



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
- FACULTAD DE PSICOLOGÍA-

Trabajo Final de Grado- Monografía

El lenguaje del cuerpo.

Estudio sobre la danza desde una perspectiva psicoanalítica.

Estudiante: Camila Sasco Capozzoli
Montevideo, Uruguay
Mayo, 2017

Docente tutora: Prof. Agda. Dra. Ana Hounie
Docente revisor: Prof. Adj. Jorge Bafico

*“El deber de la danza es
descubrir aquello que no sabemos:
Quien no danza, ignora lo que sucede.
Es en lo profundo donde se encuentra
aquello que se es y se da”.*
(Stagnaro, 2013, p. 91)

Elisa Stagnaro, *De la danza al cuerpo*.

Índice

Resumen.....	4
Introducción.....	5
1. Sobre el inconsciente.....	6
1.1- A partir de Freud: Todo lo quieto, sueña moverse.....	6
1.2- Los aportes de Lacan: ¿Quién danza?.....	10
2. El cuerpo desde el psicoanálisis.....	13
2.1- El lenguaje del cuerpo.....	16
2.2- Danzar el deseo.....	18
3. La escritura del movimiento.....	21
3.1- La lengua ¿Hay una transformación?.....	24
4. Lo inmortal de la danza.....	28
5. Conclusión e interrogantes.....	30
6. Anexo.....	32
Referencias Bibliográficas.....	34

Resumen

El presente estudio de carácter monográfico tiene como propósito producir una articulación conceptual entre la danza y el psicoanálisis. El objetivo es realizar un recorrido por postulados de autores clásicos y contemporáneos referentes de ambas disciplinas para exponer dicha vinculación, teniendo presente la complejidad inherente a la temática.

Se pretende realizar una producción teórica sobre el lugar que ocupa el proceso inconsciente en la expresión corporal del sujeto, partiendo de diferentes conceptos como cuerpo, lenguaje, goce y deseo, para analizar cómo se configuran los mismos en el acto danzante.

Cabe agregar, que no se pretende estudiar un tipo danza específico, sino la manifestación corporal en sí misma, es decir la espontaneidad de la actuación. Se busca reflexionar sobre los procesos psíquicos que se configuran en dicha expresión, y que efectos produce en el danzante.

PALABRAS CLAVES: Danza, Inconsciente, Movimiento, Cuerpo, Lenguaje.

Introducción

El presente estudio monográfico posee como objetivo principal realizar una producción teórica sobre la articulación de la danza y el psicoanálisis. Se parte de la siguiente interrogante: ¿Qué papel cumple el inconsciente, en lo que fluye de la expresión corporal del sujeto danzante?

He observado a partir de vivenciar la danza, sintiendo la música, el ritmo y mi movimiento, que existe una fuerza mayor que me permite producir algo que desconozco. Esta fuerza sobrepasa mi límite de conocimiento sobre técnicas, pasos y posiciones específicas. Va hacia algo más, supera patrones que no reconozco, pero sé que me pertenecen.

Steve Paxton, bailarín Estadounidense se interrogó: “...Una vez librados los controles sobre la mente consciente ¿de dónde devienen los movimientos e imágenes que nos guían?, en otras palabras, frente al vacío ¿qué hay que lo llena?” (Citado por P. Mariscotti, 2013, p. 2) A partir de esta pregunta, se puede plantear la cuestión de porqué relacionar el psicoanálisis con la danza. Según planteó P. Mariscotti¹, la danza se relaciona estrechamente con las maneras de leer y escribir, lo cual en el psicoanálisis se hace de la deriva de la pulsión de lo dicho (2013)

Puede pensarse que la danza produce -a partir del cuerpo- un lenguaje. Una forma de comunicar acompañado de la musicalidad, con pausas, exaltaciones, distintos movimientos. Al igual que en el espacio psicoanalítico donde las palabras del analizante tienen silencios, titubeos, lágrimas, risas, que son intervenidas por el analista habilitando un ritmo a partir de lo nuevo que sorprende , permitiendo al sujeto danzar en su propia música.

El bailarín, produce -desde la música- a partir de lo que emerge de él, al igual que el analizante en el consultorio. Frente a esta expresión, donde lo que sorprende es el punto clave, los analizantes se ven sorprendidos por el “error”, el acto fallido, un error que los habita y habla sobre la verdad. Pero en ocasiones, este error puede tomar cuerpo, y producir una verdad en el sujeto que danza. Esta verdad brota para hacer conocer, mediante el lenguaje del cuerpo algo más que el danzante ignoraba. Por lo tanto, mi propósito es analizar cuan preocupado esta el bailarín en lo que brota de su danza. En términos freudianos, el enlace que se produce entre lo consciente e

¹ Psicoanalista contemporánea procedente de Bs As, Argentina. Ha realizado actualmente varias ponencias sobre la articulación conceptual de la danza y psicoanálisis.

inconsciente del sujeto, es decir entre lo conocido, lo estructurado y que responde al control, y lo reprimido, lo que emerge desde lo pulsional y sorprende al sujeto.

Al investigar literaturas previamente publicadas sobre esta temática, me percate de que no existen demasiados estudios al respecto. La danza, siendo una de las manifestaciones artísticas más antiguas, contenedoras de historia y significados, siendo la expresión en total evidencia, ¿cómo no ha sido relacionada con la parte más profunda de nuestro ser? Por otro lado, el psicoanálisis, la técnica que estudia estos procesos mentales que implican la vida anímica humana, ¿cómo no ha tomado a la danza, -como si lo ha hecho con otras disciplinas- para estudiar al sujeto en su total expresión? A este respecto, creo pertinente la interrogante que planteo en el presente estudio, articulando la danza y el psicoanálisis, ya que es un campo poco indagado en la literatura académico-científica.

La danza, por definición es un arte que permite expresar a partir del cuerpo, por lo cual, analizarla desde una perspectiva psicoanalítica es cuestionar qué elementos se entrelazan en el sujeto para que se produzca esta expresión. Cabe agregar que no pretendo analizar una danza específica, sino el acto de entregarse a la danza, es decir la espontaneidad de la actuación corporal. Por este desplazamiento, el cuerpo se pone a disposición con relación a la apertura de la profundidad de sí. Por lo tanto, en el presente estudio se utilizarán como base teórica postulados de autores clásicos y contemporáneos -clínicos- que permitan desarrollar y sostener la temática a abordar.

Capítulo 1. Sobre el inconsciente

Responder la pregunta sobre el lugar que ocupa el inconsciente en el sujeto danzante, requiere, en primer lugar, que nos adentremos a definir este concepto. Se puede decir que la noción del inconsciente es un elemento fundamental para el psicoanálisis, el cual fue propuesto y desarrollado por el pionero de esta disciplina Sigmund Freud (1856, Checoslovaquia, 1939).

