepta como realidad, y entonces si L. está en plan de que yo ¡ fuchi ! entonces esa actitud los demás compañeros comenzaron a aceptarla y a tomarla también, y todos sabemos que si te tratan como el tonto comienzas a.. equivocarte.. Lo detecté... me salí.. como decisión mental, como



decisión emocional fue más difícil porque era un grupo al que le dí pues, **todo**..

-..El corte de una Compañía lo decide el director y escoge a los bailarines que van a pensar como él y ver las cosas como él y a los que va formando, pues, los va formando con su visión.. Un director marca mucho la **forma de ver** de sus bailarines y la política artística que se va a seguir, la forma de ensayar, qué tan importante es la **perfección** y qué entiende por perfección; si le va a dar más interés a la expresividad o más interés a que esté todo **perfecto** o si va a ser paciente en formar a la gente. Esto lo he visto muy **extremoso**.. Hay quienes entienden por profesionalismo una **actitud**, una **entrega**, una manera de trabajar y que vayas superándote poco a poco, una **entrega**. Y hay quienes entienden por profesionalismo un nivel técnico. ..Por supuesto tienes que tener un cierto **nivel técnico**, pero el rango de qué es un buen nivel técnico es muy amplio.. Yo he visto para mi gran sorpresa, gente de clásico que no daban una en la técnica cubana, horrible, horrible, y fue cuando dije no es cierto que los de clásico sean los reyes de la **campiña**..

-..Casi todos partimos al principio de la técnica clásica, los conceptos de clásico, y luego vas buscando.. Yo creo que una **perfección absoluta** no existe pero sí existen criterios muy claros de qué es un nivel técnico muy alto... Ahora, qué es **perfección** a nivel **cuerpo** ? el físico de un bailarín es algo muy **idealizado** que varía un poquito de mente en mente, pero si yo lo decidiera, lo pusiera en un ser humano, yo diría: Natalia Makarova, para mí ese es un **cuerpo perfecto de danza** y, es que, es **todo**, es la cara, la expresividad.. carisma, que va con la perfección.. una atracción.. algo que va más allá de la técnica.. maravillosa técnica, un cuerpo de proporciones.. ideales, si luego, además un carisma, bueno pues, **lo tienes todo**, eso es lo que más se acerca a la **perfección**.. A mí no creo que me pueda parecer atractiva o perfecta una persona sin una cosa muy humana: sentido del humor, capacidad de relajarse, uno es espiritualidad ¿ no ?.. Conforme uno va madurando.. tu concepto de perfección va cambiando y te vas haciendo más sensible a una **perfección como ser humano** que se refleja a través de la danza y menos, te importa un poco menos si la técnica es maravillosa o no. Pero yo sí creo que la mayoría de la gente.. espera primero una **perfección técnica**, un nivel muy alto.. Recuerdo que leí un artículo, creo que era algo de lo que decía el Dalai Lama de, acerca del **ego** precisamente, y él decía que hay un ego que es muy positivo y hay un ego que es muy negativo. Y el ego positivo es el que te hace lograr lo que no habías logrado antes, y sí estoy totalmente de acuerdo ¿ no ? y por eso creo que nunca logras la **perfección**, porque una vez que logras algo que hace tiempo pensabas.. ves más allá.. esa **búsqueda de un ideal**. Hay otro ego que quizá es el que destruye a la gente en las compañías, es decir yo soy el que manda y el que dice y el que dispone, caiga quien caiga.. Quizá pueda dar frutos.. pero difícilmente va a hacer una compañía muy feliz y yo creo que es absolutamente innegable que la felicidad se refleje en la **energía** de la gente que baila.. eso se ve.. A mí me gusta trabajar en grupo.. yo sí necesito el feedback, una creatividad ajena que apoye la mía..

(2a. entrevista)

-Hablé de que la danza de alguna forma es tu vida pero no mencioné que al igual que la vida la danza es un **proceso** y en cada etapa la vas viendo diferente. Sí mencioné eso de que al principio es lograr la técnica, lograr ciertas cosas. Ya cuando sabes **hasta dónde dá tu cuerpo** y hasta dónde ya difícilmente va a dar más, y ya sabes qué proyectas o no proyectas y cuáles son tus aspectos fuertes y los débiles en el escenario, creo que toma presencia la parte creativa, o sea **lo que tú quieres decir** y algo que no es tan agradable pero que va ligado: cómo vas a promover tu espectáculo, hacer **que la gente lo vea** y te comienzas a relacionar con el mundo de la mercadotecnia, de los negocios..

-Vas conociendo diferente gente, vas poniendo en práctica un proceso de aclarar qué quieres decir y cómo lo quieres decir, que son dos puntos.. tercer punto: cómo vas a llegar a eso, juntas gente con la que tienes empatía, enfrentarte a la dificultad de lo que es crear, es el estar frente al **papel en blanco** para el escritor y el compositor, frente al lienzo en blanco para el pintor.. libertad de creatividad.. en pocas palabras es un acceso a la **intuición**. Entonces, dado que mi educación no fue para nada intuitiva sino muy racional... **forma de vivir** alrededor de todo esto. Se me hace que no es casual que justo en esta etapa de la vida me interesa muy poco si tengo pareja o no tengo pareja, porque le iba a tocar como que muy poco, es algo que **te absorbe totalmente** ¿ no? Y eso independientemente de que disfruto mucho en otros momentos estar con grupos en los que no me tengo que preocupar de todo eso y disfruto el reto técnico que significa que llegue un coreógrafo y te mande 4 para allá y 8 para acá y que tienes que hacerlo como él quiere, no como a tí te sale. Entonces esos dos modos de trabajar ya es alejamiento de cuando comienzas a trabajar y quieres lograr la técnica, subir la pata y tener tres giros y quién sabe qué, que se supone que a estas alturas ya los tienes y si no los tienes después de 15 años probablemente no los vas a tener, lo cual también es una falacia..

-Ha sido interesante para mí romper con todos los **mitos** que había: 1ero. que no podías comenzar ya tan grande a bailar y llegar lejos; 2ndo. que **yo soy el antitipo de cuerpo** de bailarina y sin embargo bailé, y 3ero. que a los 30-35 te retiras ; qué va ! es cuando más trabajo me ha caído. O sea, uno tras otro.. y luego te alejas, no es que, **no me gusta estar así llenita** como soy pues, pero ya no es primordial si estoy flaca, si estoy, o tengo tan maravillosa técnica, o sea otras cosas más profundas van adquiriendo presencia y sin embargo creo que sí se tiene que empezar por esas primeras etapas, si no **qué trasciendes** ¿ no ? si desde la entrada estás como ciertos grupos que hay, de gente que, el azote y la interpretación y no se qué, y luego ves buenas ideas mal hechas en el escenario, tampoco puede ser ¿ no ? Hay que pasar por las etapas y el proceso de maduración; es muy padre y hay toda una serie de **mitos** en el mundo de la danza de que eso, pues a cierta edad te retiras y empiezas a dar nada más clases, como si fuera ; nada más ! dar clase. Dar clases bien es otro boleto, porque tienes la **responsabilidad de los cuerpos** de mucha gente, que también es bonito madurar como maestra porque al

principio aplicas formulitas y funciona, por lo menos no vas a hacer osos, pero la concepción de **conocer más a profundidad el cuerpo** y a la gente con la que trabajas, también te da cómo uno decirle a cada uno algo que le vaya a caer el veinte, hacer que se sienta bien en tu clase, independientemente de que aprenda técnica y que se apasione por la danza..

-En el escenario.. cada vez es diferente. Primero, depende del ballet que estés interpretando y en segundo lugar de qué tan seguro estás de lo que estás haciendo. Entonces, la experiencia puede ser desde estar preocupado que los movimientos salgan bien, de que no se te vaya la cuenta número tantas.. hasta salir a disfrutar y cada vez va a ser distinto según tu estado de ánimo.. tengo ahora la posibilidad de hacer una introspección y dejar **como fluir** mi, las sensaciones.. siempre tiene uno algo que **le puedes decir** a aquello que está **más allá**, llámese como se llame, y a veces como que importa el público y a veces también es, bueno, siempre importa el público, pero hay dos formas de bailar o como yo lo siento cuando estoy en el foro: uno, que te está relacionando, como tú y yo ahora, directamente, incluso hay un contacto visual, si no de ojo a ojo, a un ente ahí afuera, o bien, estás aprovechando la energía de ese público para un apoyo.. para que entre todos **digas algo**. Yo siento que el público te da una plataforma en la que tú te vuelves un, el centro y, y, te carga de una **energía** para dar más de lo que darías en un salón de clases, no sé si se explica o no. Casi ahorita diciéndotelo, ya tuve una **visión**, es como las tankas de Tibet y Nepal.. que es toda la representación de los cuatro puntos cardinales y todo lo que es la **creación** ¿ no ? pero yo sí siento.. no siempre se da, a veces está uno demasiado nervioso para que puedan suceder las cosas, pero a veces siento que el público te forma todo eso que está alrededor para que confluya ese eje central como axes mundi de las tankas o pirámides y que permite que suceda **algo extra-cotidiano** y que te permite eso.. quizás sí son momentos en que **te trasciendes a tí mismo**, que no siempre sucede, no todas las danzas se prestan para eso, pero sí, hay danzas que son tu **energía** con y para el público.. y hay veces en que hay otro tipo de atmósfera en la que se crea este trascender a la persona, **trascender al ego**, trascender.. y **decir algo** que todos entiendan y que no fácilmente se pone en palabras y que, bueno, no todos en el público lo captan.. pero habrá una generalidad que están ahí y se crea una bola de **energía**, una como bóveda de energía, círculo de energía o ámbito de **energía que no hay en tu vida cotidiana** ¿ no ? que es un poco.. es el **ritual** y no es gratuito que sea bien importante el maquillaje y la preparación antes y para. No es un ritual con definición, ni necesariamente religiosa ni de ningún tipo así definido, pero todo mundo aunque vaya nomás para entretenerse y pasar el rato.. ¿ porqué se entretienen y pasan bien el rato ? porque sucede algo extra-cotidiano.... y digo si estás muy nerviosa.. que es nuevo el ballet, quizá no.. o no tienes tu energía bien un día, a veces la adrenalina te saca del hoyo, pero a veces ni la adrenalina.. y se vuelve un poco mecánico, pero algo ya que has logrado hacer tuyo y que vas a salir a compartir y con todo el apoyo de la música y las luces, ya todo eso crea una atmósfera no cotidiana y es eso que todos los días trabajas para que eso salga **perfecto**, y cuando se da, entonces eso quizá.. la **perfección** quizás es eso: cuando el ambiente es perfecto y tú dejas **fluir las ganas** de hacer lo que, el disfrute, el cuerpo casi hace solito lo que debe de hacer y

hay algo como que fluye de arriba a abajo y de abajo a arriba..

-.. Toda la preparación física vale la pena, yo disfruto mucho mis clases, por eso cuando te decía que ya de repente digo en la mañana 'ay, hubiera preferido no hacer clase', es que ya es un cansancio bárbaro, porque realmente es algo que día con día, **hacer sentir tu cuerpo y sentirlo bien**, y bueno cuando estás además pues delgado, sientes de veras estar bien, sientes un placer quizás muy hedonista o muy narcisista o muy no sé que, pero que es un estímulo cotidiano muy importante. El otro es el disfrute por crear, disfrute y necesidad, yo creo que una de las angustias es que el famoso vacío después de un estreno, yo si no tengo otro proyecto a qué voy es, me crea mucha angustia, como que ahora para qué, aunque no tenga nada que hacer, mañana y pasado pero sé que ahí viene y a otra cosa, si es.. sí hay una necesidad creativa y finalmente hay esa comunicación o esa experiencia extra-cotidiana que se da en el escenario y nunca se puede saber en cuál ni cuándo se va a dar y cuándo no; es más probable que se dé en un teatro, que te permite una mejor ambientación y más gente hay ahí. Entre más gente hay, más energía, vibrando.. a mí por eso no me gusta bailar en plazas y no sé que, sobre el cemento, porque.. no hay esa posibilidad de concentrar la energía.. Todavía cuando son lugares con luces especiales y tarima y que está ahí la gente, se logra, pero cuando de plano es lo que llaman la danza callejera ¡ hójole ! no sé qué le sacan.. porque eso, se dispersa y es el triple de esfuerzo para que no suceda realmente nada.

-.. Cada vez puedes tú relacionarte a una experiencia previa y usarlo catárticamente o simplemente dejar que suceda algo. A veces sí hay algo preconcebido o algo que tienes atorado y te sirve salir al foro para soltarlo pero a veces sucede en el momento, pero creo que es, sí debe relacionarse con esa sensación de lo extra-cotidiano que es como recrearnos.. Me imagino que es una necesidad humana.. porque somos muchos los que tenemos esa necesidad ¿ no ? y no es una sola la manera de hacerlo, pero yo no sé si es un mensaje tan claro, es un 'aquí estoy'.

(-E... deseo de bailar ¿ de dónde viene ?)

-Yo creo que es una parte íntima de tu ser, así eres, por eso eres, esa es tu vida y si es algo de manera de ser, es como que tú puedes sentir que, darle sentido a tu vida y un poco compartirlo.. hay muchas formas de darle sentido a tu vida, es mucho de trabajar; para mí es algo que le da sentido a mi vida. Si yo no trabajara, verdaderamente me sentiría gusano, pero ¿ porqué trabajar de esta manera o a quién le va a beneficiar el que tú hagas esto ? Parte de la necesidad de uno mismo. ...algo liberador, no necesariamente catártico, sí una experiencia liberadora, tranquilizante. Por eso digo que hasta el que va a un espectáculo para entretenerse, si sale más tranquilo, más emocionado o más.., entonces valió la pena, porque para eso va, para nutrirse de este algo que hay en la danza y en la música y en otras formas de arte, que yo creo que por eso existen.

-.. Yo siento que el reto de interpretar a un director es similar a lo que decía yo del público hacia el bailarín, es una capacidad de entender qué quiere y dárselo a tu manera,

haciendo acopio de tu experiencia o tus vivencias personales.. Lo que sí es que ..es tener un **cuerpo que te va a responder** para eso, lo que es que tienes que tener un cuerpo entrenado, y una agilidad para moverse rápido si eso te piden o saltar alto si eso te piden, tener.. que responda a lo que le estás pidiendo o que el director lo esté pidiendo y lo puedas proyectar dentro de esos movimientos... Tienes que **tener un cuerpo** que te permita hacer y que sea **suficientemente estético**, porque el placer estético es importante dentro de la danza, para mí pues. Yo sé que hay gente que cree que es secundario pero para mí es también muy importante y sobre todo si vas a hacer un divertimento.. si vas a hacer una obra con contenido.. pero de todas formas tienes que tener un cuerpo que te responda a eso, porque si no se ve no se ve nada ¿ no ?

-(E. ¿ un cuerpo que "te responda" ?)

-Hay momentos así en que son como **maravillosos**, en que pasas etapas en que te has entrenado muy bien, con un maestro que te funciona realmente bien, y sientes una fuerza muy particular y un control particular sobre tu cuerpo y es maravilloso, pero **eso hoy lo tienes y mañana no**. Yo creo que.. hay un rango en el que uno se mueve, lo que para tí es tu máximo y tu mínimo. Conforme tienes más técnica y más capacidad de realizar algo con tu cuerpo, la distancia entre tu máximo y tu mínimo no es tanto.. porque desde el principio uno siempre tiene detalles de ¡ guau! ni yo me lo creí, pero quedarse **ahí arriba** todo el tiempo no es posible, pero lo que se puede ir subiendo es tu tope bajo, y la idea no es original mía... Todo, todo influye, mil cosas que uno no ve pero percibe.. y comienzas a darte más conscientemente cuenta qué fue, a veces pescas y dices ¡ ah! Se comienza a crear toda una red mágica, yo sí creo en esto, mientras más conozcas, más entiendes lo que pasa y más aprecias **la magia de lo que sucede**, no nada más la energía bruta y el disfrute por vivir, sino un poco más consciente de todo, lo que va **detrás**, y lo ves también en otros...

(E... ¿ Algo más ?

-La danza, yo ahora que estoy estudiando más, y los últimos comentarios fueron en relación a esto, yo pensé que tarde o temprano iba a **salirme de la danza** y regresar a lo que originalmente me interesó, que era la medicina o fisioterapia. Entonces, la hora de comenzar a acercarse a eso, comencé a tener más trabajo de danza... Entonces te das cuenta que la mayor comunicación que conocemos, nuestra percepción más profunda **no es la palabra**.. te pueden dar un golpe físico, pero te va a herir más una palabra según como te la dijeron o te va a sanar más.. Entonces, con respecto al trabajo de energía, te decía, cuando ya comenzamos a estudiar esos niveles de comunicación.. las capacidades de empatía, en qué frecuencia vibras, eso está medido, de hecho existen fórmulas matemáticas... Son las famosas **vibraciones**.. Si llevamos esto a un foro, imagínate... una serie de personas, un grupo, que a su vez están vibrando, es una cosa muy, muy fuerte, con eso puedes **curar** tranquilamente si tú quieres y pienso que la danza puede ser muy curativa.. No es gratuito que alguna gente después de una gran **tragedia** se volvieron bailarines y esto no es que haya sido una escapatoria, es que de

alguna forma intuitivamente llegaron a eso como un medio curativo.. Eso es lo que, yo creo, en cierto sentido hace que la gente vaya a ver danza, porque eso de que tú digas, pragmáticamente de qué sirve, pues quién sabe. Hay muchos niveles de placer y de dar y recibir y de desilusionarte y de todo. Pero a mí no me pasa que nos fue mal y ya es una tragedia, es agarrar 80,000 otras funciones en que quizás sí se dé. El éxito se mide en que se dé eso.