1.1- A partir de Freud: Todo lo quieto sueña moverse

En su obra *La interpretación de los sueños* (1899) desarrolla el concepto por primera vez, proponiendo que el sueño es la vía regia para tener acceso al

inconsciente. Freud describe el concepto como una instancia del aparato psíquico tomando la conjetura de Fechner “El escenario de los sueños es otro que el de la vida de representaciones de vigilia. Ningún otro supuesto permitiría conceptualizar las peculiaridades de la vida onírica” (Citado por S. Freud, 1899 [1975], p. 529) A partir de esta presunción, Freud extrae la existencia de instancias psíquicas que excluyen el devenir consciente, es decir procesos cuyos contenidos no están presentes en el campo actual de la conciencia. Estas instancias son denominadas preconscious y inconsciente -propriadamente dicho-. El primero es descrito como “los procesos mentales que fueron descuidados, rechazados o interrumpidos por la conciencia” (Freud, 1899 [1975], p. 578) pero que pueden ser accesibles a la misma. Este, desde un sentido “descriptivo” forma parte del inconsciente, ya que, como se planteó no está ubicado en el campo actual de la conciencia. Sin embargo, en cuanto al devenir de sus contenidos difiere del inconsciente, ya que estos son impulsados hacia la conciencia si la misma lo desea.

En cuanto al proceso inconsciente, es la instancia donde se ubican los contenidos reprimidos, es decir aquellos que se les ha impedido el pasaje a la conciencia. Freud describe al inconsciente como el punto de partida para la formación del sueño, siendo su fuerza propulsora. Durante el sueño, las barreras de la censura son más laxas que en las horas de vigilia, por lo cual el inconsciente tiene mayores posibilidades para fluir. Este, logra retornar ciertos contenidos de manera deformada hacia la conciencia y permite la formación del sueño. El inconsciente no puede ser conocido, a menos que deje de ser inconsciente, por lo cual, utiliza ciertos mecanismos para burlar la censura y poder retornar al sueño. El autor plantea que esta instancia psíquica no duerme jamás “nada puede ponerle fin, nada es pasado ni está olvidado” (1899 [1975], p. 569) Es decir, el inconsciente siempre está intentando circular. Allí se contiene lo que la conciencia cree haber olvidado.

En el mismo texto, más adelante formula la existencia de dos procesos distintos en la formación del sueño “...uno crea pensamientos oníricos de perfecta corrección, de igual valor que el pensamiento normal y el otro procede con estos de una manera extraña en grado sumo, incorrecta.” (1899 [1975], Pp. 586-587) Es decir, dos tipos de procesos -primario y secundario- que aportan el modo de funcionamiento del aparato psíquico. Se puede agregar que, el proceso secundario está caracterizado por el sistema preconscious y consciente, a diferencia del primario, que como ya se planteó es caracterizado por el inconsciente propriadamente dicho.

A partir de lo recientemente planteado, puede observarse que son dos procesos que forman una unidad. Es decir, dos instancias distintas e igualmente necesarias

para el funcionamiento del psiquismo. Al igual que en la danza, cuando lo reconocido y contenido en la memoria y lo desconocido que emerge a través de la musicalidad forman algo único para el sujeto, y algo único de cada sujeto.

Por otro lado, más adelante en 1915 Freud publica *Lo inconsciente* donde plantea una descripción mayor del término a tratar. El inconsciente, como se ha planteado, está formado por contenidos reprimidos que no poseen acceso a la consciencia, esto ocurre por obra del mecanismo de represión. Estos contenidos no forman en su totalidad al inconsciente, ya que esta "...posee un alcance más abarcativo" (Freud, 1915 [2000], p. 2) Por otro lado, se postula la importancia de la represión, siendo esta, el mecanismo que decide los elementos que pueden llegar o no al orden de la consciencia. La misma se ubica como defensa para evitar un displacer consciente y por lo tanto un conflicto psíquico, a raíz de los contenidos inconscientes.

Un acto psíquico pasa por dos fases en relación a su estado siendo atravesado por la censura. Esta sirve de barrera selectiva para el pasaje de uno al otro. Un acto psíquico en un primer momento es inconsciente, cuando es examinado por la censura, puede ser calificado como "reprimido" si es rechazado y permanecer en el inconsciente, o puede serle permitido el pasaje a la segunda fase, la cual pasa a comprenderse en la consciencia. Se puede agregar que, no hay un conocimiento directo del contenido inconsciente, sino es a través de una deformación de la consciencia. Freud plantea que el psicoanálisis proporciona la posibilidad de conocer una versión transfigurada de este contenido. Por otro lado, se puede agregar que al igual que el sueño, el inconsciente posee otras maneras de hacerse conocer. Esto ocurre a partir del chiste, el lapsus, el olvido y los actos fallidos. Son actos psíquicos que ponen en manifiesto la viva expresión del contenido inconsciente.

Más adelante se desarrollan en el texto algunas cualidades específicas de este proceso. El mismo se describe constituido por mociones de deseo, las cuales Freud denomina mociones pulsionales. El deseo según la teoría freudiana refiere fundamentalmente al deseo inconsciente ligado a signos infantiles indestructibles. Estos signos se forman a partir de vivencias y fantasías que dejan huella según la experiencia de satisfacción del sujeto. En cuanto a las mociones pulsionales, se describen como la carga energética que tiende al organismo hacia un fin. El inconsciente es generador de procesos que guían las acciones humanas, donde el deseo ocupa un lugar fundamental por ser el motor que guía al sujeto del inconsciente. Por otro lado, en esta instancia psíquica -a diferencia de las otras- no existen elementos temporales, es decir no se modifican sus contenidos con el transcurso del

tiempo. Es a causa de esto, por ejemplo, que las experiencias infantiles son protagonistas de la formación de las instancias psíquicas. Freud agrega que no existe relación alguna con este fenómeno, este sólo puede regirse en los procesos conscientes. (1915 [2000], p.184)

Más tarde, en 1923 Freud postula un segundo modelo del psiquismo en su conferencia *El yo y el ello*. Allí plantea la existencia de tres categorías, yo, ello y superyó, donde el inconsciente adquiere una nueva distribución topológica. Este reside en su equivalente el ello, pero también puede extenderse al yo y al superyó. El Ello es la parte desorganizada de la personalidad, cuyo único propósito es reducir la tensión creada por pulsiones primitivas relacionadas con el hambre, la agresión, los impulsos irracionales y lo sexual. Sus contenidos representan nuestros impulsos, necesidades y deseos más elementales.

Por otra parte, el ello, es ahora el conector entre lo reprimido y el yo. “Lo reprimido sólo se separa de un modo tajante del yo por las resistencias de la represión, y puede comunicar a través de él por medio del ello” (Laplanche y Bertrand, 1996, p. 133) El ello es el reservorio pulsional, y posee la necesidad de satisfacer el curso de sus tensiones, por lo cual va a estar en continuo “puje” para hacerse consciente.

Se plantea que el ello está regido por el principio de placer, a diferencia del yo que responde al principio de realidad. Estos dos principios son los encargados de regir el funcionamiento psíquico. El primero se encarga de evitar el displacer y procurar placer a partir de la realización de los deseos inconscientes. Sin embargo, este funciona en conexión con el principio de realidad, ya que es quien se impone como regulador aplazando la búsqueda de placer en función a las condiciones del mundo exterior.