### 3. BAILARINA 3<sup>4</sup>

-Creo que es una de las pocas cosas que sé hacer en mi vida, y nunca, ah, pues nunca ! tuve así como que la idea de hacer otra cosa en mi vida, siempre tuve así como que muy definido.. Me chocaba el estudio para empezar, no sé si fue una de las razones por las que empecé a pensar que podía ser bailarina y no alguna otra cosa, porque odiaba estudiar, no sé, bueno, tenía muy poca facilidad para estudiar, entonces, este, me daba unas matadas espantosas estudiando, me la pasaba encerrada los fines de semana y mis hermanas a las fiestas y a la pachanga y yo encerrada, entonces nunca tuve la idea de hacer otra cosa, este, una carrera ¿ no? así muy larga. Entonces encontré la danza y aparte, bueno, me encantaba, pero era así, tenía una manera de poderme dedicar a hacer algo que no me significara así algo terroríficamente de aprender y, que, bueno, para la danza también estaba negada.

(E. ¿ negada ?)

-Negada, ¡ ay sí ! negada totalmente. Empezamos a ir a la Academia todas mis hermanas y yo y todas tenía facilidades de alguna u otra manera.. y la única que no daba una era yo, negada total y absolutamente. Entonces cuando iba en.. ¿ cuántos años tendría ? como once, doce, por ahí.. X me dió clases en un principio pero muy, muy chiquitita.. entonces ya después más bien A fue la que se encargó de enseñarme y X iba de vez en cuando a supervisar cómo iba la Academia. Entonces, cuando tenía como once o doce, ella me dijo sabes que, pues no, no das una, este, vete a bailar con alguna vedette..

-Así me dijo, ¿ tú crees ? y dije ¡ ah, pues no ! ahora me quedo. Tenía, decía que, aparte de que bueno no tenía ninguna facilidad para nada.. lo único que más o menos tenía bien eran tobillos muy fuertes, todo lo demás era así como que una negación total, pero si tenía un cuerpo según ella como para vedette, porque estaba yo así bastante pomposita y demás. Ella pensaba que vedette podía haber sido, entonces me dijo: oye, mejor tú vete a probar a otro lado, toma clases de jazz..; dije no, que jazz ni que nada, entonces fue así como una terquedad, además me encantan las terquedades, cuando algo

---

<sup>4</sup> Entrevistas realizadas en el mes de abril de 1990.

sé que no va a pasar o que me va a costar mucho trabajo, ahí estoy, entonces este, me entregué y cuando tenía, qué serían, como quince años, G me estaba dando clases.. X no creía en mí pero A sí, que a fin de cuentas ella era mi maestra, y bueno, me había tenido desde los siete años y nunca faltaba a clases y **estaba ahí siempre..** Una vez mis papás se fueron de vacaciones.. y yo no fui por no perder mis clases de ballet, entonces ahí estaba ¿ no ? Entonces era así como la adelantada del grupo... A me tenía como la **estrellita**, de ahí, de la Academia, y entonces G me metió en todas sus coreografías y.. se lastimó una de las bailarinas... entonces me dijo que si no quería bailar ahí.. entonces yo enloquecí casi, casi, de felicidad. Entonces desde los quince años prácticamente estaba yo ya bailando en el escenario... antes de que tuviera yo la posibilidad de entrar a bailar, así como que tuviera yo las aptitudes o que estuviera ya lo suficientemente preparada técnicamente para bailar, pues gracias a G estaba yo ya bailando desde entonces. Entonces desde la primera vez que bailé en un escenario fue así la **locura total** y absoluta y ahí fue donde dije: no, sí, sí, **esto sí quiero**, esto es realmente lo que sí me encanta.. y creo que.. es mucho de ego, que bailo por ego.

-Hay días que me levanto así, digo ¡ ay, no, no puedo mover ni un dedo ! y que, bueno, que voy a clase y que me entreno por, por lo que va, por **lo que voy a conseguir** para, para poder bailar en una función... a mí lo que me gusta es el resultado que me da la clase, no realmente el siempre estar ahí y hacer el ejercicio y el masoquismo y todo eso ¿ no ? sino por los resultados que voy a tener después para presentar una función y es por lo que bailo, **por una función**. Yo no podría dedicarme.. a tomar mis clasesitas sin presentarme en un escenario, o **sin que me vea alguien..**

-Es como demostrarle a la gente que conozco y a la que no conozco, **todo lo que soy**. Porque en mi vida personal soy un poco tímida y retraída, entonces en el escenario como que me **convierto** realmente, realmente en **lo que soy**. Hay muchas cosas que en mi vida diaria me dan pena, hacer o decir o mostrar, entonces en el escenario no, en el escenario soy realmente **auténtica**, y darle la oportunidad a la gente que me vea, lo que soy, pero **ahí nada más, abajo no**. Entonces es el que me **admire** la gente, que salga contenta de verme.. pero más que lo que la gente recibe es lo que yo recibo de bailar, que soy una egoísta (se ríe).

-Recibo la satisfacción de, es que, me **costó**, no sabes qué trabajo me costó llegar a bailar como estoy bailando. Además, nunca, te juro que **nunca imaginé llegar a bailar** como estoy bailando ahora, jamás en la vida... nunca pensé llegar a bailar como estoy bailando, ni siquiera el cuerpo ¿ no ? porque **el cuerpo me cambió** totalmente, ¡ ah, tuve una época de muchísimo trabajo ! ..**tengo mucha facilidad..** para memorizar las coreografías, tengo muchísima facilidad. Entonces se embarazó K y tenía yo tres meses para aprenderme como 40 coreografías... entonces creo que ninguna otra bailarina.. lo hubiera podido hacer. Entonces me dediqué.. no dormía, **no comía**, entonces este, bajé muchísimo de peso.. entonces hasta el **haber cambiado mi cuerpo**, haber podido cambiar mi cuerpo, esto, pues es una satisfacción muy grande. Estuve a dieta constante como tres años.. que era así la **disciplina total..**

(E. ¿ dieta ?)

-Por el cuerpo, porque yo estaba como que gordita, sí, tenía tendencia a estar, no, no a ser gorda, pero para ser bailarina sí.. era bastante gruesesita.... entonces me pasé, de que entré.. me pasé como tres años en serio a **dieta**, pero una dieta así estricta que no comía nada más que verdura, fruta, carne, pollo así asadito nada más y era así una **fuerza de voluntad así increíble**... Entonces, bueno, eso era así como que haber ya logrado hasta **cambiar mi cuerpo**, luego el tiempo que estuve trabajando estas coreografías, cambió mi metabolismo, pero igual fueron dos meses dedicados a ninguna otra cosa: ni dormir, ni comer, más que **estudiar y aprenderme** coreografías y ensayar. Entonces, bueno, era así **el logro de cambiar mi cuerpo**, de tomar un poco de técnica, de ser un poco más graciosa, de tener un poquito de ángel para bailar, que no tenía nada, que **yo no tenía nada**.. Un día estaba G ensayando el "Solo".. dije sí, yo un día en mi vida voy a bailar ese solo, pero así lo veía como, como de que estás loca, **nunca en la vida lo vas a hacer**, y fue una de mis motivaciones.. ahora llevo como 500 representaciones.. (se ríe), cada vez que lo bailo me vuelvo a emocionar y vuelvo a sentir así la misma.. es una emoción especial.. me da el nervio total cada vez que lo bailo, me da la, la **ilusión**..

-Cada función me da una emoción enorme.. es así como un **regalo**, cada vez que tengo una función es como un **premio** que tengo a **tanto esfuerzo y sacrificio** en mi vida.. Y luego, la danza me ha sacado de mil problemas emocionales.. cuando estaba yo a punto de **suicidarme**, porque pasó por mi cabeza.. lo único que me, que me salvó, así, de una **depresión** terrible, fue la danza.. estaba yo en la depresión total.. nada en la vida me importaba.. entonces empecé a **trabajar como loca**.. fue lo único que me sacó de la depresión... igual cuando estoy en una depresión por alguna tontería emocional, **me aferro a la danza** y ahí estoy en friega todo el día hasta que se me pasa el shock, entonces, pues es como mi terapia, mi, mi tranquilidad.. me sirve como un desahogo muy fuerte, tanto físico que si uno va acumulando así energías terroríficas, físicas y emocionales.. por ejemplo bailo.. y echo así todo el coraje y toda la amargura que puedo haber tenido desde la última vez que lo bailé, o bailo.. y todo el amor... Verdaderamente lloro y me desahogo, pues me sirve para mantenerme un poco cuerda todavía (se ríe) **no tan loca**, que, además bailo porque me va a **durar muy poquito tiempo**.

(E. ¿ Porqué ?)

-Porque no quiero seguir bailando a los cincuenta años y que todo mundo diga "pobrecita viejita"; entonces sí, tengo así como que bien claro que voy a bailar cinco años más y ya. Tengo que retirarme cuando esté bailando **al máximo**.. entonces aparte es otra cosa así que me angustia terriblemente ¿ no ? que sabes que, como que te dicen: "oiga, **dentro de cinco años se va a morir**", bueno pues entonces tratas de **vivir así al máximo** de tiempo. Entonces así lo siento, me queda **poco tiempo**, se me está acabando mi tiempo para bailar, entonces es así una **locura** y una **desesperación** hacer todo lo que pueda, correr, brincar, este, tomar clase, bailar, bailar, todo el tiempo hasta que pueda.. no sé



que otra cosa en la vida.

-El **ego** es sentirme **reconocida** (silencio breve) ¡ ay M. ! siempre me he sentido como que **el patito feo**, no sé porqué, de mi casa, y este, de mis amistades.. siento que como persona no puedo ser admirada ni respetada, o sea, la gente, los afectos que tengo a mi alrededor son porque bailo... como que siento que es la única manera de **conseguir algo** en mi vida: la danza, de que yo sea querida, admirada y respetada. Siento que si no bailara, la gente **no me tomaría en cuenta**. Entonces, por ejemplo, conozco a alguien, por ejemplo un hombre.. y para mí es así como que urgente que me vaya a ver bailar, porque siento que al momento que me ve bailar cambian sus valores hacia mí, terriblemente ¿ no ? viéndome bailar ya así como que me aprecian más, me valoran más. Entonces la danza es así como que **subirme** mi, mi estima, mi, mi **calificación personal**... Y aparte, bueno, el que estés parado en un escenario y que tengas 10, 40, 60, 600 gentes **viéndote nada más a tí**, es algo incomparable ¿ no ? Me pasa por ejemplo, que si estoy en mi vida diaria y entro a un restaurant, trato de entrar.. para que **nadie me viera**; pero en un escenario, que 600 gentes te estén **viendo nada más a tí**.. y que si te están viendo, este, yo estoy así con la convicción que **me están viendo, admirándome**, nunca estoy pensando que me están criticando.. te hace sentir así como que enorme.

-...Un día llega un muchacho, haz de cuenta, podía haber sido de intendencia.. y me entrega unos poemas que me los había escrito.. unos poemas así, maravillosos, maravillosos.. entonces igual podría estar este muchacho, o **G viéndome**, o que mis alumnos.. que **me vean**, que estén **orgullosos** de su maestra.. entonces no hay alguien así en especial que tú digas "bailo para fulanito".

-..Mi directora me da una tranquilidad enorme, al contrario de lo que me pasaba con X que, nada más se sentaba ahí en el público y yo **temblaba** toda. Y me da un **tranquilidad** enorme, me gusta que me esté viendo.. el oírla me da, este, ¡ hójole ! me impulsa muchísimo.. le echo más porque ella me da, me lo da.. pero que yo diga ahí está y tengo que bailar muy bonito porque me ve, no, pero sí me estimula muchísimo..

-Con X me daba **pavor**, yo le tenía pavor, terroríficamente, espantoso.. la presencia de ella, aparte de que yo le tenía **terror** porque me golpeaba y me insultaba.. era horrible, horrible, la **presencia de ella** era terrible y creo que nos pasaba a todas.. porque ella tenía la idea de que uno debe de inspirar miedo y respeto y terror, y nunca amistad y cordialidad y confianza.. Un día te decía que eras **maravillosa** y al día siguiente te decía que eras **una porquería**. Entonces te tenía en un **desequilibrio** terrible, entonces tú nunca sabías.. no sabías tú si al final de la función te iba a decir "qué bien bailaste" o "qué mal", cuando siempre hacías el mismo esfuerzo.. parecía como que **el juicio final**, que me iban a decir al cielo o al infierno, así sentía yo.. Y luego, bueno, en los ensayos era muy, muy agresiva, me cacheteó dos veces.. me dió una tristeza y un resentimiento... Cuando yo entré.. X era para mí así **mi dios**; si X me hubiera pedido azotarme de ocho pisos me hubiera azotado.. para mí era **lo máximo**.. se **convirtió** como que en un miedo

terrible, como si fuera mi **verdugo**.. Cuando tuve ese trabajo terrorífico y bajé de peso, porque bueno, dejé de comer, porque no tenía yo tiempo ni **ganas de comer**, más que estar **dedicada a aprender** y estaba en un estado de nervios espantoso.. bajé 20 kilos en dos meses.. ella no se podía responsabilizar de que por su trabajo hubiera estado yo así pesando 35 kilos.. las cosas que me decía me lastimaban más que las veces que me cacheteaba.. era un pavor que le tenía yo, espantoso, hasta que G formó su grupo y me decidí a irme con ella, no me decidí, siempre quise estar con G. Entonces me dijo que no me fuera... nunca aceptó que yo fuera y dijera ya no quiero estar contigo.. Entonces empecé a bailar con felicidad, así como con una **tranquilidad enorme**.. estar en... me gustaba bailar pero era así como que una **angustia constante**, en cambio aquí es así la tranquilidad, la **felicidad**, bailo lo que yo quiero.. estoy así en la felicidad absoluta, siento que estoy bailando muy bien, me siento muy fuerte, muy técnica, muy expresiva, muy receptiva también, entonces, sí, como que he alcanzado lo que .. **desde los siete años estaba yo esperando** ¿ no ? bailar, con tranquilidad, con felicidad, con emoción, y eso es maravilloso, la verdad que es maravilloso que te pares en un escenario y digas bueno, ahí les va, **aquí estoy**, véanme, y gozar, es increíble.

-Ahorita no hay ninguna coreografía que no me guste bailar; cuando estaban otras de mis compañeras.. se tenían coreografías que no me gustaban, que me sentía yo incómoda.. o que me sentía yo ridícula... pero ahora no, todo lo que bailo, todo, aún si me saca el aire y acabo viendo puntitos de colores del **esfuerzo**, u otra que me cuesta así un trabajo.. que salía yo con **ganas de volver el estómago del esfuerzo** o cuando bailaba.. que salía con todas las rodillas así sangrando de las arrastradas, pero me encantan, son coreografías que me encantan.. aunque me estropee físicamente este, me encanta bailar, entonces todo ahorita desde el principio hasta el final **gozo enormemente** la función y gozo porque además me da así como que todas las emociones.. salgo así agotada de **todas las emociones** que recibo.. **me da todo**, todas las emociones, todos los ritmos, todas las dificultades técnicas.. salgo así como que plena, feliz, realizada.

-..cuando adelgacé muchísimo fíjate que no lo hacía, **no lo hacía yo consciente**.. nunca **me dí cuenta** realmente de qué tan delgada estaba, **dejé de comer**, no, no voluntariamente.. nunca tuve la intención de bajar tanto peso. Me levantaba así en la histeria.. y se me olvidaba que tenía yo que desayunar, que **tenía que comer**.. nunca me ha gustado comer sola, entonces no tenía con quién comer.. lo que no quería era perder tiempo comiendo, para aprenderme las coreografías. Entonces estaba yo así tan **encerrada en la coreografía** que se me olvidaba comer.. **nunca me dí cuenta**, fue tan rápido porque realmente en dos meses **bajar veinte kilos**.. nunca me dí cuenta realmente de lo delgada que estaba. Entonces cuando me dí cuenta.. me preocupó muchísimo... me descalcifiqué y se me caía el pelo así a cachos, los dientes se me destrozaron, pero.. fue inconsciente... En cuanto empecé ya con mi trabajo normal.. me empecé a sentir totalmente débil, entonces **yo quería alimentarme**.. quería estar bien.. entonces era así de que ya no quería y yo seguía haciendo **el esfuerzo de comer** y llegaba un momento en que hasta tenía que ir a **volver el estómago**.. quería yo comer, entonces me sentaba así y de repente me sentía como boa y empezaba así con unas **nauseas espantosas**.. fue

así todo el stress, el querer engordar, el querer comer, entonces iba yo a volver el estómago.. hasta que me dije estás haciendo puras tonterías.. hasta que me fui normalizando, pero nunca fue así intencional. Siempre me ha gustado estar bien, delgada, pero.. y si ahorita tuviera necesidad de hacer dieta para estar bien de peso, la volvería a hacer, pero normal, o sea sin comer grasas, azúcares, no sé, nunca con la locura así de.. fue como accidental. X quería que yo fuera con un psicólogo, porque me dijo que era, que estaba anoréxica.. me decía que estaba anoréxica.. dejándome consumir.. pero no, no, no fue que mi intención fuera estar flaquísima y estar enferma, para nada, fue consecuencia del trabajo, del esfuerzo. Porque además todo, todo estaba así como, la piel se me hacía así como que ¡ ay ! horrible, espantosa. Yo me paraba así en el espejo y me veía yo, decía no es cierto, no es posible; esos dos meses estaba yo tan enajenada... cuando me dí cuenta de que estaba yo verdaderamente espantosa, que lo que había hecho era una locura, y que tenía que volver a estar bien físicamente.. pero sí fue terrible, terrible, y luego recuperarme ¡ hijo! terrible.