Por otro lado, Freud agrega que, la percepción para el yo, son las pulsiones para el ello. Este -el yo- es la parte del ello que ha sido modificada por el mundo exterior. En palabras del autor “El yo es el representante de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al ello, que contiene las pasiones” (1923, p.27). En cuanto a esta vinculación del ello y las pasiones, podremos adentrarnos para vincularlo con nuestra temática. Cabe agregar que, el psicoanálisis freudiano no desarrolló específicamente su vinculación con la danza, pero sí se puede percibir un interés de Freud en el arte. Este, plantea que los artistas tienen cierta capacidad de llegar a atajos que al resto de los mortales se le dificulta, es decir cualquier camino que se tome, según Freud, el artista ya estuvo allí antes (Bruce, 2007, s/p).

El autor, rescata en varias de sus obras el concepto de pasión, no nombrándolo como tal, sino elaborando una teoría apoyándose en la pulsión, entendida como

cantidades de energía psíquica de carácter sexual y no medible. Esta es situada en el límite de lo psíquico (de psiquis) y lo somático (de soma/cuerpo), se puede decir que se encuentra más allá de la oposición consciente- inconsciente ya que se halla en este por medio de sus representantes. Estas representaciones inconscientes son ubicadas como fantasías, donde la pulsión se fija y se vive como “verdaderas escenificaciones del deseo.” (Laplanche y Bertrand, 1996, p.194) Se puede apreciar una relación estrecha entre los conceptos deseo/pulsión/pasión. El deseo, motor y productor de la vida constituye al ser humano como tal, la pasión al igual que la pulsión como la energía que puja a la movilidad al sujeto. Van a ser estos impulsos los que se harán presentes a través del lenguaje que se hace cuerpo en movimiento. En este sentido la danza es una experiencia de plenitud, donde, según planta P. Mariscotti (2012) “el sujeto se implica en la dimensión del deseo” (p.3). Este constituye un acontecimiento singular que varía según el sujeto danzante para producir una creación única que será aquello productor de lo que conmueve en la danza. Cabe agregar que la implicación del deseo y de la pulsión en la danza será desarrollada más adelante.

1.2- Los aportes de Lacan: ¿Quién danza?

Para seguir el recorrido teórico que da cuerpo al presente análisis, es imprescindible describir algunos conceptos de la teoría lacaniana. Jacques Lacan (1901, París, 1981) fue un psiquiatra y psicoanalista francés, reconocido por sus grandes aportes al Psicoanálisis. Lacan reorientó las obras de Freud, a partir de una lectura minuciosa de su teoría. Este planteaba que el psicoanálisis post-freudiano había sido desviado por los estudiosos posteriores, por lo cual dedicó gran parte de su vida a redefinir y reinterpretar algunos de los principales conceptos.

Tomando a Ricardo Rodríguez Ponte (2006), quien expone en un seminario de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, la posición de Lacan para desarrollar su teoría es una posición que parte de la estructura del sujeto y la estructura de un análisis. Esto se puede contrarrestar a la posición freudiana, donde parte de una noción que supone existente -el inconsciente- y mediante su método -asociación libre- pretende revelarlo. A partir de esta revelación descubre nuevas nociones y construye sucesivas metapsicológicas (Rodríguez, 2006, Pp. 5-6) En Lacan, en cambio el método no es método como camino de acceso, sino que es la estructura la que determina lo que surge.

Cuando hablamos de estructura, podemos tomar el seminario XI *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964 [1995]) donde Lacan plantea que el inconsciente freudiano es distinto al descrito por él. En este sentido, sorprende desde un comienzo afirmando que “el inconsciente es estructurado como un lenguaje” (1964 [1995], p. 28).

Según Lacan, el inconsciente no es descrito únicamente como la sede de lo pulsional y reprimido. Sino que va a reformular la concepción freudiana, planteando que el inconsciente es primariamente lingüístico y en él, lo que hay que analizar, son los efectos de la palabra sobre el sujeto. Según plantea el autor:

El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está señalado con un blanco y ocupado por una mentira: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede ser reencontrada; las más de las veces se encuentra ya escrita en otra parte. A saber, en los monumentos: y esto es mi cuerpo (...) donde el síntoma histérico muestra la estructura de un lenguaje. En los documentos archivados también: y estos son los recuerdos de mi infancia, tan impenetrables como aquellos cuando su proveniencia me es desconocida. En la evolución semántica: y ello responde al acervo y a las acepciones del vocabulario que me es propio y así como mi estilo de vida y a mi carácter (...). Por último, en las huellas que inevitablemente conservan las distorsiones de la verdad, impuestas por el ajuste del capítulo adulterado con los capítulo que lo enmarcan. (1981, p. 249)

El autor va a desarrollar el concepto a partir de la reflexión estructural que plantea el lingüista Ferdinand de Saussure. Para este la lógica de todo lenguaje se basa en un principio dual, la significación y la función significativa. Se descompone en una cara invisible, el significado y otra perceptible, el significante. El primero es el concepto o idea que se evoca en nuestra mente, el segundo es la parte sensorial, la palabra, la imagen sonora del significado.

Lacan va a invertir la teoría de Saussure, estructurando al significante sobre el significado, otorgando supremacía al significante. Este evoluciona independientemente del significado sin que el sujeto pueda percibirlo. Los significantes son retenidos por una red de relaciones que forma una cadena articulada, mientras que los significados provienen de la historia personal de cada sujeto y sólo adquieren su coherencia - estructuración- bajo la determinación de los significantes.

El autor plantea que el sujeto, sujeto del significante, se desarrolla en la falta ya que el lenguaje estructura su deseo -conceptos que retomaré más adelante-. El sujeto es atravesado por el lenguaje desde su nacimiento, es decir por una trama de significantes -palabras, posiciones, actitudes, objetos- que lo marcan y constituyen la posición donde este se ubica durante su vida. En palabras de Lacan “El inconsciente

es la suma de los efectos de la palabra sobre un sujeto, en el nivel en que el sujeto se constituye por los efectos del significante” (Lacan, 1964 [1995], p. 132)

Según el psicoanalista francés toda palabra llama a una respuesta, es decir que implica siempre una relación de interlocución. Lacan va a plantear que no hay palabra sin dos, el sujeto no es uno, porque no hay palabra sin el Otro. Esto implica, otra de las afirmaciones fuertes que plantea Lacan, el inconsciente es el discurso del Otro. Es decir, el inconsciente es la parte del discurso del sujeto que le falta para restablecer su historia. En este sentido, la palabra no se origina en la consciencia, ni en el yo, esta se origina en el campo del Otro. Es decir desde donde se da “acto del sujeto que recibe su mensaje, el sentido que hace de ese acto, un acto de su historia y que le da su verdad” (Lacan, 1981, p. 249).

Es por esto que Lacan introduce al Otro, lugar donde se constituye la palabra. Este Otro, a diferencia del otro -sin mayúscula- es siempre otro significativo. De este van a partir las demandas para el sujeto, que configuraran tanto el ideal como el superyó, ubicándolo en una posición específica ligada a la cadena de significantes desde donde este se identifica. El Otro ocupa el lugar de lo simbólico, es decir lo consensuado culturalmente. Según Lacan el registro de lo simbólico se origina en el lenguaje y la instancia del Gran Otro. El infante entra en este registro a partir de la materialización de su deseo mediante el discurso, apropiándose de la cultura que lo rodea.

Tomando este concepto último en relación a la danza, me gustaría plantear una cuestión que me emerge. A pesar de que el sujeto danzante puede creer que domina su propia actuación, existe aquello que emana de su danza que es siempre más que la percepción calculada de esa actuación. Entonces, si hay más, si existe un exceso de eso que se pretende rígido y estructurado de sí mismo, me planteo la interrogación ¿Quién danza?

En esta expresión artística el cuerpo rebasa sus límites en una extraña amplitud de actuación. Tomando a Flavio Soares² “Ese exceso es el que se desprende de la unidad de un ser. Es ese exceso el que sobra del contorno de la unidad. Ese exceso es el Otro.” (2009, p 335)

Desde que Freud introduce el concepto del sujeto del inconsciente para mostrar que existe un pensamiento sin la presencia de la conciencia, existe algo más que el pensamiento consciente que rige nuestros actos, es ahí, en ese punto donde se puede percibir al Otro. En ese “más”, eso que supera los límites e intensifica los sentidos en

² Graduado de Lic. en Ed. Física (Sao Paulo). Magister en Arte por la Universidad de Campinas. Cursando Doctorado en Ed. Física –área pedagogía del Movimiento humano. Universidad de Sao Paulo

el curso de la espontaneidad del cuerpo. ¿Cómo no pensar que cuando el cuerpo se deja afectar en profundidad, junto a la musicalidad y el movimiento, existe un portador mayor que permite esta actuación? Los procesos de creación de la danza, en lo que ocurre en el acto danzante dialoga con otros procesos, aquellos que intervinieron en el cuerpo como reguladores. Es el Otro que marcó una posición, una manera de identificarse y moverse en el mundo.

El artista no se reconoce en su totalidad cuando danza, es decir se impone una diferencia en el registro de lo idéntico al colocarse frente sí mismo. Lo conocido, su propia imagen y su movimiento se percibe extraños. Esta es la dimensión del Otro, donde la danza se proyecta provocando desconocer el yo. Lo único conocido es aquello que se muestra semejante a sí. En palabras de Flavio Soares “la sobra se evade y es allí que la actuación artística se ilumina y encanta, sorprende y arrebatada.” (2009, p.347) Esto que sorprende y que permite ser lo singular del acto danzante revela la acción creativa. Es aquello donde nada se especula y solo se actúa. Allá donde la danza es la vacilación del entendimiento deliberado, es donde se ubica el Otro y toma las riendas del cuerpo.

En el lenguaje, como ya se dijo, siempre se pretende la existencia de un interlocutor. Lo mismo ocurre en el lenguaje del cuerpo. El sujeto nunca es uno. Se entrelazan en la escena, en el potencial creativo del movimiento, desde lo que el cuerpo habla y expresa, la cadena de significantes que hacen estallar la actividad que sorprende. Esta nace desde lo profundo, desde lo que se desconoce. Es el inconsciente; el discurso del Otro, la estructuración del lenguaje que fluye en lo más hondo del movimiento, permitiendo que el yo se revele, en una salida fugaz donde se actúa a partir del cuerpo, manifestación que se presenta desconocida por el mismo bailarín.

Capítulo 2. El cuerpo desde el psicoanálisis

El psicoanálisis desde sus comienzos se ha interesado por la noción de cuerpo. Freud no es ajeno a esto, ya que estudia esta noción en varias de sus obras a raíz del desciframiento de los síntomas histéricos.

En 1923, el autor plantea que el yo es sobre todo una esencia-cuerpo, “no es solo una esencia-superficie, sino, él mismo, la proyección de una superficie” (Freud, 1923, p.27). A partir de estas palabras me surge en primer lugar pensar al cuerpo no como una simple limitación afuera-adentro, sino portador de algo más. Es la expresión

en “carne viva”, lo perceptible del movimiento. El cuerpo es lo que permite apreciar la esencia que postula Freud, proyectándose en la superficie para fluir y ser liberada. Esta esencia, pudiendo describirse como lo más profundo del yo -el inconsciente- a pesar de no ser del orden del cuerpo, se plantea que no puede fluir sin relación a este. El cuerpo es el terreno donde se inscriben y reconstruyen los significados inconscientes, es un instrumento de escritura.

Por otro lado, cabe agregar que la corporeidad no implica subjetividad, ni la individualidad es una cualidad de la sensibilidad. Esto debe construirse, como plantea Patricia Garrido³, “la construcción sólo comienza con la emergencia en el ser humano (...), para que la individualidad orgánica se convierta en un cuerpo es preciso que se introduzca el significante” (2010, p. 2) Como ya se ha planteado, Lacan postula la génesis del sujeto a partir del significante que lo estructura. Este como organizador del deseo y por lo tanto formador del sujeto.

Cabe señalar que lo destacable de esta afirmación planteada por la autora, es que el cuerpo no es ajeno a esta construcción. El cuerpo posee un estatuto en el sujeto, es un conjunto de significantes y el deseo no es ajeno a este. Con esto quiero plantear que el cuerpo es la representación psíquica inconsciente que poseemos de él a partir de las marcas significantes. En palabras de Lacan, es el terreno donde ocurre la verdad:

El descubrimiento freudiano nos conduce pues a escuchar en el discurso esa palabra que se manifiesta a través, o incluso a pesar, del sujeto. El sujeto no nos dice esta palabra solo con el verbo, sino con todas sus restantes manifestaciones, con su propio cuerpo el sujeto emite una palabra que, como tal, es palabra de verdad, una palabra que él ni siquiera sabe que emite como significante, porque siempre dice más de lo que quiere decir, siempre dice más de lo que sabe que dice. (1953 [1981], p. 387)

El cuerpo es productor de lo surgente, no solo como una superficie de inscripción, sino, como se ha planteado, una herramienta donde se puede escribir. Cuando apelo a este verbo, me refiero a la producción y transmisión que este implica. A ser voz, portador de una verdad y por lo tanto, ser uno de los terrenos que necesita el flujo inconsciente para deslizarse. Flavio Soares, en relación a esto plantea “cuando el cuerpo se predispone al arte, la conciencia se desplaza hacia otros canales de expresión, es como sumergirse dentro de sí mismo y darse cuenta que (...) el yo no es más él mismo, sino un desconocido que actúa sin conocimiento de causa.” (2009, p.

³ Psicoanalista Mexicana. Miembro de L'école Lacanienne de Psychanalyse.