-..Me cambió el metabolismo.. se me alargó un poco el cuerpo y no subir de peso.. pero te digo que si tuviera necesidad de hacer dieta y de mantenerme en peso lo haría, lo haría, pero bien, sin hacer locura.. creo que lo que he logrado de trabajo merece que tenga yo un esfuerzo.. si yo sintiera que algún día el fumar me quitara energía o me quitara aire o lo que fuera, dejaría de fumar.. no dejo de fumar porque me siento bien.. tengo, creo que más resistencia que cualquier bailarín que yo he conocido..

-..mi papá nunca, bueno, pocas veces me vió bailar.. Era mi promotor.. pero nunca iba, no, nunca entendí porqué realmente nunca iba.. esa vez que era la primera vez que yo bailaba.. estaba yo en la locura, chocó y no me pudo ver, no llegó. Estaba yo en el nervio total y absoluto de bailar.. aparte de que bueno, mis compañeras.. eran mucho más grandes que yo.. todas ellas profesionales.. estaba yo verdaderamente emocionada. Igual que como A, G siempre creyó en mí, veía que yo le echaba muchas ganas y que sabía que yo, que yo iba a llegar, que le hacía yo mucho caso todo lo que me decía.. estaba yo así, no perdía yo este nada de lo que ella me decía.. aparte, presentarme a un escenario, bailar con la gente que yo había admirado cuatro años.

-..nunca hablé con mi papá de nada, de nada de lo que me pasaba.. nunca platicaba con él.. pero no, no, yo nunca sentí rechazo o como que yo lo acepté así como era.. lo sentí, bueno, así es mi papá, nos consiente, nos apapacha.. vivía dedicado a nosotros pero no hablaba... presente, pero sin involucrarse... mi mamá era todo lo contrario, era dominante, era, este, malgeniuda, era, le tenía yo pavor, pavor.. ya que decido ser bailarina no quiere porque que si eran unas bataclanas, que si me iba a morir de hambre.. fue pelear muy, muy duro con mi mamá, que no quería que yo bailara.. pero empezó a verme bailar y como que se fue convenciendo... me casé, entonces se volvió mi mejor amiga.. ahora es mi fan.. está muy orgullosa y ahora como que pobre.. le da como que culpabilidad de que tanto tiempo me atormentó.. ahora se siente así como que culpable..

-..mis maquillajes los compro de acuerdo a lo que voy a necesitar para bailar.. nunca me

pasó por aquí preguntarle oye, y para salir a pasear ¿ qué me pongo ?.. ¡ qué locuras!.. tantas cosas que uno hace, este, inconscientemente.. saliendo de aquí me voy a comprar pintura para mi vida diaria...

-ser maestra de danza antes que nada es crear en la gente el gusto por bailar, o sea que como poder compartir, que otra gente sienta, el gusto y el placer que yo siento por bailar.. que les sirva para sentirse bien también, físicamente bien, y que sean mis cuates.. no podría ya dejar de trabajar con ellos.. se está convirtiendo en una necesidad para mí, mis alumnos.. siento una fuerte responsabilidad de corresponder a todo lo que ellos me dan... cómo pueden creer tanto, que van abiertos.. llegan a la clase así, sin, sin, como desnudos... son cosas que la hacen como muy especial ¿ no ? ... quiero que sigan estando ahí ¿ no ? como un mundo de locos (se ríe) y luego, bueno, tenerlos ahí a mis alumnos me ha dado buenos amigos.. se me están convirtiendo en una necesidad muy grande y me siento querida, apoyada, este, admirada, acompañada, estimulada, acompañada, yo me siento muy acompañada... que compartan conmigo, que compartan el amor a la danza, la ilusión, el nervio de la función, este, el masoquismo de la clase, del músculo.. además, fíjate que me da una pena espantosa dar clase.

(E. ¿ cómo es eso ?)

-Este, bueno, no pena, doy la clase y rara vez veo a mis alumnos a los ojos, o, o sea toda esta timidez.. rara vez los veo a los ojos, doy la clase y los estoy viendo al cuerpo, pero así, como que no tomo conciencia de que los 20 o 21, o 10 o 4 están ahí, a lo que yo diga y a lo que yo haga.. entonces, las veces que lo he llegado así a pensar como que ¡ ay ! no, no, qué horror, qué horror.

-Me da pena todo, todo, me da pena, no sé, entrar a un lugar y que alguien me vea.. bailar es otra cosa, ahí no me da pena nada.. bailo para mí, para mi satisfacción y no estoy muy consciente del público.. ahí soy tal cual y soy, este, mujer, y soy muy agresiva y soy bruja, y soy, este, femenina, y soy tierna y amante y todo, así como que me abro.. a lo mejor es por eso que en mi vida personal me da pena.. no soy así como que muy auténtica, siempre estoy tratando de quedar bien.. y ahí no, ahí bailo y bueno véanme así, me abro, y si les parece qué bueno y si no..

-..hago lo que me nace, en mi vida personal no siento ser muy auténtica.. en el escenario hago lo que siento.. es por eso que me gusta tanto bailar, que estoy haciendo lo que siento en ese momento... en el escenario no tengo nada que esconder.. me abro y ya, bueno, así siento yo esto, así soy mujer, véanme, cómo soy mujer, ahora véanme cómo soy, este, tierna, ahora véanme.. que son sensaciones reales.. que no estoy ocultando, entonces ahí no me da pena nada.. en lo absoluto. Me apenó un día que bailé en un concurso de coreografía, que el coreógrafo me hizo salir como muñequita Barby.. ahí sí, hubiera querido esconderme.. creo que es la única vez que he sentido, no pena, vergüenza, de que me vean.. me sentía totalmente fuera de lugar.. o cuando bailé con S ..salía yo con un vergüenza espantosa y afortunadamente mis compañeras les

encantaba lucirse.. y yo siempre me escondía atrás.. me hubiera gustado que nadie me viera.. ahí sí me daba también una pena espantosa.. el vestuario me apenaba terriblemente.. era un sacrificio.. como que yo decía ¡ ay, Dios mío, que termine esto lo más rápido posible ! y me escondía atrás de.. donde podía.. yo me estaba escondiendo, y nunca le daba la cara al público, siempre bailaba así con los ojos abajo y este, avergonzada totalmente. Entonces ahí sí me entraba la timidez, no podía ni bailar, no podía ni moverme, así, todo ¡ ay, no ! espantoso, horrible.

-(E. ¿ Alguna otra cosa ?)

-¡ Ay ! creo que no.. ¿ tú querías alguna otra cosa ?

## II. ENTREVISTAS GRUPALES

A continuación, presentamos un extracto de las reuniones grupales, siguiendo la secuencia del diálogo grupal: la forma como inició cada reunión, los momentos culminantes del desarrollo de la misma y el momento del cierre. Los guiones indican el cambio de palabra de una integrante a otra, el doble espacio el cambio a otro momento del diálogo, los puntos suspensivos el acortamiento de una frase, y entre paréntesis las intervenciones de la coordinación (C) y observaciones.

### 1. GRUPO A

#### Reunión 1

(Después del recibimiento del grupo, las presentaciones y el encuadre).

(C. -Bien, la idea entonces de esta primera reunión es que pudieran pensar ¿ para qué bailan ?)

-Yo creo que yo bailo para **alimentar un ego muy grande**, es la principal razón; amo la danza pero más que nada es una satisfacción, no el aplauso de la gente, sino sentirme yo.. es un logro para mí.

-Yo creo que son, son muchas cosas.. es difícil decir.., yo creo que se compone de muchas cosas, tanto una satisfacción y unas metas propias.. porque es bien difícil, tienes que estarle echando muchas cosas, **sacrificando muchas otras cosas**.. por un fin, que bueno, es bailar una función.. Yo creo que que es como una magia.. sentimientos que son muy padres, aunque es **bien grueso**, ¡ no sé porqué bailo ! (se ríen)

(C- ¿ Cómo sería lo grueso ?)

- ¡ Ay ! pues sí, es que en primero **sacrificamos muchas cosas**.. tiene que ver tanto el físico, que si el físico no sé qué, pues ya no te escogieron.. y que tu cuerpo esté siempre fuerte y sano para aguantar.. pues **te duele cuando no te escogen**.. siempre a uno le duele y entonces sobrellevar ese dolor y estar luchando.. para que pues siga uno ¿ no ?

-Yo creo que también está el placer ¿ no ? Yo desde siempre he sentido un gran placer del movimiento....

-..simplemente el hacer ejercicio da felicidad.. uno es feliz cuando baila, y precisamente cuando le echas todo, cuando **sacrificas todo** por bailar, muchos años, y de repente alguien llega y te dice no.. si lo he dado todo, si he entregado mi alma... y siempre, casi siempre te dicen 'todavía no'; son los **choques**.. tienes que echarle muchas ganas para seguir, porque si no la gente no aguanta o deja la danza o, o **se vuelve loca**..

-..eso que dices tú de que no te dejan, que le echas ganas y que no, es muy importante

para un bailarín.. algo que tú debes experimentar para realmente **saber quién eres**..

Después de que te cachetean, te golpean y te insultan y te denigran y demás, y todavía sigues bailando, entonces es que realmente **quieres ser un bailarín**.. sí se necesita, yo creo, el sacrificio, el rigor, el golpe..

-..pero yo creo que a veces se abusa.

-..para que se te cree un carácter ¿ no ?, una personalidad.

-Yo no creo que sea eso necesario.. porque quizá resulta todo lo contrario..

-..yo creo que no debería de ser, punto..

-Pero existe muchísimo.

-..como soy muy terca dije 'eso me gusta'..

-..mis hermanas son realmente mucho más dotadas que yo, pero este, pues finalmente no les gusta, y, a mí, yo dije, pues yo sí me quedo.. yo me quedo, me gustan mis zapatillas, mi chonguito y la goma.. ..no quiero ratones del Cascanueces, no quiero tutús, esa no soy yo, o sea, yo quiero una **mujer completa** y fue cuando decidí **seguir esa belleza**, y desde ese día estoy detrás de eso, detrás de eso que quiero..

-..me dijo una maestra es que **tú no sirves para nada** y no sé qué, creo que fue cuando dije quiero ser bailarina.. ..creo que la disciplina siempre es buena, pero bien, o sea una disciplina bien llevada, en la escuela siempre era una disciplina con odio, con castigos.

-Con amarguras.

-..descubrí que lo que yo quería no era la escuela sino el **dominar mi cuerpo** tanto como para poder hacer lo que yo quisiera o poder sentir, o expresar..

-Oye ¿ porqué **nada más bailarinas mujeres** ?

(C. - ¿ Qué se te ocurre ?)

-Es cierto.

-A mí también me llamó la atención, nada más mujeres.

(C. ¿ Qué se les ocurre ?)

(murmullo, risas)

-Es que los hombres son otra cosa.

-Como seres **humanos aparte** ¿ no ?

(C. -¿ distintos a ustedes ?)

- Ah sí, totalmente.

(hablan juntas)

--En responsabilidad sobre todo.

-Es que, yo creo que a ellos si les haces la pregunta de porqué bailan, me hubiera encantado verles la expresión ¿ porqué baila un hombre ? (se ríen) Estoy segura que no te lo contestarían.

-..no hay una convicción, no hay una responsabilidad..

-Quién sabe, yo, yo no sé.

-Yo tampoco no sé.

-Sí creo que sean razones totalmente diferentes a las que pueda tener una bailarina, no sé porqué.. pero sí son como seres totalmente diferentes ¿ no ? responden muy diferente a lo que una mujer pueda responder en todos sentidos en la vida, no sé porqué ¿ tú sabes

? (volteando a una compañera) (se ríen)

-No, quien sabe, yo no estoy tan de acuerdo, lo que pasa es ¡ hújole ! no sé, sí es muy difícil hacer un juicio sobre esto.

-Lo que puedo decirles es que son unos tontos, verdaderamente.  
(la interrumpen)

-Ah, no claro, yo no estoy diciendo que no, que no valgan, simplemente estoy diciendo que pues también es eso, y realmente yo no sé, en México los hombres están gruesos.

-Pero no es culpa de ellos...

-No, es culpa de los directores, de los coreógrafos..

-..culpa de toda la gente.

..que los consienten demasiado..

-..las niñas que eran más dotadas, más capacitadas, finalmente no siguieron..

-..yo siento que es una **profesión de tercios**, de verdad, a lo largo de mi carrera yo veo, gente con la mayor facilidad pues bailan, les gusta y se retiran, y **ahí estamos los que no podemos**, los que no brincamos, los que no giramos y ahí estamos..

-..sacar todas mis angustias, mis presiones, mis alegrías..

-Toda la energía que traes.

-..termino la clase relajada y ya, y adiós, ni culpas, ni deudas, ni mal humor.

-**Como una droga ¿ no ?**

-Sí, la danza puede ser terapéutica, totalmente terapéutica..

-..el querer **expresar algo**, el querer tú convencer a la gente, al público, de algo, esto también puede ser **ego ¿ no ?**, pero la vanidad esa vulgar..

-eso, frivolidad..

-La frivolidad es, es espantosa.

-..se diseñó un **espejo para tú vieras los errores** que te marcaban y los sintieras en tu cuerpo, y muchas veces se da que.. se hace maña de estarte viendo..

-..se da muchísimo, sobre todo en los hombres..

-Yo sí busco una estética.. obviamente para mí la **danza es belleza**, punto. Entonces una mujer gorda en el escenario, una mujer antiestética para mí es muy desagradable..

-¡ Ay ! yo no estoy de acuerdo.

-Yo sí busco una estética.. que sea lo mejor posible. Ahora, no busco verme bonita.. para mí es el cuerpo, o sea la armonía...

-.. también es muy desagradable ver a una persona técnicamente baja.

-Lo que pasa es que mi estética de bailarina no es una hilito, es una mujer en el escenario..

-Verte mujer ¿ no ?

-..así flacas que tú las ves anoréxicas y enfermas, eso cómo puede ser bello.. Igual



puedo ver a alguien gordito.. pero que es sano, fuerte, así, vigoroso y a mí me encanta aunque esté sobrado de carnes..

-No, yo no, mira acabo de ver una función así donde sale la bailarina y se le ve la lonja, la verdad a mí sí me desagrada, a mí sí me desagrada.

-Pero, mira, eso son modas..

-..toda la vida te dicen que estás gorda, que tienes que adelgazar.. es una enfermedad que te crean..

-Pienso que escogimos una carrera muy difícil, ajena a nuestra realidad como mexicanos.. hay quienes tienen unos cuerpos tan difíciles que deberían dedicarse a otra cosa ¿ no ?

..

-Yo no estoy así, como que feliz con mi cuerpo, la verdad no, yo siempre he tenido un trauma muy grande, pero lo he cambiado, lo cambié mucho, me costó años de una dieta muy fuerte para cambiar mi metabolismo..

-..A mí me sucedió cuando era yo niña pues sí me decían, no pues, dedícate a otra cosa.. era yo niña y me enseñaron a **aborrecer mi cuerpo**.. Afortunadamente encontré gente que me ayudara, que me dejó abierto el camino.. pues mi pobre cuerpo ya no tenía más.. siempre y cuando uno esté dentro de la realidad, saber cuáles son nuestras limitaciones, no ser una gorda asquerosa.. como tampoco querer ser un hilo cuando el cuerpo no puede ser un hilo..

-..en la escuela siempre trataron de, de decirnos 'no sirves', 'eres horrible', 'no tienes nada'.. y si todos los días te dicen estás espantosa, no sirves para nada, yo no sé para qué naciste.. es espantoso..

-Es muy, muy grueso.

-Yo renuncié a eso.

-Creo que sucede, y creo que sucede mucho más en el clásico que con el contemporáneo, la actitud de la gente, los maestros, de todo, la cosa esa de que ¡ ay ! tienes que sufrir para gozar.

-Eso es horrible.

-De mente enferma.

-..siempre tratan de limitarte.

-..te hacen sentir tan poca cosa que tú misma dices, **no soy, no valgo, no puedo.**

-Y al **suicidio.**

-Ahí van los bailarines al suicidio.