338) El yo se libera de los imperativos de conciencia, esos que atan, juzgan y limitan al sujeto.

En la danza, el cuerpo es un instrumento musical para el bailarín. Es un tipo de “manera de decir”. Es donde se pone en relieve cierta calidad de producción de escritura a partir del deseo.

Por otro lado, es Lacan quien plantea la fase primaria que permite al sujeto capacitarse para percibir su propia imagen corporal. La imagen corporal es lo que da al sujeto la primera forma que le permite situar lo que es del yo y lo que no lo es. (Lacan, 1953 [1981]) Es aquello en lo que el yo se aliena, y se constituye. Según desarrolla el autor, la relación del hombre con su cuerpo ocurre a partir de la imagen especular, es decir la representación inconsciente. Para describir mejor, lo especular es un esquema imaginario de esfera, superficie y totalidad de esa imagen del cuerpo que se percibe en el espejo. Por lo tanto, nuestra relación con el inconsciente no se hace en relación a nuestro propio cuerpo, sino más bien a la imagen que poseemos de él.

Esta fase, se desarrolla hacia 1946, en el ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. A partir de este escrito, se pueden delinear tres etapas que ocurren entre los seis y dieciocho meses de lo que el autor va a denominar Estadio del Espejo.

En un primer momento, el niño/a reacciona frente al espejo como si la imagen que se presenta fuese una realidad o una imagen de otro. Más tarde, en la siguiente etapa el bebé deja de tratar a la imagen como objeto real y ya no intenta apoderarse de este. Por último, en el tercer momento, el niño/a se logra reconocer en lo que percibe en el espejo, pudiendo mediante un proceso de identificación conseguir conquistar la identidad del sujeto (Fages, 1993)

Superar esta etapa implica en el niño/a “llenar un vacío” entre el cuerpo y su imagen. Es la identificación primaria que puede describirse como el origen de todas las demás identificaciones. Es la primera experiencia a la localización del cuerpo, y por lo tanto la primera experiencia necesaria para que el cuerpo sea “soporte de”.

Es frente a la imagen del espejo, es decir lo que se representa frente al sujeto, que este se puede percibir desde su totalidad cuando danza. El espejo, es para el bailarín una herramienta fundamental. Permite visualizarse desde la completud de su movimiento.

El sujeto danzante se siente bailar, se imagina y hasta se percibe. Pero lo que muestra el espejo es aquello que realmente se ve. Al igual que lo descrito por Lacan

en su ensayo, el sujeto se identifica como un doble de sí mismo, con una imagen que no es él mismo, pero que le permite reconocerse y vincular la imagen que percibe enfrente y su cuerpo en movimiento (Fages, 1993)

Por otro lado, en el libro *Metáforas del cuerpo*, escrito por la psicoanalista mexicana Margarita Baz, se plantea la función del reflejo del espejo desde otra posición. El espejo, según la autora, son los ojos de quienes miran. Es decir, volvemos a plantear la mirada de un otro como reguladora del acto, en este caso el acto danzante. (Baz, 1996)

Los espectadores de la actuación también se involucran en la danza que observan. Esta se monta sobre una escena, en el acto de una representación. Pero, en palabras de P. Mariscotti “lo que conmueve al espectador y al artista es la otra escena, la de lo inconsciente, aquello que es tocado sin ser verbalizado” (2012, p.1) Cada sujeto fabrica su propia obra enlazada con sus fantasías inconscientes, donde subyace al relato del acto danzante específico. Es la otra escena la que permite desde las conmociones de la propia historia de cada uno producir el espejo, es decir, la mirada del otro, que percibe y se compenetra en el acto danzante como espectadores.

2.1- El lenguaje del cuerpo

Voy a retomar la temática de la imagen del cuerpo que se plantea en el desarrollo del Estadio del Espejo. Su función esencial, es una función de información. Desde el sentido, de dar forma a algo (Garrido, 2010). Siguiendo con la autora, “de manera general, se puede decir que la imagen es una forma que in-forma al sujeto” (Garrido, 2010, p. 7) En cuanto al danzante, lo informa, no solo para corregir su técnica o perfeccionar su danza, sino para reconocerse y explorarse.

La danza es eso, una continua búsqueda que se manifiesta en el cuerpo, frente a su movimiento y la música. Es el recorrido a un fin que no culmina nunca, porque siempre surge algo nuevo. El cuerpo se conecta con lo que permite producir y transmitir una lengua. Se puede agregar que el cuerpo no está solo frente a la sonoridad y al movimiento en la danza. Según plantea Lacan, “La palabra en efecto es un don de lenguaje y el lenguaje no es lo inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo. Las palabras son tomadas en todas las imágenes corporales que captan al sujeto...” (1953, p. 301) Es decir, cuando se baila las palabras producen movimiento y el lenguaje danza.

Esta expresión artística produce un lenguaje en su movimiento, son las palabras que toman cuerpo a partir de la sonoridad y la danza. Palabras que ya han sido tomadas por el sujeto desde que percibe su imagen corporal. A raíz de lo planteado, podemos tomar a Ana Hounie⁴ quien afirma “Las palabras entonces toman cuerpo, enlazan afectos y producen movimientos subjetivos. Hacen la guerra, hacen el amor, hacen la acción” (2013, p. 330)

El cuerpo es transmisor de lo que el sujeto es, desde lo que quiere y no quiere mostrar, desde lo que sabe que manifiesta, y aquello que no sabe. La danza representa formas discursivas, una serie de equivalencias entre visibilidad, presencia e identidad. La sonoridad no es ajena a esta expresión artística, el lenguaje, el sonido y el cuerpo se fusionan para producir el acto danzante. Podemos citar a Lacan quien plantea en el seminario *El Síntoma*:

“...en el cuerpo (...) hay un decir, pero este decir, para que resuene, es preciso que ahí el cuerpo sea sensible, que lo es, es un hecho. Es porque el cuerpo tiene algunos orificios de los que el más importante es la oreja, porque no puede cerrarse, por esa causa responde en el cuerpo lo que llame la voz” (1976, s/p)

El cuerpo responde a la voz, la cual me permito decir que es aquella la cual habla solamente para el sujeto. Es decir, una voz que está dentro de él y que debe poseer cierta sensibilidad para ser escuchada. Al igual que la música, la cual acompaña y guía el acto danzante, y que no todos la pueden apreciar de la misma manera. La sonoridad no marca una danza, esta permite empujar al cuerpo al movimiento a través de lo que su oreja - el orificio que nunca cierra- pueda leer. Mientras el oído lee, el cuerpo escribe... su propia lengua.

Mónica Magaldo⁵ expone en el texto *Acercas de la danza y el cuerpo* “El acto de bailar como disciplina que posee una historia y una técnica es un baño de lenguaje sobre el cuerpo” (Magaldo, 2011, s/p) Es decir, el sujeto va a comunicarse desde su cuerpo, y lo hará partiendo de lo que surja y sorprenda de sí mismo: la escena inconsciente. Una escena inconsciente que se expresa a través del lenguaje en el cuerpo y lo impregna de ese decir.