-...aprendo mucho cuando la gente habla..

-..es muy bueno que el bailarín hable, muy sano porque por lo general no habla, es una gente muy sola, muy para sí misma..

-..también bailo para, para que me digan cosas maravillosos.. y siento que todas me caen bien, la verdad.. esto me ayudó muchísimo para acercarme más.

-Al rato vamos a salir llorando.. lo que a mí me da miedo de estas terapias, te voy a ser

sincera, es que vamos a salir llorando de aquí un día..

-..cada una tenemos como que una línea muy diferente ¿ no ? en la danza, pero al fin de cuentas llegamos al **mismo punto**, el interés es el mismo

-A un mismo acuerdo..

-Yo no estoy así nada de acuerdo en los pleitos de grupo contra grupo..

-Sí, eso es horrible.

-..pues somos un **mismo gremio** ¿ no ?... Lo que siento que le falta a los grupos.. es eso, unión, apertura.

-Comunicación.

-..sufrimos lo **mismo**, estamos sufriendo exactamente lo mismo..

-O gozando, gozando.

-Pocas veces los bailarines se cuestionan cosas, generalmente hay una gran apatía.., la mayoría somos muy ignorantes..

-Siempre es algo muy contradictorio, el bailarín haciendo arte, le falta cultura.

-..somos unos apáticos, unos ignorantes ¿ no ?

(la coordinadora marca el fin de la reunión).

## Reunión 2

(Después de una breve alusión a la reunión pasada, la coordinadora señala el tema-eje de esta reunión: el entrenamiento).

-Muy grueso.

(C. ¿ grueso?)

-Pues es que yo creo que, yo muchas veces he pensado, ay, no sé porqué se hacen tantas cosas, a mí me gustaría nada más bailar y ya, no hacer tantas cosas, o sea, es padre, haces que tu cuerpo.. cada día logre algo, pero sí, yo creo que es mucho más padre bailar.. una función, por todas las clases que tomas, por todas las correcciones que, que realmente entiendas, por todas las **horas de ensayos, de fatiga, de cansancio**, no sé.. yo por mí **lo quitaría y lo borraría**..

-Es que es la **parte en donde están más presentes todas tus deficiencias** ¿ no ? y el chiste de entrenarse es que cada día la clase sea más difícil y que vayas superando todos tus problemas, entonces es el momento en que te **enfrentas con tus cosas malas** ¿ no ?.. Es un trabajo más fuerte, física y emotivamente, o sea es más **deprimente**, porque te estás viendo al espejo, además eso es muy importante, te estás viendo **lo chueca, lo fea, lo deforme que estás**..

-..a mí me encanta que me den.. me encantaría tomar una clase de ballet, y después una clase de contemporáneo, de todo, otros músculos, otras formas de moverte, de movimiento, de libertades.. para **poder sentir todo tu cuerpo**, no nada más una parte.. sino todo tu cuerpo... y pues igual yo creo que va junto con **todas las emociones**..

-Habría que ver, porque el bailarín es muy **inconforme**.. es muy insatisfecho..

-Eso sí es cierto.

-Pero también es bien importante que cada uno es responsable de su entrenamiento.

-Es mucho más artista un coreógrafo que un maestro. Por lo general el maestro encaja más dentro de lo que es técnico, la técnica.. el coreógrafo.. va de lado del arte, a la esencia de **lo que él quiere**.

-..el coreógrafo va encontrando lo que él quiere en ese bailarín, o en esa coreografía que él hizo y entonces **él hace que tú hagas lo que él quiere que expreses...** es una relación muy padre, como muy, muy íntima.

-O muy de la fregada a veces.

(hablan al mismo tiempo)

-A veces tienes que hacer algo que no soportas y que ni modo, tienes el compromiso..

-..soy, por principio, muy **disciplinada**, estoy bajo la autoridad total y absolutamente..

- A mí me pasa que, bueno, me gusta bailar lo que realmente estoy **convencida** (murmullo), es decir, me gusta hacer las cosas cuando realmente tengo una convicción..

-Muchas veces es tanto, y tan todos los días, que caigo en el **tedio**, pero aparte es rico pensar o imaginar que llegas un día, no ensayas y bailas, o sea, no tomas clases, ni ensayas, a mí me encanta pensar eso.. que no ensayara, no nada, sino pararme en un escenario y bailar..

-Técnica y todo ¿ no ?, bien cuadrada (se ríe burlona)

-A mí me ha sucedido.. traigo un problemón que no me puedo concentrar, pero mi **cuerpo es tan noble que baila**, pero gracias a que, que tengo un entrenamiento, a que ensayé, a que me maté, pude hacerlo en escena.

-..si no tomas una clase se ve.. en el escenario no puedes engañar a nadie, ni a tí misma, o sea **el escenario es transparente**..

-Sin embargo, muchas veces tú ves bailar niñas que en clase no das un quinto por ellas y sin embargo en el foro son otra gente totalmente..., **son diosas**.

-O al revés.

-Pues a mí a veces me gustan y a veces me disgustan, por lo general yo no soy de las que estoy encima de los **espejos**, por lo general **los detesto**..

-Solamente cuando quieres verificar si **lo que sientes es correcto** o no pues se utiliza, pero no es muy bueno porque pasa algo como que **te sientes en el espejo**, o sea tú ya no sientes tu cuerpo en tí.. y el día que te lo quitan, te quitan la mitad de tu cuerpo, o sea ya no sientes, **ya no puedes sentir**.. eso es lo malo de exagerar en verse en el espejo..

-No, yo no lo siento.

-Yo sí.

-..yo uso más al maestro que al espejo.

(C -¿ Qué relación hay entre el maestro y el espejo ?)

-.. el maestro pues **lo baja a uno de la nube en la que se subió ¿ no ?**, pues de repente pues, es que uno siente que su cuerpo, que así debe de ser el ejercicio, y el maestro le dice a uno, no, no es, así no es... **le dice a uno la verdad y el espejo también dice la**

verdad.

-Lo que pasa es que hay tantas partes de tu cuerpo.. que tienes que estar cuidando tu cuerpo, es como que bien normal **que se te olvide..** es muy difícil tener una conciencia total, desde tu cabello hasta la punta del pie de tu cuerpo, entonces el maestro está ahí como para reafirmar, para **reencontrarte con los puntos que a tí se te han olvidado de tu cuerpo..** El maestro es bien importante para estar así recordando cosas, recordando todos los días..

-..te sirve horrores porque realmente te das cuenta.. cómo **te puede cambiar el cuerpo.**

-Si, luego uno cree, bueno, me lo está diciendo porque me está molestando (hablan varias al mismo tiempo), sí, le caigo mal, y no, te ves tu misma y dices '¡ bendito maestro !'

-Aunque esté uno bien, casi no lo vamos a escuchar.

-Más bien nunca.

-No se escucha nada.

-Más bien es un silencio muy ruidoso.

-Bueno, sí se escucha, pero no tan frecuentemente como los **miles de errores** que todos te corrigen.

-Sí, el error siempre te lo van a decir..

-..hay maestros que trabajan más unas partes del cuerpo, otros trabajan otras, entonces, el cuerpo **lo van moldeando**, es maleable, **lo van formando**, aún a nuestra edad, que ya estamos grandes, **el cuerpo va cambiando..**

-Pues es la lucha constante yo creo, porque el maestro se **enfrenta a un cuerpo imperfecto**, que él lucha por hacerlo perfecto a través de nuestra **conciencia**; si el maestro se encuentra con un cuerpo maravilloso que no tiene conciencia, entonces la batalla es para él hasta que corre a ese alumno (se ríen).

-..por eso estamos encerrados con el maestro casi dos horas..

-Y es una **lucha por años** de unas cosas, un día de unas cosas y otro día de esas, más otra.. entonces son miles, miles, miles, porque siempre **te ven algo más..**

-..que no me sienta yo araña..

-Es una lucha, me refiero, a una lucha por conseguir transformar, **la transformación del cuerpo.**

-Tuvimos maestros muy, muy difíciles.. pero ahorita nosotros vivimos una época en la que hasta cierto punto el bailarín goza de muchas garantías..

-¡ Ay Dios ! ¿ Cuáles garantías ? Yo todavía no las gozo (se ríen).

-Nosotros tenemos un sueldo ¿ no ?

-Pero muy menor seguramente...

-De acuerdo a las condiciones económicas en que está el país ¿ no ?

-..la Compañía es la mejor pagada, pero realmente es **denigrante..**

-..es un rollo de toda la ideología y del desarrollo de este país, desde el momento en que

dicen ¿ danza ? 'para las gentes que no tienen nada que hacer'..entonces nadie lo valora ¿ me entiendes ? **nadie valora** que tú te muevas y crean que es un trabajo que te estás fregando y que le **estás echando la vida, nadie cree**, o sea, este país no cree en eso..

-..tiene que reconocer el país y toda la gente que es un trabajo igual que otro.. o sea que hay un esfuerzo y que hay una validez, que no por eso te van a pagar tres pesos: porque te gusta bailar, sino que te tienen que pagar no por dinero, sino **porque vale lo que haces**, porque vale tu trabajo..

-..yo creo que hago las cosas bien, no merezco **que me menosprecien**..

-Bueno, lo que pasa también es que podría uno preguntarse qué tan bien estoy haciendo las cosas ¿ no ?

-..te mantienes de veras porque de veras lo quieres, porque **deveras** quieres bailar.

-Un ideal de cada quien.

-Exactamente, eso es lo que sostiene, pero hay que **ser fiel a ese ideal** si **deveras** lo quieres.

-...no creo que pudiera dejar de bailar, es así como que se convierte un poco como una droga ¿ no ?..

-Yo creo que, por todo eso, por lo que te fascina y también porqué no, por tratar de luchar de que algún día sea la danza en todos sentidos, en México, algo **increíble**.

-Sí, yo creo que mucha gente ve el panorama dancístico y mejor se dan la vuelta y se van.

-Pues no se trata de eso, si realmente nos interesa, si realmente tenemos un ideal.. si no luchamos por la danza, sería muy fácil, yo creo, que para todas las que estamos aquí, voltearnos y hacer otra cosa.. no lo hacemos porque **creemos en la danza ¿ no ?** una esperanza, una fe, lo que sea, pero es algo que nos mantiene..

-..que haya algo digno y hermoso, puesto que para mí sería eso, algo de **belleza**.. algo con toda la calidad posible

-Y hacer de la danza una profesión **digna**.

-Y que además, no nace de México, sino se importa, porque bueno, finalmente, qué tienen que ver los modelos clásicos con, con la realidad mexicana ¿ no ? Absolutamente nada.

-No tienen que ver nada.. el prototipo de un bailarín clásico con los cuerpo mexicanos..

-..el **clásico** me cuesta muchísimo trabajo.. porque me da una vergüenza horrible..

-..yo siento, en mi caso, que el clásico es la base para hacer cualquiera.. (hablan juntas) yo lo he visto, la gente que puede dominar su cuerpo..

-Yo siento que el clásico es totalmente **antinatural** a tu cuerpo.. entonces para mí fue así como que casi, casi que imposible hacer clásico, pero luego ya uno está de clásico y estás rígida y que el torso y que no sé qué, empezar otra técnica donde tienes que estar más suelta..

-... yo después de mucho tiempo de hacer clásico, conocí Graham.. fue como una metamorfosis, fue ¡ hójole ! destruirme en clásico.. para volverme a hacer como si fuera, o hubiera sido yo, una pelota de barro... El clásico yo lo veo como una técnica muy universal y las modernas no, las técnicas modernas las veo particulares..

-..mientras más auténtico sea un movimiento, entonces sí yo creo que es más universal, porque entonces es un movimiento que ha nacido a través de la historia...

(se señala que el tiempo de la reunión ha terminado y que si quieren añadir algo más)

-Yo quería decir que mi entrenamiento es muy variado.. pero creo que realmente, así, maestros, puedo decir que son muy pocos.. lo que tienen estos maestros en común es que yo siempre he tenido una fe en su trabajo... mi maestro es la verdad y es él que me va a hacer sentirme bien y bailar como yo espero hacerlo algún día.

-..yo también soy maestra y siempre he querido ser la maestra que yo nunca tuve..

-..mi finalidad va a ser que la gente conozca tanto su cuerpo y su naturaleza que pueda amar..

-.. comprender lo que me faltaba.. no es un sufrimiento ni

-un masoquismo

-Entonces me estoy volviendo masoquista, porque estoy feliz.

-..todo el tiempo se ha hablado de que ay, cómo se sufre y todo, pero eso es mentira... el chiste es gozarla..

-Lo que pasa es que sí hay un sufrimiento en cuanto al dolor físico.. sí exige un esfuerzo que ..

-Pero en ese masoquismo se siente placer.

-Es un verdadero masoquismo levantarse como gorila así de la cama en la mañana, no te puedes ni enderezar..

-..pobre cuerpo, por lo antinatural que hacemos, pobre cuerpo..

-Qué noble, la verdad.

-..después de todo, reacciona a las friegas que le metemos, pero de que la gozamos, la tenemos que gozar para aguantar, para, digo, para seguir en la danza misma.

(La coordinadora cierra la reunión).

-Oye, pero finalmente no nos contestaste **porqué nada más mujeres**

-Ah, sí, esa era la pregunta..

-Apúntenlo, apúntenlo..

### Reunión 3

(Se abre la reunión y se plantea la pregunta-eje de la misma: "¿ Qué es para ustedes bailar en un escenario ?").

-Pues es lo más padre después de todo el esfuerzo, todo el trabajo, todo el tiempo.. es

el momento que yo más disfruto, y aparte es un intercambio ¿ no ? con el público.. (Entran y piden disculpas dos integrantes que faltaban).

-Dijiste que es lo más padre.

-Sí.. es el momento que culminas.. yo siento que tanto lo disfrutan todos los que bailan, bueno, yo lo disfruto muchísimo, como lo disfruta el público.. es como un intercambio, aunque no puedo ver a la gente..

-Bueno, pues yo creo que es el momento más importante, porque es el momento de **comunión**.. guste o no guste, salga bien o no salga bien, es el momento así, de comunión.

-..uno como espectador no se imagina toda la cantidad de trabajo que hay ahí detrás.. es el resultado de toda nuestra dedicación.. en mi caso, **se me olvida el mundo entero**, puede ser que en una clase no se me olvide el mundo entero.. pero en una función **me pierdo, el tiempo es otro**, es, es **mágico** ese momento..

-..ya no te acuerdas ahí de errores ni de nada.. solamente lo único que piensas es en disfrutar y seguir disfrutando lo más que se pueda.

-Y en que pase.

-Y en que pase o sea, igual, que se sienta ¿ no ? que se sienta eso mismo que sientes.

-Sí, porque a mí me ha tocado ir a ver danza y no pasa el mensaje y los bailarines nunca se enteran.. para mí es muy importante esa comunión, esa **comunicación** que debe de haber porque después de todo **para eso es la danza**..

-..más que uno baile bien o baile mal, es **lo que uno puede sentir** al estar bailando y qué tanto puede **transmitir**.. que ahí culmine realmente el esfuerzo que se ha hecho.. porque es nuestro objetivo ¿ no ? las funciones, pero lograr esa, esa sensación interna ¿ sí ? esa tranquilidad al bailar y el saber que uno tiene la seguridad de que está **llegando más allá**, la comunicación..

-Para mí una función es todo, **todo un rito**.. el día que.. tengo una función soy totalmente diferente.. todo es diferente.. y necesito.. estar conmigo misma, y la función para mí es **olvidarme de todo lo consciente y despertar todos mis sentidos**.. y sí, de olvidarme de todo, de este, que si hice, que no hice, que si estoy gorda o flaca o toda chimuela, y **dejarme llevar** ..por lo que siento.. olvidarme de todo lo palpable.. **para recordar que soy mujer**, que soy bailarina, que gozo, que lloro, que me río y que, que vibro, que siento la vibración de la gente y que me estoy realizando.. He pensado muchas veces que uno hasta fácilmente **podría llegar a tener un orgasmo**..

-Yo creo que, yo siento, o sea, primero, primero para realizar cualquier cosa, primero soy **mujer** y después creo, o sea de crear.

-Sí, porque si no, yo siento que la interpretación sería vacía.. primero **qué somos en nuestra vida** y de ahí, qué es lo que llevamos a la escena; entonces, empieza todo siendo mujeres ¿ no ?

-Yo sé que empieza todo siendo mujeres, pero por ejemplo **gozo terriblemente haciendo cosas de hombres**.

- ¿ Cómo ?

-Bueno, sí, es decir (hablan juntas) siento un verdadero placer de hacer un gran salto y cosas así de fuerza..

-Yo inclusive he tenido que volver a crear un personaje, una coreografía que estuvo, que es hecha para cuerpo de hombre.. ha sido toda una metamorfosis, pero creo que.. valió la pena..

-..es así como.. muchas cosas que uno desea, para mí es eso, tomarse allá arriba **lo que uno desea hacer en tu vida cotidiana..**

-Puede ser hasta animales, puede ser todo, desde objetos, ambientes, **puedes ser todo lo que quieras.**

-La cosa es creerte.

-Sí, sí, y lo peor es que regreses (risas).

-A la realidad.

-..hay un momento, yo creo, que tanto el cuerpo como la expresión, como todo, tiene un, **no tiene límites** (murmullo en el que se escucha: -está en su clímax), está en su clímax.. pero después, simplemente porque pasa el tiempo, porque **el cuerpo tiene que cambiar, va decayendo..** Hay que estar bien conscientes para saber cuándo dejar sin estar frustrados, sin ya no poder hacer las cosas, sin querer hacerlas a fuerzas. Es que 'antes me salía', pero todo cambia..

-..mis compañeros son algo así como muy especial para mí.. claro que hay unos **consentidos y otros no consentidos..**

-Aparte yo creo que los momentos de tus emociones más fuertes ¿ no ? y sobre todo si son, son duras o cosas así bien cercanas, es una relación especial.

-Digo es difícil, es difícil.. el haber trabajado como loca para un papel y que llegue otra gente que acaba de entrar ayer y pues a lo mejor es muchísimo mejor y el, al coreógrafo le gusta y dice pues se queda.. es una realidad en la danza ¿ no ? ni modo.. **escoger a la que mejor me da el papel..** antes sí sufría mucho por eso, pero pues, yo creo que ahora lo entiendo más.

-Pues yo lo entiendo pero no, no lo acepto, yo sí entiendo.. pero no deja de dolerte terriblemente que **te quiten tu papel.**

-Ah, no claro, sí estoy de acuerdo en eso, sí te duele.

-Ahora, depende mucho de la obra que sea, también como que uno se adueña de algunas coreografías ¿ no ? Entonces, que **te quiten cosas que sientes tuyas..**

-Eso es a lo que me refiero, es terrible.

-Un asesinato..

-..a mí me daba una tristeza muy grande porque además, aparte de todo, estaba yo bien consciente que mi directora tenía toda la razón para **quitarme el papel..** la verdad me dió muchísima tristeza y me dió, así como que, como que más fuerza para seguir luchando por lo que yo, yo quería llegar a ser..



-Pero a veces.. hay gente que.. le sale perfecto.. y ponen a otra, que tú misma dices cómo puede ser, a mí eso me da más tristeza, me da muchísima tristeza.

-¡ Coraje ! (hablan juntas) mucho coraje, qué tristeza, lo quieres matar.

-Yo creo que también es importante **compartir**, este, papeles, porque cuando tú ves a otra persona bailando tu papel, haciendo tu papel, este, ves cosas que tú no haces, ves el otro lado.. enriquece muchísimo.

-Aparte porque desde el momento en que lo baila otra persona.. es diferente.. es otro papel, es el mismo, pero es otro..

-También según la creatividad del bailarín y bueno, el, la chance que te dan los coreógrafos para tú expresar..

-..yo siento, y se me van a venir encima, que es mucho el respetar lo que es de cada quien ¿ no ? no por egoísmo, ni por ser una cuadrada, no, sino porque hay que respetar lo que es de cada quien.. y si esa coreografía te la montó a tí el coreógrafo..

-(interrumpiendo) Tampoco puedes decirle a un coreógrafo lo montaste a mí y me vas a dejar 50 años.

(Hablan juntas)

-Bueno no, no..

-Según la relación.. depende mucho del coreógrafo, de cómo te lleves con él..

-También la **vida del bailarín es bien corta** ¿ no ? tienes que ser bien joven para seguir bailando ¿ no ?

-A mí la edad no me preocupa, me preocupa el mañana, o sea, me preocupa que la semana que entra no pueda yo bailar.. se hace una angustia de cada vez que subo al escenario, siento como que, como que es **mi última oportunidad**..

(Se anuncia el término de la reunión).

-A mí se me hace que ha sido como poco ¿ no ? ¿ porqué ya ?

-¿ No les gusta venir todos los lunes ? (se ríen)

-A mí también, se termina y dices 'ay, ¿ porqué ?'

-A mí me ha gustado y cuando se acaba, igual digo, porqué tan poco.

-Sí, yo siento que hay muchas cosas por hablar y hay muchísimos puntos este, que quedaron intocables.

-..la danza no nada más es bailarla, yo siento que es toda una evolución (hablan juntas).

-Todas estas cosas.

-Hasta la creatividad.

-Es una forma ¿ no ? de vivirla.

-Que tiene que ver con todo, con **lo creativo que se hace en la vida** también ¿ no ?

-Sí, es que la vida la estás llevando a la escena, por eso yo pienso que no puede ser un bailarín vacío.

-Imposible.

-..a mí me ha servido mucho para concientizar, hacer conscientes muchas cosas que a lo

mejor por ahí andaban, quién sabe en dónde, pero salieron..

-Y que también es muy importante saber cómo piensa un bailarín; yo al otro día de nuestro primer encuentro, senté a mis bailarines y les dije: 'a ver, no los conozco, no sé porqué están aquí'. Entonces me dijeron 'es que nosotros tampoco te conocemos', caramba, qué error tan grave.

-Eso también sirve como para reafirmarte, uno ¿ no ?

..hace falta como hablarlo, como platicarlo, para decir sí, qué onda, estoy viviendo.

## 2. GRUPO B

### Reunión 1

(Después de las presentaciones y el establecimiento del encuadre).

-Siempre preguntan eso: ¿ porqué bailan ? Es bien difícil ¿ no ?

-Bailar es, no sé, es un poco encontrarse con uno mismo, un poco plasmar lo que uno quiere a través del trabajo corporal; quizá muchas gentes lo pueden decir con palabras ¿ no ? pero para mí es un medio, un medio de expresión, quizá el más cercano para mí.. por eso es tan importante bailar, porque quizá en ese momento realmente expreso lo que siento..

-Yo creo también que el bailar es.. un logro, es una satisfacción personal.. es un triunfo.. es así como.. la alimentación a nivel sentimientos.. es como alimentarse y decir con esto, no me importan desvelos, no me importan desmañadas, no me importa nada, con esto yo puedo seguir adelante.. Cada vez que te vas a presentar en una función, al menos a mí, es la emoción de tus mejores mallas, tus mejores zapatillas.. simplemente yo me siento bien y creo que al sentirse uno bien proyecta eso..

..la verdad es que no lo cambio, en realidad no sé mucho porqué, pero supongo que es mi vida.. los traumas, empiezan 'no bailas porque estás gorda', 'eres una gorda', 'no puedes', este y cosas así ¿ no ? y empiezas a decir bueno tanto tiempo, tanto que he sacrificado..

..sí existía una presión muy fuerte por lo del engorde..

..sí teníamos muchos problemas, o sea, de inseguridad.. pero yo dije no, no me salgo, pero te presionan mucho, 'mira que no puedes comer lo que tú quieras.. ¿ para qué te amargas la vida ?'

(C. ¿ Y qué se les ocurre de porqué no se salieron ? ¿ porqué ustedes siguieron en la danza ?)

-¡ Híjole ! ..es así como que un mundo fantástico, maravilloso.. un mundo mágico, es algo a pesar de que, bueno, yo tenía una conciencia de que no eres la, la princesita..

..por un minuto en el escenario.

-Puedes soportar todo.

-Verdad es que vale la pena por, por decir un poco de lo que tú quieres decir.. entonces decir algo, este, aquí estamos los bailarines, o sea servimos para algo, no estamos nada más en la sociedad para divertir a la gente..

-Es tu vida, por eso bailas ¿ no ? esa es la justificación de tu vida, nací para esto..

-¿ Porqué es maravilloso ? ..como mucha gente me ha dicho, es que yo creo que ustedes son masoquistas, porque se preparan tanto, sufren tanto.

-Para dos minutos.

-Para pararse dos minutos en el escenario..; ..estar en el escenario es una prueba.. siempre es un reto.. ahí estás tú como tú eres y das lo que tú crees y eres lo que tú eres y es más, miras la vida como tú quieres en ese momento, quizás eso es lo mágico, creas tu mundo a partir de tí..

-..en la danza así como hay felicidad hay veinte cosas, pues también hay tristeza, depresiones.. ese ser te está dando algo más que técnica, te esta expresando llanto, te está expresando sufrimientos, sin ..emitir sonidos.. el escenario no miente, bueno tú no mientes.. el escenario desnuda..

-Sacas lo que traes, lo que eres.

-..la división ¿ no ? **quiénes pueden bailar y quiénes no pueden bailar..**

-..lo que yo ví es una forma de valer por lo que eres y no por lo que tienes.. en la danza valían por lo que podían lograr con su cuerpo, por lo que ellas eran, por lo que ellas podían interpretar de adentro de sí mismas..

-..tienes que tener mucho carácter ¿ no ? como una vez una maestra me dijo: tienes que ser una persona fuerte, con agallas y dispuesta a todo.. si no te apachurran..

(C. ¿ te apachurran ? ¿ quién ?)

-Pues la competencia.. bueno, la competencia es normal ¿ no ? y en todas partes es..

-Pero en la danza es tajante.

-Pero en la danza es, es, sí, es algo muy especial porque es, depende mucho de que les gustes o no les gustes a los maestros..

-..a veces muy subjetivo, no sé, muy, muy ingrato..

-..a veces es bien, bien decepcionante.. si algún día ella se lastima vas a entrar tú ¿ no ? pero mientras tanto tú ya sabes que esa niña le gusta por esto y por aquello y a menos que suceda un milagro ¿ no ? que se rompa una pata (risas), no sé, se enferme o lo que pase, vas a estar en ese papel..

-..el bailarín es bien chistoso, a veces yo siento que funcionamos como niños..

-..eso es a lo mejor el poco carácter que.. cuando a uno le dicen estás horrible, ah, ¿ sí ? pues ahora me va a salir.. y me tiene que salir y te sale, pero eso también es carácter.. es chistosísimo, supuestamente uno tiene que motivarse, uno tiene que creer en sí mismo.. pero.. no es cierto, las gentes que están alrededor son las que determinan tu seguridad..

-..se necesita cara de bailarina, aquí no cualquiera puede entrar.. no quería escoger a esta

niña.. por fea..

-¡ Ay, no me digas que somos puras bellezas las que estamos aquí !

-..un gimnasta hace cosas más extraordinarias que nosotros.

-Ah, perdóname, no.

-Sí.

-..ellos expresan otra cosa, no, no te dicen estoy triste o quiero.. ellos te dicen doy cuatro resortes, giros.. y un bailarín te da más que eso.

-Exactamente, eh ahí la diferencia.

-Estamos de acuerdo.

(La coordinadora anuncia que quedan pocos minutos de la reunión)

-.. bailo pues para vivir.. si no bailo, no estoy completa.. si me falta es como dijeran no comas.., no respíres.. te alimenta el bailar y tú **estás vivo por la danza..**

-..a mí no me admiraban.. era así como no estés allá, perdiendo el tiempo.. ¿ qué te pasa ? si la vida es más práctica.. la presión ..de un mundo que era totalmente ajeno..

-Pero así te iban a ver y 'estuvo padre tu numerito'.

-Pero también a nivel social es bien fuerte.. si baila en Bellas Artes, de puntitas, es ballet clásico que, ay, qué bonito.. porque de primera instancia el decir es bailarina, híjoles cómo que dónde te desnudas ¿ no?

-..y ya que decías, no, bailo en Bellas Artes.. ay, qué bien.. todo fuera como eso..

(fin de la reunión)

## Reunión 2

(-C. La propuesta para el día de hoy es que piensen acerca de lo que es y ha sido su entrenamiento para ser bailarinas).

-Creo que es muy fuerte, ha sido muy fuerte, bueno, para mí.

-Como cualquier cosa en la vida.

-Ha sido mucho tiempo.

-Conforme uno va, uno va teniendo la técnica, o sea el conocimiento de la técnica, teniendo, pudiendo, pudiendo bailar con técnica, son los logros.. a veces igual no puedes ¿ no ? sales frustradísima de la clase, pero.. la técnica es, para mí es la vía que me lleva a bailar, es el todo, es como la fórmula para las matemáticas.. se necesita una **disciplina** muy fuerte.. pero sobre todo es **control**, control físico y mental ¿ no ? es, es **no deprimirte**, es, es luchar contra tí y lograrlo.. supeditar incluso a veces mis estados de ánimo al, al esfuerzo que requiere cada día la danza..

(C. ¿ y cómo es eso de no deprimirse ?)

-..porque a veces uno llega a clase y se plantea ¡ hijo ! uno pretende dar lo mejor de uno

mismo.. decir.. las dificultades técnicas.. sacarlas adelante.. sin embargo muchas veces resulta todo lo contrario.. ahí justamente viene el **choque** ¿ no ? ¡ chin, **no pude** ! ... a veces por más que uno lucha, lucha y lucha, ¡ hijo ! no puede, entonces vienen depre, o sea **depresiones** y a veces no duran, digo días, duran semanas y a veces hasta meses..

-Los **miedos** también a no lograr las cosas, o a que no te salgan.

-A saber hasta dónde **estás limitado**, a tener conciencia.

-Lo que pasa es que son como dos mundos, tu mundo en bambalina, en piernas, aquí viendo que la otra que se mata, que sonrío, que se cayó o qué sé yo, y que en ocho compases te toca salir.. yo creo que el miedo más feo o más fuerte que pueda tener un bailarín es **miedo a sí mismo**.. una barrera tuya, una barrera que no puedo, y no sé, si no tienes la buena suerte que por ahí un profesor, un amigo o un perro, te diga este, adelante, puedes ¿ no ? la otra gente lo más que puede decir es ¡ **híjole!** qué ridícula o qué fea, o sea de ahí no creo que pase, pero es a tí misma, tal vez a **defraudarte**..

-..la directora.. pues era la mamá de todas.. se crean lazos fuertísimos..

-Sí, hasta se metían en tu vida privada..

-.. cuando uno madura como estudiante de danza es que logras romper ese lazo, es cuando uno dice, ya, hasta aquí.. yo fui la primera rebelde..

-..es una relación que no termina, uno así como que, ¿ que ya terminaste con tu novio ?..

-¡ Qué metiche !

-Es una relación muy estrecha, muy fuerte, hasta que uno logra pues romperla entre comillas..

-...yo siento que por la misma sensibilidad de poder interpretar.. muestras tu interior.. es una sensibilidad muy bonita, muy bella, pero también muy, **híjole**, es muy canija ¿ no ? muy difícil de llevar, muy dura, porque así como te **pueden levantar y hacerte enorme**, te **pueden destrozar** y hacer peor que chinche ahí aplastada.. y por ejemplo los maestros en algún momento yo siento que sí tuvieron esa falla, decirle a mucha gente 'tú no vas a bailar', 'tú no puedes'.

-..yo sé de gente que ha logrado cosas increíbles.. en un año ya alzaba la pierna como por acá, una persona de 40 años que, tú dices..

-Todavía tiene logros.

-Sí, todavía tiene logros; yo creo que un bailarín puede lograr, así como en su cuerpo, con su mente..

-Mejor no nos vemos.

-Los **espejos** son así, las narcisas.

-Sí, por ejemplo, en la **cuestión del peso**.. es traumante..

-Necesitamos un espejo.. donde te veías flaquita, así como en Chapultepec había unos que te ves alta y flaca, todo mundo se peleaba por ese espejo, hazme favor, o sea, es, pues, no enfrentarte un poco ¿ no ?....

-Hay gente que, por ejemplo, ve su video.. yo no los quiero ver ni a trancazos..

- ¡ Ay ! porque luego **uno se decepciona** mucho de uno mismo.
- Es que, luego pasan cosas muy chistosas que, a la hora de bailar te sientes muy bien, pero a la hora de verte **no te gustas...**
- ..te voy a mostrar con este instrumento que tengo, que es mi cuerpo, que se puede bailar feliz, que se puede bailar triste.. con este instrumento te lo voy a decir.. con este instrumento que es mi cuerpo y que lo necesito tener en forma..
- Dar mantenimiento .
- Yo creo que le das más mantenimiento a veces a un instrumento que a nuestro cuerpo.
- Uno es muy malo con su cuerpo.**
- (C. ¿ sí ?)
- Porque no puedes ir a comprar una refacción (risas).
- Me da un modelo 63 por favor, original.
- Con empeine, que ya esté trabajado.
- Y eso es grueso para los bailarines, por ejemplo ahorita que dijeron empeine, yo recuerdo.. que me enteré .. hay **empeines postizos..** y digo qué grueso que, creo que en Nueva York, es que se ponen esas cosas; pero lo más terrible es que estás a mitad de, de una función..
- Y con el calor se te enchueca.
- Y me pongo a pensar a qué grado, tan fuerte o tan grande, el bailarín se, se enajena, o no sé cómo llamarlo, que compra empeines postizos, para verse.
- ..cuando nada más te falta empeine, no hay bronca ¿ no ?
- Pero eso es muy feo ¿ no ?
- Pero cuando hay una gente que **no tiene las condiciones** para bailar, tal vez empieza a crearse ella, ella misma, un **mundo irreal** ¿ verdad ? Y empieza a tratar de, de formar un cuerpo diferente o sea no, no se puede ¿ no ? o sea **tratar de ser un bailarín ficticiamente**, es, es, es muy feo....
- ..si de por sí al bailarín le es tan **difícil aceptarse** ¿ no ? tan difícil aceptar que a veces uno no ha podido..
- ..yo siento que esa es parte de la educación que llevas.. te empiezas a aceptar y, y a aceptar tus logros y aceptar tus fracasos.. para ir creciendo..
- Lo peor es no aceptar que no puedes.
- ..me imagino una gente que lleva a cabo toda una batalla y finalmente **no va a llegar..** creo que el ser director de una compañía, como ser maestro.. requiere de un compromiso formal con las gentes.. no puedes decirle a una gente 'no sirves', sino a lo mejor.. mira vamos a ver en ..
- Bueno, también a veces se equivocan los profesores.
- Por eso mismo me refiero.. no agarrar y frustrar a una persona, porque cuando uno se, se enamora finalmente de la actividad a la que sus papás la llevaron ¡ hójole ! es terrible que te digan 'no puedes'..