La palabra abraza al cuerpo, sin embargo cabe agregar que no alcanza a gobernar todos y cada uno de sus movimientos, algunos se les escapan. Esto implica, que el cuerpo es hablado, pero simultáneamente, es él quien habla aquello que las palabras no pueden decir. El cuerpo muestra lo que a la palabra la sobrepasa. Es por

⁴ Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, España, programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía. Línea de Investigación en Psicoanálisis. Tesis doctoral: “La construcción de saber en clínica”

⁵ Psicoanalista argentina.

esto que la danza trasciende lo limitado, donde se renuncia a lo estético del cuerpo, y a lo moral de la consciencia, y fluye el movimiento en sonoridad para producir arte.

El cuerpo y el movimiento, en la danza, son letras que se encuentran y se enlazan posibilitando un lenguaje. El sujeto está tejido por la trama del lenguaje, el cual estructura al contenido inconsciente. Este fluye cuando las barreras de la censura son engañadas, y la lengua es alterada a partir del acto danzante. Se apela a una “alteración” a raíz de lo planteado anteriormente; el lenguaje del cuerpo, en la danza logra trascender límites que las palabras no pueden. A partir de esta manifestación, podemos tomar a L. Muller y A. Larramendy, quienes plantean una interesante reflexión sobre lo que ocurre en el acto danzante:

“un cuerpo que se desprende de él mismo, se deshace de su propia presencia, se descompone, se desarticula, habla una lengua, una lengua que es alterada, que le viene de adentro como si fuera del afuera más distante, imperceptiblemente ya no hace cuerpo consigo, se afloja, se danza ... se goza.”
(Citado por L. Muller y A. Larramendy, p2, 2011)

En la danza, el cuerpo se desprende de sí, se diluye, recita una lengua que deviene de sí mismo, pero es distinta a todas. Es una lengua que toma contacto con algo único: una experiencia de goce.

2.2- Danzar el deseo

Plantear una experiencia de goce requiere apelar en primer lugar a un sujeto gozante. Los hilos que se entrelazan y hacen que la danza sea una experiencia de tales características se relacionan, en primera instancia, con las identificaciones primarias que conforman nuestra imagen-cuerpo. Esta nos da la experiencia de totalidad que tenemos del propio cuerpo y de nosotros mismos. Se permite así, poseer cierta manera de goce, propia de cada sujeto dependiendo de cómo nos percibimos a nosotros mismos.

Lacan plantea, “...el goce es el lugar del acto (...) y no hay otro goce que el de mi cuerpo” (Lacan [1966] citado por Garrido, 2010) El goce ocurre en el terreno corporal y la danza no es la excepción a la regla. Quien goza en la danza, va a decir Mariscotti excede su propia imagen del cuerpo, la cual sostiene el yo (2012). Esta imagen que otorga información al sujeto, se desborda en sus límites rompiendo con todo aquello previsible para el bailarín. En la danza nada es idéntico a lo anterior ni a lo siguiente,

siempre hay una transformación con la presencia del pasado, siempre hay innovación que fluye y que genera un goce en el cuerpo (Mariscotti, 2012) Esta actuación artística se puede describir entonces, como una expresión que sucede tras un proceso complejo que resulta de la aparición surgente una y otra vez de lo inconsciente, es decir de aquello pasado que retorna siempre con algo diferente.

El goce que se experimenta en la danza, la autora lo ubica "...entre lo Imaginario del cuerpo y lo Real de un goce del Otro, anudado, por supuesto a lo Simbólico, como el arte" (2013, p. 5) El goce se percibe allí, en lo amarrado del sujeto danzante, entre las imágenes cenestésicas, su Otro en el movimiento y las marcas significantes (provenientes del lenguaje y la cultura).

Este terreno en el que el sujeto se encuentra atado en la propia libertad que la danza implica, se relaciona estrechamente con un resto, que ha sido referido en el capítulo anterior.

Se ha dicho que el lenguaje del cuerpo no lograba gobernar todos los movimientos, sino que algunos de estos se les escapaban. Ese espacio donde no se llega, Mariscotti lo llama "...espacio vacío, el cual es un recorte, un "a" que se desprende" (2013, p.5). El objeto "a" es aquello que causa el deseo, es decir un deseo inalcanzable para el sujeto. En el acto danzante, el sujeto posee un estado de plenitud que implica rebasar fronteras que otros estados no permiten. Sin embargo hay un espacio que no se logra explorar, un espacio vacío donde el deseo no es alcanzado.

Cabe agregar que a pesar de que cierto deseo no es alcanzado en esta expresión artística, hay mucho más de la dimensión de este concepto que está implicado en la danza.

El deseo implica un acontecimiento único y singular de cada sujeto en su acto danzante, el cual parte de identificaciones primarias y permite una creación irrepetible que pertenece a cada bailarín. El deseo es lo que intima a crear, haciendo sumergir al sujeto en lo creativo del movimiento.

El deseo, es desde el psicoanálisis, el deseo inconsciente. Este, según plantea Freud se encuentra motorizado por la pérdida, es decir se configura a partir de la imposibilidad de obtener aquellas primeras experiencias de satisfacción que han marcado la búsqueda del sujeto en procura del placer. Estas experiencias dejan huellas que son evocadas en la necesidad del sujeto de volver a alcanzar este estado. Estado apoyado en una ausencia.

Más adelante, Lacan realiza grandes aportes a este concepto planteando que nunca logra satisfacerse, ya que este se desarrolla en relación a la falta. Esto significa

que, no se desea lo que se posee, sino que cuando se cree que se obtiene, se desea un nuevo objeto.

Por otro lado, en el Seminario 11 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964 [1995]), el autor plantea que el deseo es el deseo del Otro, es decir que surge en el campo del Otro. Flavio Soares va a decir que “la naturaleza de ese Otro es esencialmente pulsional” (2009, p. 348) La pulsión es, definida por Freud, como “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (Freud, 1915 [2000] p. 108) Es el impulso psíquico que tiene fuente en una excitación interna -estado de tensión corporal- la cual tiene como único fin calmar ese estado. La pulsión como se acaba de plantear va a ser el motor de ciertas acciones humanas, que en primera instancia nacen desde lo somático. Van a inscribir en el psiquismo del sujeto ciertas formas de percepción del mundo y de sí mismo. (Freud, 1915)

La pulsión es el sustrato motriz del deseo, y como se ha planteado, el deseo es el deseo del Otro. Es desde este punto que brota, “es un desplazamiento continuo, pues el objeto que causa el deseo es el objeto pulsional, irremediabilmente perdido” (Santaella, 2004, p.148)

En cuanto a la danza, es mediante el lenguaje del cuerpo que esto ocurre. En el texto *La danza “escen(ific)a” al Otro* se describe a esta expresión artística como respuesta a la necesidad de crear nuevos lenguajes que atiendan a la falta del sujeto (Soares, 2009). El bailarín es movido por esta falta, es decir por el deseo, que escapa de una completud. La pulsión motoriza al deseo, y el deseo va tras de una falta, la cual lleva al bailarín al movimiento. Movimiento desde dos planos. La descarga energética -pulsión- desde el orden de lo somático y el deseo desde lo psíquico. Por lo tanto, la danza desde una mirada psicoanalítica es una posibilidad de usufructo de la pulsión. En este caso, a través de la música, el lenguaje del cuerpo es quien da certeza de la expresión de las formas de pulsión deseante, y por lo tanto permite que el bailarín y el Gran Otro se encuentren para posibilitar al danzante una actuación que le permite reconocerse.