-..ya después uno descubre que, que, yo no sé en qué consiste y porqué te gusta, la verdad, pero de repente, tú empiezas a poner, o sea, sobre todo, a la danza y.. ya no te puedes zafar...

-..yo siento que, pon tu, a un grupo de gentes se lo, se, les presentas la danza y si tiene determinada sensibilidad pues te enamoras, y te vas enamorando día con día, porque te da, tú le das y te da, siento que eso es bien gratificante para todo ser humano ¿ no ? que tú das y también recibes, entonces, en la danza es así..

(C. El tiempo se ha terminado ¿ alguna cosa que quieran agregar ?)

-Yo, sería repetir un poco: el entrenamiento del bailarín es muy fuerte, muy fuerte.. muy desgastante, y también a nivel emocional.. y luchar también en no amargarte...

-Como todas las disciplinas, es así como el granito de arena, no hay de otra, no hay fórmulas, es constancia, tenacidad, fuerza, valentía..

-Yo siento también que el bailarín como que madura más que la gente normal..

-Yo sí creo que maduras, que tienes otra visión de la vida.

(Cierre de la reunión).

### Reunión 3

(Se abre la reunión recordando que es la tercera y última reunión, y planteando la pregunta-eje de ésta: "¿ Qué es para ustedes bailar en un escenario ?").

-Pues yo creo que son muchas cosas, es como que es un poquito de todo, lo que eres tú como bailarina, de todo lo que preparas tú como bailarina, de todo lo que, pues que quieres demostrar, ya no sólo a la gente sino a tí misma... yo cambio un mes de ensayos y clases por tres minutos en escena, porque el estar en escena.. ya es otro mundo, yo así lo siento, como que entras a otro mundo.. un minuto en escena te, como que te paga no sé cuántos meses de entrenamiento, eso para mí.

-Bueno, para mí es una responsabilidad, es un compromiso, pero en sí una, es la libertad ¿ no ? eso necesariamente, o sea, es una responsabilidad ya no digamos con los de afuera, es una responsabilidad, un exigirse a sí mismo terrible ¿ no ? un compromiso pues con la gente, con la gente y con lo que uno espera de sí mismo, y la libertad pues porque bueno, pues es muy obvio, o sea ya cuando está uno adentro es uno mismo ¿ no ? Es la oportunidad de, de demostrar, de sentir, lo que uno realmente es..

-Este, pues para mí es parte de mi realización como ser humano, como mujer, poder bailar y llegar, o sea, decir llegué a bailar en un escenario, estuve pues donde quise estar..

-Pues en realidad, creo que en la danza en la actualidad hay gran oportunidad para las mujeres.. a lo mejor si yo quisiera ser minera o algo así a lo mejor no podría ser ¿ no ? y siendo bailarina pues sí, sí lo soy...

-Yo creo que sí, para la mujer es más fácil realizarse como bailarina que para un hombre.

-Ser más libre ¿ no ?.. no siempre se depende del hombre para bailar, no siempre se depende de la mujer, eres un poco más individual, a lo mejor en ese sentido más tú, más libre, más sola..

-Tal vez ahí también se pueda expresar.. lo que no puedes en una sociedad como ésta ¿ no ? que, que de repente la mujer es así como que tache.. yo creo que ahí en la danza tú puedes ser algo y muy grande, sin necesidad de ser hombre.. Es un lugar pues como que tachan tanto a los hombres, porque bailan, que porque son maricones.. y la mujer sí puede pararse así, o reírse, o poner cara de bonita.

-O salir de hombre.

-O puedes hacer papeles de hombre incluso..

-..el peor crítico es uno mismo, es el más severo ¿ no ? si yo sé que lo hice bien, O.K., me siento bien, pero siento que de alguna manera sí debe haber una **aprobación** de un público... más que el público, porque a mí me pasó muchas veces, y no sólo con el público, con los mismos maestros: 'estuviste muy bien'.. Sí, tal vez estuvo genial del telón para afuera, pero del telón para adentro yo me sentí mal, no me sentí lo que yo esperaba haber dado.. tú sabes mejor que nadie.. pero sí creo que es necesario el, la aprobación de un público y la aprobación de, o de un maestro.. un 'ahí la llevas', o sea, te falta un chorro pero ahí la llevas..

-..sí, es cierto que me gusta estar en el escenario pero no estoy dispuesta a los sacrificios personales, o sea, esa cuestión de tú eres gorda, tú eres fea, tú, o tú eres bonita o tú eres, yo no sé, yo **me pongo una coraza**... y tampoco, o sea, soy muy sacrificada... no es cierto que por un minuto en el escenario yo sea capaz de todo.. o sea, una bola de ballets que yo misma he dicho no, no, eso no me gusta..

-No, pero por un minuto de (hablan juntas).

-Y a veces hasta el **sacrificio** ¿ no ?

-O sea de un X (nombre de un ballet muy valorado).

-Bueno, de X, pero hablando de, ¡ hújole ! uno llega al escenario sintiéndose **ridícula**, fea, este.. o sea yo lo vivo como tal ¿ no ? como chín, me están **denigrando**..

-...yo aprendí algo en una época de mi vida, que es que el papel no te hace a tí.

-Exacto.

-Tú haces el papel..

-No me gusta pero me lo echo ¿ no ?

-Y trato, trato.

-Porque en una compañía.. no todo te va a gustar.

-Trato pero no me siento bien.

-Ay, no me digas que tú en todas te sientes muy picuda.

-No.

-Ah, pues ahí está.

-Pero muchas son por, por este, cuestiones técnicas, también tienes varios retos, te entra el nervio y te entra la inseguridad.



-..a veces no, por más que quieras no vas a sentirte agusto.

-La gente te come y te dice..

-Exactamente, lo grueso es que un papel te coma.

-Tratas de no verte ridícula, pero en sí, si el ballet es ridículo, estás entrando en ridículo, pues ya se acabó..

-Ese es un punto bien importante en la vida de las bailarinas: el cuerpo ¿ no ? es lo que primero que venden, como quien dice, o sea, tienes **cuerpo de bailarina** que es así: alta, delgada.

-O cara de bailarina.

-A lo mejor eres malona pero..

-Sí pero tienes cara de bailarina, tienes cuerpo, tienes la línea.

-No te sabes parar en las puntas pero (risas).

-Entonces es bien, a veces este, frustrante ¿ no ? y más para las mexicanas..

-Hasta sexto yo era muy feliz.

-Luego todo mundo engordaba ¿ no ? era como así, como que llegar a sexto y aparte eran las vacaciones..

-..es que era una maestra, yo creo que eso también influye: la cuestión psicológica..

-Es la imagen del maestro que es bien importante, una maestra que estaba así, delgadita, aparte que llega temprano, bien profesional y todo ¿ no ? entonces dices 'ay, qué bonito' y no sé qué...

-Y era triste, a mí sí me deprimió un poco, porque yo decía 'ay, yo cuando sea grande me voy a poner así como ellas'..

-Yo siento que es así como una **curva descendente**.. yo lo veía, bueno, con las maestras más que nada, sí, como X que llegó de la Unión Soviética, fue una gran bailarina, nos enseñaba fotos, pero ahora estaba de maestra y así, o sea, no gorda..

-Fodonga, fodonga.

-..yo siento que ella no quería dejar de bailar, que dejó de bailar por algo muy fuerte, algún convencimiento privado ¿ no ?..

..estas maestras, muchas se frustraron, se traumaron, porque no pudieron seguir bailando..

-..no, no vivimos la misma época, las mismas condiciones, somos **mujeres de otra época**, que tenemos que trabajar, este, no sé, claro, realizarnos como mujeres, digo tener hijos, no sé, a diferencia que antes

-O bailas o te casas.

(Se anuncia el fin de la reunión, con una invitación a expresar alguna cosa más y a evaluar la experiencia).

-..es nuestra vida, es lo que nos gusta, es todo. Pero, bueno, no sé, a mí me da mucho gusto que ya se haga algo, o por lo menos, digo, algo ¿ no? por la danza, un estudio,

saber que la danza es algo en México que no es nada más la gente que quiere perder el tiempo...

-Yo creo que se le echan muchas ganas.. creo que artísticamente en México somos buenos en muchos aspectos.

-..y nos falta mucho, nos falta muchísimo porque somos muy jóvenes, o sea, bueno, somos un país joven..

-..a mí me hubiera encantado que hubiera venido gente de folklore, tienen una visión..

-Y son bailarines profesionales.

-Son diferentes, muy diferentes, muy distintos..

-Muy liberales, para nuestro punto de vista cuadrado.

-..gente muy aparte.

-Con otra visión, otra visión.

-A pesar de que es danza es otra cosa, o sea, el folklore mexicano, que como dicen, en donde quiera es bien recibido, o sea, donde quiera el folklore mexicano va a ser nuevo, novedoso, y el clásico no, o sea, el clásico tiene sus cunas.

-..nos comentaban que viajaban bailarines de clásico y les decían 'ay, bailen el jarabe'..

-Ah, claro, pero yo no te voy a decir qué se siente bailar con un penacho o con un machete o, es diferente.

(Fin de la reunión)

### III. SECUENCIA CONDENSADA DE SIGNIFICANTES Y EMERGENTES

Este apartado muestra el trabajo de compactación del discurso, que se realiza mediante la aplicación de herramientas psicoanalíticas y que produce una especie de "esqueleto" formado por palabras o frases despojadas de su argumentación, pero siguiendo estrictamente la secuencia asociativa. Como se indicó en el capítulo sobre metodología, este es un paso importante en la búsqueda del contenido latente del texto.

#### 1. BAILARINA 1<sup>5</sup>

(1era. entrevista)

La diferente - pose - diferente aunque no lo quieras - idea que tienes de tí misma - sintiendo diferente de las demás mujeres - diferente - de cierto - tenemos algo - diferente - ni siquiera el cuerpo - diferente - independiente - estar en papel - ser un cisne - aristocrática - deben ser distintos - mantenerte alejado - trato diferente - nací con gracia - nací para bailar - voltear a verme - don - me decían - traumas y agonías - risas - burlas - papeles sobresalientes - qué duro - el todo - la razón de mi vida - la próxima función - en espera a la siguiente función - el otro tiempo no importa - ser la mejor - superar a todas - contra mí misma - ocupada todo el tiempo - truco - evadir la realidad - componerla - fanatizada - ahora - tranquilidad - el otro lado - he empezado a vivir - antes no tenía yo tiempo - no había tiempo - ciega - fanática - horrible - ahora - serenidad - minimizas y desprecias - era única - me bajaba - ego muy exaltado - achicarme - problema, estigma - sentirme fea - yo en el fondo siempre me sentía fea - casi muriéndome de hambre - privando de muchas cosas - ideal - la bonita dentro de tantas feas - angustiada - la comida - lucha contra uno mismo - ego - anorexia - odio contra uno mismo - asceta - mujer ideal - repartido en dos - embebida en sus propias angustias - no hay tiempo para los demás - fanático - destaca - mueve a ser - choque interno - la perfección, la perfección - asceta - los instintos son como fieras - dominar - reprimir - dominar mis instintos - abominaba todo lo que tenía que ver con el cuerpo - abstenerme de todo y sentirme entonces, bella - mandar al diablo - haciendo todo lo prohibido - odio contra uno mismo - mi fealdad - mi centro era yo - la danza como grillete - ahora - gusto, placer - pose de arrogancia - conquistaba a la gente - plaza fuerte - enemigo principal - dentro - mi peor enemiga era yo - me desilusioné - hacer todo lo que no había hecho - aunque me mate - viviéndola por primera vez - tiempo brevísimo - escenario - fanático - ciego - ir en la vida sin ver - la totalidad - pérdida de conciencia - momentos tan mágicos - únicos - maravilloso - a base de tu propio cuerpo - nada que se diga es mentira.

---

<sup>5</sup> 38 años, 30 de experiencia dancística.

(2nda. entrevista)

ego - el público no importa - llegar a ser la mejor bailarina - ese ideal - servir a los demás - don - ahora pienso diferente - tienen un tiempo - dominar el cuerpo - decir soy lo máximo - alguien recibíendote - alegría - este grupo soy yo - líder - centro energético - tú te fallas - verlos como arañas - nunca me he equivocado - ególatra - me impedía ver a los demás - eso que yo tengo - ser la música - eso llegó - es un don - retirar - al diablo la danza - nada de gratis - llamada de atención - tengo que pagar por esto - ser escalón - insegura - magia - escenario - predominio de ser, de tener - me veían bailar - prepotencia - plaza fuerte - angustiados - subirse - la gente quedaría encantada - inseguridad - hueco - mística - jalada de atención - reestructurar - que me modificara el carácter - nada más era decir gracias - los seres humanos nos convertimos solamente en un dolor - tú eres bailarina - agradecida - estar completa y viva - la pura alma y el deseo de bailar - valor para pararme en un escenario sin dominar el cuerpo - arrogancia - prepotencia - tenacidad - mente - trabajo en arcilla o en piedra - he tenido una alumna - hechura mía - me hace ser feliz - el sólo verla - tengo algo porqué luchar - más consciente estás de tu pequeñez - hablo como loca.

## 2. BAILARINA 2<sup>6</sup>

(1era. entrevista)

Me entró por la vista - prejuicios - cómo se debería de ver - ver danza - me prejuiciaba - maravillada - hacer eso - expresividad - haces ver lo que no existe - haces visibles - romper con los códigos - ví - fascinada - expresivo - anorexia - prejuicios - podías llegar - llegar a ser bailarina - milagro - no me veía yo menos - me veía yo - expresarte - motor - gusto físico - lograr cosas - nunca - jamás - mitos - cierta edad - hasta que yo vea - tener ángel - te veas bien - lo que sí tienes - lo que no tienes - mito - lo tenía todo - completos - para un momento - vivió en el momento - ego - apreciada - yo no le gustaba - la desesperaba - me salí - todos lados - todo lo que me ofrezcan - tu motivo para vivir - el motivo - lo demás va y viene - te apasiona - muy física - disfruto - expresar - expresarte - yo me comunico poco - por una vez que te salió perfecto - aceptar mi cuerpo - anorexia - te disguste tu cuerpo - prejuicios - cierto tipo de cuerpo - qué es bello - comienzas a ver - rigidez - anorexia - no te permite ver - yo veía - ser aceptada - gran sorpresa - fea - gorda - he dejado hasta - de todo por la danza - motivo central - aportar - que se me aprecie más - la razón - de la vida - bailando como enloquecida - prejuicioso - aplastada - devaluada - todo lo malo que tienes - ser aceptada - ser aceptada - aceptarme yo - tipo de físico - muy angustiante - poca autoestima - en manos de alguien que te

---

<sup>6</sup> 39 años, 15 de experiencia dancística.

aplaste - la mala - la que no tenía - su visión - forma de ver - perfección - expresividad - perfecto - extremoso - entrega - nivel técnico - nivel técnico - físico de un bailarín - idealizado - cuerpo perfecto de danza - es todo - cara - carisma - maravillosa - un cuerpo - lo tienes todo - perfección como ser humano - perfección técnica - ego positivo - ego negativo - nunca logras la perfección - un ideal - la felicidad - energía - grupo - creatividad.

(2nda. entrevista)

Es tu vida - proceso - hasta dónde da tu cuerpo - parte creativa - lo que tú quieres decir - qué quieres decir - crear - creatividad - intuición - forma de vivir - te absorbe totalmente - romper con todos los mitos - no me gusta estar así llenita - qué trasciendes - etapas - maduración - mitos - cierta edad - responsabilidad de los cuerpos de muchas gentes - conocer más a profundidad el cuerpo - fluir - más allá - público - energía - una visión - la creación - no siempre se da - algo extra-cotidiano - te trasciendes - tu energía - trascender al ego - trascender - no se pone en palabras - energía - energía que no hay en tu vida cotidiana - ritual - sucede algo extra-cotidiano - que eso salga perfecto - cuando se da - la perfección - sentir tu cuerpo - sentirlo bien - placer - hedonista - disfrute por crear - vacío - necesidad - experiencia extra-cotidiana - cuándo se va a dar - energía - que suceda algo - sucede en el momento - sensación de lo extra-cotidiano - aquí estoy - así eres - es tu vida - sentido a tu vida - me sentiría gusano - liberador - nutrirse - un cuerpo que te va a responder - un cuerpo que te responda - no se ve nada - maravillosos - fuerza - control - hoy lo tienes, mañana no - red mágica - la magia de lo que sucede - no es la palabra - trabajo de energía - vibraciones - curar - tragedia - intuitivamente - desilusionarte - nos fue mal -- tragedia - quizá sí se dé - que se dé eso.

### 3. BAILARINA 3<sup>7</sup>

(1era. entrevista)

Una de las pocas cosas que sé hacer - nunca - nunca - hacer otra cosa - odiaba estudiar - poca facilidad - matadas espantosas - encerrada - encerrada estudiando - encontré la danza - para la danza también estaba negada - negada totalmente - la única que no daba una era yo - negada total y absolutamente - no das una - vete - ahora me quedo - ninguna facilidad para nada - negación total - tenía un cuerpo - vedette - tú vete - dije no - una terquedad - me enterqué - X no creía en mí pero Y sí - nunca faltaba - estaba ahí siempre - todas las ganas - la adelantada - la estrellita - me metió - enloquecí - felicidad - gracias a Y - escenario - locura total y absoluta - mucho de ego - bailo por ego - lo que voy a

---

<sup>7</sup> 32 años, 18 de experiencia dancística.

conseguir - bailar en una función - el resultado - ejercicio - masoquismo - resultados - por una función - que me vea alguien - que te vea alguien - demostrarle - todo lo que soy - tímida - retraída - escenario - me convierto - en lo que soy - auténtica - que me vea auténtica - que me vea - lo que soy - ahí nada más, abajo no - que me admire - contento de verme - satisfecho de ver - lo que yo recibo - egoísta - me costó - qué trabajo me costó - nunca imaginé llegar a bailar - jamás - nunca pensé - ni siquiera el cuerpo - el cuerpo me cambió totalmente - aprender coreografías - tengo mucha facilidad - tengo muchísima facilidad - no dormía - no comía - bajé muchísimo de peso - cambiar mi cuerpo - satisfacción muy fuerte - dieta constante - la disciplina total - gordita - ser gorda - dieta así estricta - no comía nada - fuerza de voluntad así increíble - no comía nada - haber ya logrado hasta cambiar mi cuerpo - ni dormir - ni comer - estudiar y aprender - el logro de cambiar mi cuerpo - ser un poco más graciosa - de tener un poquito - no tenía nada - yo no tenía nada - nunca en la vida lo vas a hacer - ilusión - emoción enorme - un regalo - un premio - tanto esfuerzo y sacrificio - la danza me ha sacado - de suicidarme - lo único que me salvó - depresión terrible - trabajar como loca - depresión - depresión - me aferro a la danza - en friega todo el día - shock - mi terapia - mi tranquilidad - desahogo - no tan loca - me va a durar muy poquito tiempo - pobrecita viejita - retirarme - me angustia - dentro de cinco años se va a morir - vivir así al máximo - me queda poco tiempo - se me está acabando el tiempo - una locura - una desesperación - correr - brincar - bailar - bailar - todo el tiempo - hasta que pueda - no sé qué otra cosa en la vida.

(2a. entrevista)

Sentirme reconocida - siempre me he sentido el patito feo - no puedo ser admirada ni respetada - la única manera de conseguir algo - admirada - respetada - que me vaya a ver bailar - común y corriente - viéndome bailar - subirme mi estima - mi calificación personal - viéndote nada más a tí - que nadie me viera - viendo nada más a tí - te están viendo - me están viendo - admirándome - siempre me están admirando - maravilloso - sentir así como que enorme - poemas maravillosos - que me vea o que no me vea - que me vean así - orgullosos - tranquilidad enorme - me gusta que me esté viendo - seguridad - pocas veces veo lo que pasa a mi alrededor - me impulsa muchísimo - le echo más porque ella me da - me estimula muchísimo - con X me daba pavor - la presencia de ella - terror - me golpeaba - me insultaba - la presencia de ella era terrible - me cacheteaba - eras maravillosa - eras una porquería - desequilibrio terrible - tú nunca sabías - juicio final - al cielo o al infierno - me cacheteó - me hería - tristeza - resentimiento - era así mi dios - si X me hubiera pedido azotarme - me hubiera azotado - lo máximo - se convirtió en un miedo terrible - mi verdugo - bajé de peso - dejé de comer - no tenía yo ni tiempo ni ganas - dedicada a aprender - agresiones - pavor - irme con ella - me dijo que no me fuera - angustia constante - tranquilidad - felicidad - lo que yo quiero - cuando yo quiero - ganas de ahorcarla - desde los siete años esperando - aquí estoy, véanme - ridícula - me saca el aire - esfuerzo - ganas de volver el estómago - esfuerzo - rodillas así sangrando - aunque me estropee - gozo enormemente - gozo - salgo así agotada - todas las emociones que recibo - plena, feliz, realizada - adelgacé muchísimo - no lo

hacía yo consciente - dos meses sin comer - no comía - me moría de frío - nunca me dí cuenta - nunca tuve la intención - no tenía con quién comer - no comía - no quería perder tiempo - encerrada en la coreografía - se me olvidaba comer - nunca me dí cuenta - bajar 20 kilos - nunca me dí cuenta - me descalcifiqué - se me caía el pelo a cachos - fue inconsciente - débil - la presión de aprenderme las cosas - totalmente débil - esfuerzo de comer - volver el estómago - locura - la volvería a hacer - anoréxica - no fue mi intención - enajenada - ni siquiera me veía al espejo - locura - me cambió - se me alargó un poco el cuerpo - no subir de peso - lo haría pero - sin hacer locuras - lo que he logrado de trabajo merece - esfuerzo - nunca en mi vida voy a dejar - tengo más resistencia que cualquiera - haría cualquier cosa por estar bien - papá - pocas veces me vió - igual que W, X siempre creyó en mí - sabía que yo iba a llegar - le hacía mucho caso - lo que ella me decía - todo lo hacía - gozo espantoso - rellenar un huequito - nunca hablé con mi papá de nada - presente pero sin involucrarse - la falta del hombre - mi mamá todo lo contrario - dominante - pavor - bataclanas - muerta de hambre - vas a estar vieja - pelear - se fue convenciendo - empezó a verme bailar - mi fan - orgullosa - culpabilidad - me cacheteó - culpable - sentimiento de culpabilidad - cómo pueden creer tanto - abiertos - desnudos - un mundo de locos - admirada, acompañada - el nervio de la función - el masoquismo - pena espantosa - rara vez los veo a los ojos - lo que yo diga - lo que yo haga - qué horror - me da pena todo - todo me da pena - timidez - ahí no me da pena nada - bailo para mí - no estoy muy consciente del público - ahí soy tal cual - soy - mujer - muy agresiva - bruja - femenina - tierna - amante - me abro - auténtica - véanme así - me abro - y si les parece qué bueno - lo que me nace - en el escenario hago lo que siento - no tengo nada que esconder - me abro - así soy mujer, véanme cómo soy - no estoy ocultando - me apenó - muñequita - hubiera querido esconderme - pena - vergüenza - fuera de lugar - vergüenza espantosa - siempre me escondía - que nadie me viera - me apenaba terriblemente - sacrificio - escondiendo - nunca le daba la cara - con los ojos abajo - avergonzada - timidez - no podía ni bailar.

#### 4. GRUPO A

##### Reunión 1: "¿ Para qué bailan ?"

Alimentar un ego muy grande - sentirme yo - sacrificando - magia - bien grueso - sacrificamos muchas cosas - el físico - no te escogieron - tu cuerpo - aguantar - dietas - muy fuerte - lastimaduras - te duele cuando no te escogen - sobrellevar ese dolor - placer del movimiento - más allá - poder transmitir algo - para lo que nos sacrificamos tanto - necesidad de expresarse - sufrimos muchos choques - ego - constante movimiento - no está en equilibrio - el hecho de que no te escojan - que no tengas un cuerpo - enfrentamientos - carácter - poca es la gente - muy difícil - más allá - llegar a ser - ejercicio - felicidad - luchas - sacrificas - de repente alguien llega y te dice no - lo diste todo - si he entregado mi alma - todavía no - choques - la gente no aguanta - deja la danza o se vuelve loca - que no te dejan - debe de existir - saber quién eres - te partes

la madre y apenas si eres así como una migajita - carácter - haberme insultado - bueno, quiero - te denigran - realmente quieres ser - sacrificio, rigor - sufres la danza, no la gozas - tener los pies en la tierra pero sin insultos - no lo tolero - estímulo - se sienten primeros bailarines - el trabajo y la dificultad - riguroso - lloré como loca - a punto del suicidio - muy meritorio - llegar a ser alguien en la vida - imposición - placentero - minimizado, apachurrado - soy muy terca - mi maestra era maravillosa - mucho más dotadas que yo - yo sí me quedo - yo quiero ser una mujer completa - esa belleza - tú no sirves para nada - quiero ser bailarina - amargadas - dominar mi cuerpo - para qué sufres tanto - disciplina - amarguras - poca gente pudo salir - quería algo más - dominar mi cuerpo - poder hacer lo que yo quisiera - poder sentir - ¿porqué nada más mujeres? - los hombres son otra cosa - seres humanos aparte - yo no sé - totalmente diferentes - muy difícil - más limitados - no, al contrario - hay muy pocos hombres - homosexualidad - de plano no sé - los chavos siempre se necesitan - flexibles - las niñas tienen más - físicamente las mujeres sí somos más - otras cosas que valen - están gruesos - no es culpa de ellos - los consienten demasiado - carácter - no aguantaron la presión - algo muy extraño - las más dotadas no siguieron - profesión de tercios - ahí estamos los que no podemos - carácter para bailar - gente que ha aguantado - cuchillito de palo - es la que ha llegado - esa mujer no baila con el cuerpo, baila .. con el alma - hace lo que quiere con su cuerpo - puro trabajo, puro cuchillito - te gusta verte lo mejor posible - lo que uno busca.. termina en el ego - en el escenario véanme, yo aquí estoy - doble vida - reto de captar la atención - de que yo sea así parte principal - poquita cosa - sacar todo eso que hay adentro - droga - terapéutica - placer corporal - mi cuerpecito era totalmente inadaptado - no tenía nada - un chorro de ganas y mucho temperamento - tenía todo - un hilito todo el tiempo - me mantuve en esa imagen - vanidad increíble - vulgar - cultivar tu belleza - el querer tú - la frivolidad es espantosa - un asco - en los hombres se da muchísimo - es malo el espejo - vergüenza - una estética - la danza es belleza - armonía - desagradable - estética de bailarina - hilito - mujer - anoréxicas - cuerpo sano - lonja - modas - mortandad - compasión - enfermedad - toda la vida te dicen que estás gorda - anemia - horrible - gorda, tienes que adelgazar - que aguante todos los palos - prototipo de la bailarina - se le salía la lonja - a mí me molesta - no puedes estar hecha un marrano - repugnante - un dios - presencia - carrera ajena a nuestra realidad como mexicanos - cuerpos tan difíciles - siempre he tenido un trauma muy grande - pero lo cambié - me siento satisfecha - aborrecer mi cuerpo - amar mi cuerpo - gorda asquerosa, eres una bruta - así se nos trata - no sirves para nada - yo no sé para qué naciste - horrible - te llenan de complejos - una angustia - te dicen gorda y te haces gorda - sufrir para gozar - mente enferma - tratan de limitarte - te ridiculizan - te sientes chinche - cuando eres niño no sabes - caes en el juego de ellos - te hunden - terminó en el psiquiátrico - suicicio - duro y enojoso - nadie me creía - no creen en lo que tú haces - ser madre - la rebeldía que tienes - gente muy sola - ser madre sin dejar de bailar - vamos a salir llorando - llegamos al mismo punto - pleitos - sufrimos lo mismo - o gozando - la danza no la puede sustituir una máquina - apatía - ignorantes.

**Reunión 2: "¿ Qué piensan y sienten alrededor de su**



## entrenamiento ?"

Muy grueso - me gustaría nada más bailar y ya, no hacer tantas clases - horas de cansancio, de fatiga - lo quitaría y lo borraría - presentes tus deficiencias - te enfrentas con tus cosas malas - deprimente - espejo - lo chueca, lo fea, lo deforme - buscando - diferentes - maestros - harta - viciados de verte - que me cambien - estancamiento - ir buscando - abierta - riquísimo, otros músculos - uno se vuelve rígida - robotito - se va uno secando - prototipos - ¿ deberíamos? ¿ todas ? - sentir todo tu cuerpo - inconforme - insatisfecho - cada uno es responsable - saber lo que te falta - energía solamente para eso - trabajo emocional - que realmente crea - convencido - muy íntimo, muy propio - coreógrafo - artista - él hace que tú hagas lo que él quiere - relación muy íntima - muy de la fregada - no soportas - me sacaba de quicio - disciplinada - bajo la autoridad - convicción - entrega - crear - respeto - disimuladamente a cambiarle - un día se te pega la gana cambiarlo - imaginar que no ensayara - mi cuerpo es tan noble que baila - me maté - no puedes engañar a nadie - transparente - no das un quinto - son diosas - tu magia - escenario - regularmente - me gustan - me disgustan - espejos - los detesto - me veo y estoy chueca - te sientes en el espejo - ya no sientes tu cuerpo - sentirme yo - el maestro pues lo baja a uno de la nube - la verdad - tantas partes de tu cuerpo - conciencia - reencontrarte con los puntos que a tí se te han olvidado de tu cuerpo - recordando todos los días - cómo te puede cambiar el cuerpo - aunque uno esté bien, casi no lo vamos a escuchar - silencio muy ruidoso - miles de errores - el error siempre te lo van a decir - el cuerpo lo van moldeando - lo van formando - va cambiando - mala colocación - llena de vicios - ay, no sirves para nada - se enfrenta a un cuerpo imperfecto - lucha por hacerlo perfecto a través de nuestra conciencia - encerrados con el maestro - siempre te ven algo más - lucha por conseguir transformar - la transformación del cuerpo - concientizar ese cuerpo - frustrados - cerrados para brindar - ser maestros - los que quedaban - frustrante - lo que les espera - de repente te dicen no, pues no - garantías - sueldo - muy menor - denigrante - reconozca que es un arte - sacar dinero - sobrevivir - ganan una miseria - muertos de hambre - proceso - rollo político - me da vergüenza ir a verlos - tradición - para las gentes que no tienen nada qué hacer - nadie valora que tú te muevas - le estás echando la vida - este país no cree - que existe - apoyo - el tiempo que quisieras - esfuerzo - validez - vale tu trabajo - no se reconoce - mala repartición - validez - que me menosprecien - te sostiene el amor - un ideal - fiel a ese ideal - no creo que pudiera dejar de bailar - droga - mejorar - una esperanza, una fe - profesión digna - malos tratos - arte digno - realidad mexicana - prototipo de bailarín clásico - cuerpos mexicanos - me cuesta muchísimo - vergüenza terrible - me fascina la plasticidad - el clásico es totalmente antinatural - contemporáneo - pelota de barro - técnica muy universal - particulares - la más difícil - la base - más universales - movimientos auténticos - dominio - yo no - yo sí - lo he visto y lo he sentido - clásico, contemporáneo - mujer de esta época, de este país y con esta realidad - fe en su trabajo - mi maestro es la verdad - él me va a hacer sentirme bien y bailar como yo espero hacerlo algún día - que goce y que llegue a amar la danza - la maestra que nunca tuve - transmitir ese amor - la fe que me mantiene en ella - el cuerpo, siempre mantenerlo - que conozca tanto su cuerpo y su naturaleza que pueda amar - entrega - mentira - el chiste es gozarla -

sufrimiento en cuanto al dolor físico - exige un esfuerzo - en ese masoquismo se siente placer - dolor maravilloso - pobre cuerpo, por lo antinatural que hacemos - muy noble, pobrecito - las friegas que le metemos - tenemos que gozar para aguantar - ¿ porqué nada más mujeres ?