Cabe agregar, que el deseo juega un doble papel en el acto danzante. Primero como impulsor de esta expresión artística, el cual genera que la motivación por bailar aumente cada vez que se haga movimiento. Y luego, la danza le devuelve al sujeto, siendo el lenguaje propio que manifiesta y multiplica a la vez, nuevas formas de deseo. Por un lado desear bailar, por el otro bailar el deseo.

Capítulo 3. La escritura del movimiento

Este capítulo me interesa introducirlo con parte de la historia de vida del bailarín ruso Vaslav Nijinsky (1890, Ucrania, 1950). Lo elijo por motivo de lo particular de su historia y la vinculación estrecha que se puede realizar con el psicoanálisis.

Nijinsky forma parte de una leyenda, como otros tantos grandes artistas que quedan inmortales en la historia. Él era reconocido por lo excepcional de sus danzas y obras, tanto así que, en París alrededor de 1909 fue nombrado el dios de la danza por los que conocían de la disciplina. Además de lo estético y perfecto de su movimiento, el bailarín ruso fue quien traspasó el ballet clásico y fue uno de los inspiradores para crear la danza moderna.

La danza de Nijinsky generó maneras y modos de movimiento que el cuerpo no conocía. Fue pionero en su danza, y propulsor del arte corporal, permitiendo abrir grandes caminos hacia un crecimiento de esta expresión.

Lo especial para mí de este danzante fue que tiempo después de forjar grandes movimientos en el mundo de la danza es diagnosticado “esquizofrénico” e internado en un hospital psiquiátrico. El dios de la danza es impuesto a un silencio y a una inmovilidad que le durará treinta años hasta su muerte.

En vísperas de su internación Nijinsky crea un conjunto de escritos, que luego es publicado como un libro por su hermana, el cual lo llama *sentimientos*.

Según Pola Mejía, quien realiza un libro dedicado al bailarín, plantea que esos escritos son considerados ilegibles. Varios han intentado sumergirse en las palabras vivas -o muertas- del testimonio del artista encerrado en el hospital psiquiátrico, pero, según plantea el autor, pocos han podido entender al dios de la danza.

Su libro, no solamente fue utilizado como manera de testificar lo que estaba padeciendo, sino que plasmó varias de sus coreografías y danzas a partir de una escritura del movimiento. El palabras de Pola Mejía⁶ “El dios de la danza creaba nuevas imágenes con cuerpos (...) que respondían a una escritura específica, una coreografía. El cuerpo medido por la música y movido por cierta grafía” (Mejía, 2014, p. 11)

⁶ Psicoanalista mexicano, que con la creación de su libro El dios de la Danza propone otra lectura dentro de la serie de escrituras que Nijinsky creó.

Es una incógnita para todos los lectores poder descubrir y descifrar la operación de escritura que utilizó para escribir *Sentimiento*. Por otro lado, cabe destacar las varias traducciones que ha padecido su escritura, lo cual varios cuestionan si existe una lectura posible en la deformación, inevitable, al momento de traducir.

En sus testimonios de vida, su libro, se puede percibir una escritura de la danza, del cuerpo al cuerpo, del cuerpo al papel y del papel al cuerpo. Según hipotetiza Pola Mejía a partir de la lectura de *Sentimientos*, hay algo en la prosa que se revela más allá del idioma del bailarín, independientemente de las transformaciones de sus traducciones. A raíz de esta hipótesis se involucra al psicoanálisis como instrumento de lectura. Como herramienta que permite leer el movimiento, la danza y lo que esta significa en la escritura de Nijinsky.

Lo que creo imprescindible para destacar en el relato de su historia es, el haber logrado plasmar en un papel la escritura que el movimiento del cuerpo forma en la danza. Es algo que considero mágico. En palabras del autor "...usó signos musicales para escribir el movimiento de su primera coreografía, rigurosamente, trazo por trazo" (2014, p. 18). Por otro lado, la hermana del bailarín relata en el epílogo de sus memorias "Cuando Nijinsky bailaba, uno no solo veía, sino escuchaba con los ojos la melodía de su cuerpo danzante" (Citado por Pola Mejía, 2014, p. 18)

A partir del dios de la danza, me permito introducir el concepto de movimiento. Un movimiento, que como se pudo apreciar en el relato, puede percibirse desde la visión de la expresión artística, el oído del lenguaje del cuerpo y la lectura de la escritura del movimiento. A partir de la música, que como sugiere Hounie "es insistente producción metafórica" (Hounie, 2013, p. 336), es decir producción de un desplazamiento de significados desde el arte sonoro. Significados sobre la vida, que guían a la danza desde lo que el sujeto interpreta de la misma. La música acompaña al danzante, siendo un elemento activo en lo que esta genera en el bailarín. La lectura que el sujeto hace de las melodías interviene en la producción de su movimiento.

Según plantea Mariscotti, el cuerpo del movimiento puede ser nombrado "cuerpo-acontecimiento", ya que rompe con lo previsible. El movimiento sorprende instante a instante. Describe una doble cara en esta expresión corporal, por un lado la imagen del cuerpo y por otro el cuerpo gozante que va más allá de la imagen como tal. (Mariscotti, 2012) Es decir, por un lado lo visible y perceptible y lo otro lo fugaz, aquello que se ubica en otra dimensión del movimiento. Lo que la autora intenta desarrollar, es la existencia de lo que Freud llamaría el aspecto consciente e inconsciente del sujeto. Por un lado la imagen, aquello que se ve, que se puede corregir frente al espejo, que representa lo que el bailarín reconoce de sí mismo y su danza. Y por otro lado, lo que

sorprende, la dimensión gozante que intenta diluirse en la expresión corporal y que representa un recordatorio a lo irreductible de la falta.

El planteo de Mariscotti puede relacionarse a lo que Flavio Soares llama “libertad y técnica”. El autor propone a estos dos conceptos como necesarios para la evolución del movimiento (Soares, 2009). Por un lado la técnica, como lo conocido para el sujeto, lo rígido que guía de manera consciente su danza. Por otro lado la libertad que permite elevar lo disciplinado de la técnica, a lo que fluye en lo más interno del sujeto. Esta relación dual permite abrir un camino de creación singular creativa que hace posible lo artístico de la danza. Sin lo que Mariscotti denomina “gozante” y Soares llama “libertad” la danza dejaría de ser una expresión y pasaría a desarrollarse como mera repetición, perdiendo lo esencial del arte: la singularidad.