### Reunión 3: "¿ Qué es para ustedes bailar en un escenario ?"

Lo más padre - después de todo el esfuerzo - disfruto - el momento que culminas - disfruto muchísimo - intercambio - aunque yo no pueda ver a la gente - se siente igual - intercambio - el momento más importante - comunión - el momento de comunión - cantidad de trabajo.. ahí detrás - color rosa - dedicación y comunión - se me olvida el mundo entero - en una función me pierdo - el tiempo es otro - mágico - disfruto muchísimo - ya no te acuerdas ahí de errores ni de nada - disfrutar - que se sienta eso mismo que sientes - nunca se enteran - comunión - comunicación - no te enteras - la vibra - la cara que les ves tú al salir - para qué decir palabras - si trascendió - que aquí culmine realmente el esfuerzo - estabilidad emocional - rito - soy totalmente diferente - olvidarme de todo lo consciente - dejarme llevar por lo que siento - personas que yo admiro, que yo respeto - olvidarme de todo lo palpable - recordar que soy mujer - que vibro - mis grandes realizaciones - orgasmo - creer - sentirme mujer - no el pedazo de cuerpo que se mueve - muy mujer - tu tipo de cuerpo - identificación - algo muy raro - sentirme muy mujer para poder - para poder realizar - para poder sentir - segura - muy real - crear - qué somos en nuestra vida - gozo terriblemente haciendo cosas de hombres - en el escenario soy lo que no soy en mi vida personal - femenina - dulzura - lo gozo - muchas cosas que uno desea - ser femenina o ser fuerte - lo peor es que regresas a la realidad - diferente emotividad - vestuarios - me meto - basta ya - shocks eléctricos - sacar todo lo que traes - latigazos - tu emoción - cortar - verdaderamente agotada - cambios de sentimientos - más agotada emotivamente que físicamente - cargada de energía - mis compañeros - unos consentidos y otros no consentidos - conviviendo - compartiendo - toda tu vida - el haber trabajado como loca para un papel y que llegue otra - es una realidad - escoger a la que mejor me da el papel - sufría mucho - lo entiendo pero no lo acepto - no deja de dolerte - que te quiten tu papel - cosas que sientes tuyas - un asesinato - durísimo - te los apropias - cuando los sientes tuyos - en el momento que te dice 'tú no' - déspota - inhumano - le da en la torre - no era imprescindible - no te morirás - una tristeza muy grande - bien triste - más fuerza para seguir luchando - llegar a ser - cómo puede ser - coraje, mucho coraje - lo quieres matar - trancazo - frustración - no puede ser que no le gustes a ningún coreógrafo - compartir papeles - ves cosas que tú no haces - ves el otro lado - espejo - no quitando, compartiendo - es lo mismo, pero es otro - envidias - mala leche - frustraciones - respetar lo que es de cada quien - la vida del bailarín es bien corta - ser bien joven - un tiempo - no tiene nadie porqué venir a quitarme lo que yo hago - egoístas - porqué no ha de disfrutarlo igual - en el momento que tú lo llevas a la escena ese papel es tuyo - otra persona que tiene totalmente otro cuerpo - haberlo visto con otra persona - bien consciente - el cuerpo, la expresión - pasa el tiempo - decayendo - va aumentando lo emocional - saber cuándo dejar - bien

conscientes - edad - lástima - vergüenza por el arte - es corta la vida de un bailarín - crear - el mañana - una angustia - mi última oportunidad - muy poco - muchas cosas por hablar - puntos que quedaron intocables - se pasa tan rápido - lo creativo - es poco tiempo - ya que uno se abre, se acabó - le pregunté a mi grupo porqué bailan - los profesionales no saben - mixto - los hombres son todavía más cerrados - el bailarín - temor de expresar - porqué bailan y qué sienten.

## 5. GRUPO B

### Reunión 1: "¿ Para qué bailan ?"

Encontrarse con una misma - medio de expresión - expreso lo que siento - satisfacción personal - logro - triunfo - alimentación a nivel sentimientos - exigencia a tu cuerpo - cuerpo y mente - sentirse seguras - 2 o 3 minutos - escenario - no me importan desvelos - reto - el peor crítico - gratificante - bonito - bello - tus mejores mallas - un tutú bonito - el público no sabe - simplemente yo me siento bien - proyectas eso - bienestar - ¡ ay ! yo quiero ser bailarina - les pasa a muchas niñas - empezamos de nada - nuestra vida - como maestra, si no sirves para bailarina - la vida de una bailarina es muy corta - no lo cambio - el problema del desarrollo - engordas, empiezan los traumas - tanto que he sacrificado - engordaba - presión - inseguridad - ¿ para qué te amargas la vida ? - mundo fantástico, maravilloso - mundo mágico - princesita - mágico - miedo - no es porque no sepa hacer otras cosas - primero es el ballet - estar en el teatro - por un minuto - vale la pena - servimos para algo - nací para esto - parte de uno - me voy a morir - le voy a echar ganas - una de las profesiones más celosas - tiempo completo - bajo presión, bajo un chorro de problemas - vida corta - presiones - seguir bailando - lástima - coraje - ver a un bailarín cayéndose en escena - por la edad - su cuerpo no da - lástima - pena, angustia - Alicia Alonso - pobre señora se está cayendo - le encanta - lo que fue - a los cuarenta y tantos están bailando muy bien - bailando a través de nosotros - triste - conformar siendo maestra - dictadura - masoquistas - sufren tanto - pararse dos minutos - soy diferente - siempre eres diferente - reto - miras la vida como tú quieres - lo mágico - creas tu mundo a partir de tí - eres tú - ser uno mismo - tristeza, depresiones - expresando - ese ser te está dando - expresando - poder hablar sin voz - estoy feliz llenándote - lo maravilloso - ahí no mientes, no te escondes - te desnuda el escenario - sacas lo que traes, lo que eres - creces tanto en escena - esas maravillas que te entrega un escenario - entrega - maravilloso - la vida de un bailarín es muy corta - verlo romántico - gentes etéreas - muy abierta, es un arte - no puedo dejarlo - tu vida - creo que lo dejas y te mueres - lamentándome - caritas de soy la más bonita - alimentando - damos mucho - ser cisne - más libertad - capacidad de crear - limitada - capacidad de expresión - libertad de decir aquí estoy, hoy siento esto - libertad de expresión - dando de uno mismo - momento mágico - creando a partir de sí mismos - división: quienes pueden bailar y quienes no - quiero bailar - valer tú por lo que eres - valían por lo que podían lograr con su cuerpo - vales por lo que tienes - dices soy lo máximo y empiezas a decaer - lo logro -

soy mejor que tú - valgo por todo esto - vales por tí - día con día vales más - soy mejor, valgo por lo que hago - respeto a toda tu persona - respeto - que no digan, qué fea - mucho carácter - persona fuerte, con agallas, dispuesta a todo - te apachurran - competencia - les gustas o no les gustas a los maestros - ingrato - no es de que quieras - muy ingrata - si le gustó tu línea a fulanita - te escogí - decepcionante - sabes que esa niña le gusta - que suceda un milagro, se rompa una pata - decepcionante - rebeldía - funcionamos como niños - decepción - rebeldía - tu consentida - errores - inseguridad - me caigo - temor a enfrentarse - estás horrible, ah sí, pues ahora me va a salir - carácter - no me vas a limitar - carácter - creer en sí mismo - las gentes que están alrededor - tu seguridad - tanto el apoyo que es una niña que crece - carácter - sacar el coraje - la gente que en definitiva califica tu trabajo - escogen - sí sirvo - gente que tú te apoyas - sí valgo - el apoyo - decir tú me gustas - elitista - esta niña no me gusta porque es feíta - cara de bailarina - no quería escoger a esta niña - maquillaje - no habemos miss universos - le gustaste, vas pa dentro - color - un palo - gimnasta - no te dice estoy triste o quiero - bailo para vivir - respirar - si no bailo no estoy completa - no comas, no respires - estás vivo por la danza - vas creando - alejarse - constante y valiente - cambiabas todo por ir - donde te gritaban - te salían ampollas - sádicas, perdón, masoquistas - te admiro - a mí no me admiraban - perdiendo el tiempo - la vida es más práctica - decir bailarina - ¿ dónde te desnudas?

## **Reunión 2: "¿ Qué piensan y sienten de su entrenamiento ?**

Muy fuerte - mucho tiempo - la técnica - los logros - no puedes - sales frustradísima de la clase - la técnica - la vía - como la fórmula para las matemáticas - disciplina muy fuerte - conciencia - conocimiento de tu cuerpo - control físico y mental - no deprimirte - luchar contra tí y lograrlo - esfuerzo que requiere cada día - uno pretende dar lo mejor - choque - a veces por más que uno lucha y lucha no puede - depresiones - superarlas - todos los días - tardas años - frustraciones - depresiones - parte de tu crecimiento - con la cobija arrastrando - vas a la clase porque ya es una disciplina - a veces no te sale - estás ahí - salir de esa depresión - es valiosa - te deprimes - nacimiento - depresiones - miedos - saber hasta dónde estás limitado - miedo al estreno - ya estás adentro - ese paso, entre afuera y adentro - dos mundos - otro mundo - el miedo más feo - miedo a sí mismo - miedo a lograr - dices no puedo - romper esa barrera y decir pues sí puedo - barreras - el miedo más limitante - inténtalo - el grupo de las consentidas - no estás aceptada - ninguna mano - envidia de artista - competencia - envidia - el miedo a uno mismo - se te olvida todo - laguna mental - te espantó el teatro - qué ridícula o qué fea - defraudarte - moldeas tu cuerpo - lo puedes deformar esfuerzo - vas modificando tu cuerpo - deformar tu cuerpo - eres lo que tú hiciste de tí mismo - bonito, feo - como despertar tu cuerpo - como caminar - reconocer tu cuerpo - conocerte a tí exterior e interiormente - temor de enfrentarte - lo hiciste horrible - eran así como nuestros papás - lazos muy fuertes - se metían en tu vida privada - romper ese lazo - romper ese círculo vicioso - fui la primera rebelde - es una relación que no termina - romperla entre comillas - tienes un ideal - un prototipo - el artista - medio loco - desnudo en un escenario - muestras tu interior - sensibilidad muy bonita - muy canija - te pueden hacer enorme - te pueden

destrozar - peor que chinche ahí aplastada - gente que ha logrado cosas increíbles - persona de 40 años todavía tiene logros - "no puedes, estás limitadita" - genial - consentida - conflictos internos fuertes - la danza te exige cuerpo y mente - deja tu costalito afuera y entra - la tristeza - el no ser aceptado - eres fea, eres gorda - lo más grueso sentirte lo máximo - mucha competencia - me impone - te está checando tal cual - te sientes desnuda - miedo al error - miedo a la falla - todas las bailarinas en el mundo se han caído - te estás llevando una gente entre las patas - pisotear - si tú no crees en tu maestro, en tu coreógrafo, nunca en la vida vas a salir adelante - creer en la gente que te dirige - ya tiene todo asignado - competencia - chismes, consentidas, preferidas y demás - me equivoqué - acuérdate cuando te equivocaste - te equivocaste, está muy mal y está grabado - la cuestión del peso - traumante - espejo donde te veías flaquita - verme muy bonita - te empiezas a comparar - uno se decepciona mucho de uno mismo - a la hora de bailar te sientes muy bien pero a la hora de verte no te gustas - no me veo tan bien - tan bonita - el espejo - enfrentarte a tu gordura - te sientes protegida - bien difícil que se enfrente a uno mismo - verte en el espejo - prototipo de las bailarinas de occidente - yo no soy así - pero hago la lucha - vanidad - bien grueso enfrentarte - para eso te sirve, para verte y decir pues tengo feo.. - siempre trata de verse bonito - buscar lo mejor que tienes - esperas más de tí - a veces se es buitre con uno mismo - autocrítico - un hada - aunque te estés muriendo - otro mundo - acá con la ampolla sangrante - la zapatilla llena de sangre - fuerza muy grande - una seguridad - defendemos más una punta, un mallón - sueño - tengo con qué defenderme - arraigo a mi danza - enfrentarme a lo que quiero - yo soy pues danza - persínate ante una zapatilla - te cortan tu vida - ya logré todo - soy bailarina - me enfermé - no tengo equilibrio - no veo bien - una cachetada - no había fuerza - ya no puedes, te caes - es psicológico - madurar - dejar de bailar porque tu cuerpo no te daba chance - burlesque - se les ve todo - me da pena presentar mi cuerpo - instrumento - lo que yo quiera - con este instrumento te lo voy a decir - mantenimiento - no puedes ir a comprar una refacción - empeines postizos - gente que no tiene las condiciones para bailar - mundo irreal - ser bailarín ficticiamente - muy feo - ni trabajando puede lograrlo - el día que se enfrente a su propia realidad - saquen a la gordita - siempre de chongo para que digan es bailarina - perseverancia - tenacidad - crearme un mundo que no existe - tan difícil aceptarse - aceptar que a veces uno no ha podido - aceptar - lo peor es no aceptar que no puedes - mundo ficticio - estar perdida - terrible - limitantes - mundos diferentes - esta niña no va a sufrir - luchando, luchando - entiende, no vas a bailar - como si estuviera inválido - batalla y finalmente no va a llegar - tú no sirves, eres fea - cuando uno se enamora finalmente de la actividad - el mundo se te cae - lloras - mundo de sufrimiento - te pesamos, te medimos - escuela correccional - días que no más no te salía - en friega - si no doy una me van a sacar - angustias - uno fallaba en algo - cómo podías con todo - uno se rebela - rompí - bailarina estúpida - nada más vas a subir las patitas - tú también te exiges - este es mi camino - y ya no te puedes zafar - no aguantó - te enamoras - enamorando día con día - te da, tú le das y te da - gratificante - tú das y también recibes - enclaustradas - madera de bailarín - un maestro le dijo pues no - venció a su cuerpo - venció al profesor - gente que de plano no sirve - no te proyecta nada - semilla - muy frustrante - no sólo sirve para bailar - no es tonto - me sentía pésimo - seguir mi danza - hacer lo que yo quiera - cuando ya no puedas

bailar - terca - eso me cuesta, pues ahí voy - nivel licenciatura, bailarina de danza clásica - lucha con tus padres - lucha física - lucha ..de para qué - no sólo la cabeza sino el cuerpo - luchas contigo misma - no, no me veas feo - constancia, tenacidad, fuerza, valentía - maduras - otra visión de la vida.

### Reunión 3: "¿ Qué les significa estar en el escenario ?"

Muchas cosas - todo - demostrar - a tí misma - tres minutos en escena - otro mundo - soy lo que sea - responsabilidad - libertad - un exigirse a sí mismo terrible - compromiso - lo que uno espera de sí mismo - demostrar.- sentir lo que uno realmente es - realización - como ser humano, como mujer - gran oportunidad para las mujeres - para la mujer es más fácil - ser más libre - más individual - más sola - expresar lo que no puedes en una sociedad como es ésta - la mujer así como que tache - en la danza tú puedes ser algo y muy grande - sin necesidad de ser hombre - maricones - medio rarito - la mujer sí puede pararse así - poner cara de bonita - o salir de hombre - puedes hacer papeles de hombre - no tienes un contacto real con el público - conciencia de que no es ensayo - bailas para tí - lo das - uno se crea un mundo interior - aprobación - el control real lo llevo yo - yo misma saber si bailé bien - satisfecha con los resultados - el peor crítico es uno mismo - el más severo - aprobación de un público - búsqueda en tu interior - exigencia - un bailarín se destroza con una facilidad enorme - decir ya no sirvo - jamás volveré a bailar - tú sabes mejor que nadie - te falta un chorro pero ahí la llevas - verte bien - tener una determinada aprobación - por tí - por tu profesor - aprobación del exterior - sensibilidad - una basura, no sirvo, no puedo - al bailarín que le picas en la llaga - responde muy bien - se hunde - me hubieran hundido - yo quiero bailar, yo quiero seguir - coraza - uno hace una coraza tan enorme - me tienes mala fe - tanta presión - procesos en los que tú te enfrentas a sí misma - te llenas de trapos - fea línea - al rollo este por un minuto - no estoy dispuesta a los sacrificios - ecuánime - ridícula - ballet ridículo - sacrificante - Dios mío porqué me hiciste esto - el papel no te hace a tí - tú haces el papel - no todo te va a gustar - retos del bailarín - idealista - tratas de no verte ridícula - sentirte agusto con el papel - me sentía niña - cosas emocionales - no puedes ocultar nada a nivel emotivo - cosas técnicas - nervios - decir tengo que estar tranquila - de ahí te caes o de ahí te subes - ni con todos te identificas - voy a poder - tengo que demostrar - no le echas ganas igual - ballets que definitivamente sí - todo el sacrificio - ballets que no - nunca te sientes plenamente segura - depende del minuto - lo que tú sientes - a nivel emotivo - no es la misma plenitud - me siento pésima, ridícula - te sentías ridícula - me decían es denigrante - respeto - respetando - falta de profesionalismo - sólo un instrumento - tu libertad de escoger - el derecho de decir es feo - bota de yeso - simplemente no quería bailar - la libertad - dónde está instalada - sentir bailando - desfiguro y medio - anímicamente está tranquila - la diferencia - una que sí es última - como bailarín te ubicas - trágame tierra porque no te escogían - cuerpo de bailarina - frustrante - más para las mexicanas - las chaparras - delgada, alta - blanquita - elitista - limitante - privilegiados - europeos, que nunca engordan - te crecen las caderas - estás gorda - problemas - taparte - todo mundo engordaba - la cuestión psicológica - la imagen del maestro - delgadita.. bien profesional

- dices ay, qué bonito - qué les pasó - me deprimió - así como ellas - curva descendente - no gorda, fodonga - las ganas de bailar - sus preferidas - sus traumas, sus frustraciones - espero no ser así - otros tiempos - mujeres de otra época - bailas o te casas - sí se llegó a casar - gente que no se casa - para ver si hago algo con esas niñas - actitud ante la vida, ante su persona - el respeto a tu danza - respeto a tí mismo - mucha atención personal - por lo que luchamos - luché - me deprime - mi certificado dice - cuando uno es chiquito - bello - estudiar ballet para tener cuerpo bonito - los problemas de las bailarinas - nuestra vida - que ya se haga algo - la danza es algo en México - no estamos así como perdidos - sin pena ni gloria - gente de Folklore - muy diferentes - ideas muy extrañas - gente muy aparte - otra visión - ¿ no es muy decepcionante saber cómo son las bailarinas ?