El movimiento, el cual puede llamarse ritmo también, vinculado a la expresión musical, se produce a partir de un fluir de marcas. Es decir “se va generando mediante cortes las marcas de un estilo, por qué no decirlo así, el estilo de su propia melodía” (Hounie, 2013, p. 338) Una melodía que es apropiada por el bailarín, la cual es percibida de una manera singular en cada sujeto y que produce un movimiento único en cada uno. El ritmo en la danza no es ritmo de la música, es ritmo del sujeto.

El movimiento para guiarse a través de la música depende de estos cortes, marcas... significantes. Es un recorrido que “delimita” la manera que posee el bailarín de pararse en el mundo, y por lo tanto posicionarse en la expresión de su cuerpo. Una condición esencial del movimiento es la identidad del danzante, en una continua experiencia de pérdida y hallazgos recíprocos (Sastre, 2015)

El movimiento es transformación, siempre es revelado algo distinto, siempre fluye innovación, nunca hay detención, ni en la pausa de una coreografía, ya que esta es parte previa necesaria para un nuevo movimiento que surge en la expresión de la danza. Es una experiencia que es alcanzada y se desvanece al instante. “Es fugitiva por naturaleza, precisamente por ser inscribible” (Hounie, 2013, p. 339)

Que algo posibilite una inscripción en el cuerpo, implica que deje cierta huella, es decir que no es imperceptible ni trivial. Cada movimiento tiene su razón de ser para el sujeto y a la vez es productor de nuevas razones subjetivas. El movimiento produce más movimiento, resulta a partir de su propia inscripción en la que brota un sujeto gozante de su propia danza.

Esto ocurre de manera explícita en la improvisación. Cuando la danza apunta a lo caótico de su discurso, es decir a salir de la perfección de lo que una escena exige.

Desde este lugar, simplemente se danza a partir del desequilibrio y el vacío con aquello que surge en el acto mismo.

En palabras de Mariscotti:

Lejos de un bailar autómatas, y aunque la racionalidad esté entre paréntesis, se hace presente el cuerpo entrenado que ahora se libra a un dictado que escribe desde un saber hacer allí con... aquello inasible, las huellas del cuerpo propio (Mariscotti, 2013, p.3)

Se danza a partir de lo que surge desde aquella libertad que Soares plantea, lo propio del cuerpo: la escena inconsciente. Es desde la imprevisibilidad, ya que no hay camino que guíe al sujeto más que su propia creación, lo subjetivo. El lenguaje del cuerpo en la improvisación, a partir de la música y lo que revela el movimiento se manifiesta en su mayor expresión. Es un lenguaje donde el dominio del cuerpo se escapa de lo estético, para hacer surgir una verdad.

3.2- *Lalengua*, ¿Hay una transformación?

En cierto momento de sus estudios Lacan invierte la primacía del lenguaje como estructurador del inconsciente, para incluir a *lalengua* en su lugar. A partir de este momento el lenguaje y la estructura pasan a un segundo plano, ya que el autor va a plantear que el inconsciente está sostenido en *lalengua*.

Este concepto introduce el goce en el cuerpo, “el goce es el producto del encuentro entre el cuerpo y el significante porque un cuerpo que habla sin palabras es un cuerpo que goza” (Sastre, 2015, p. 12) Hablar sin palabras implica, hablar sin pretender un reconocimiento, sin esperar una respuesta. Mediante el movimiento corporal, la cadena de significantes hace estallar lo que sorprende al sujeto en su danza, ya no con una significación clara, sino por el mero hecho de gozar.

Esto fue planteado por Miller en su libro *Piezas Sueltas. Los cursos psicoanalíticos de Jaques-Alain Miller*, donde desarrolla que la definición Lacaniana de *lalengua* implica que un significante no sirve para aportar su significación o intentar comunicar sino que su fin último es gozar. “Un goce de *lalengua*” (Miller, 2013, p. 75)

El goce se describe como la repetición de un acto que no necesariamente otorga satisfacción. Esto tiene que ver con una pérdida, es decir cierto momento inaugural a lo que está atado el sujeto que vivió años anteriores de manera inconsciente. Lo que hace el bailarín en su acto danzante al repetir sucesos, es decir jugar con el más y el

menos, alternar la falta y encontrar un objeto de satisfacción. En la continua búsqueda pretende encontrar un objeto que sirva de sustitución a la falta, o sea a lo que ya no posee. Lo que se consigue con la repetición es la misma pérdida.

En palabras de Carlos García⁷ es en su presentación ¿Que es *lalengua*?:

(Lacan) Al escribir *lalengua* con y en una sola palabra, sin distinguir el artículo y el sustantivo, indica con esa escritura que la lengua sirve para el goce y por lo tanto, el goce no comunica. (...) Con esta condición, Lacan plantea una inclusión originaria y privilegiada del goce, en detrimento de la estructura y sus articulaciones, que nos abre el espacio actual en el que exploramos: el imperio de la no relación, de la disyunción del significante y del significado, del goce y del Otro, del hombre y de la mujer, bajo el modo de no hay relación sexual. (García, 2013, s/p)

Lalengua es para cada uno algo recibido y no aprendido. Resulta de su presencia aspectos del saber que van hacia una dimensión mayor de la que el sujeto soporta haber enunciado. Es una pasión, se la sufre (Miller, 2013). Es una lengua que transmite la verdad, aquello que el sujeto dice sin saber que lo dice.

Existe un encuentro entre el cuerpo y *lalengua*, de este nacen marcas que son marcas del cuerpo. Según plantea Mariscotti, Freud afirma que la escena inconsciente habla más de un dialecto, en Lacan esto se entiende como cada *lalengua*, como resultado del recorrido singular de la pulsión. (Mariscotti, 2013)

Podemos decir entonces, que *lalengua* es un tipo de dialecto del inconsciente. Es aquella expresión que nace de lo profundo partiendo de lo desconocido para el sujeto.

No podríamos afirmar que cuando se danza no hay palabras. Lacan y Freud han planteando que estas no necesariamente deben ser fónicas sino que es resultado de una función. Cada bailarín danza desde su *lalengua* donde lo que prima es una experiencia de goce. Las palabras se entrelazan en el movimiento para hacer surgir el cuerpo-acontecer que permite fluir. La danza, sirve para mostrar a través del cuerpo lo que las palabras fónicas no pueden transmitir. Las palabras en la danza adquieren otra dimensión, trascienden límites conscientes que el sujeto mismo desconoce.

A partir de conocer el movimiento que la danza produce, y cuando me refiero a “movimiento” apelo a la experiencia de descubrimiento de sí que vive el sujeto que danza. A los procesos que se activan a través del cuerpo en ebullición con la

⁷ Psicoanalista de corriente lacaniana –argentino-

sonoridad, que produce indagar una manera distinta de ser y de manifestarse. Me cuestiono, ¿Hay una transformación? Es decir, ¿hay un antes y un después en el sujeto en cada danza?

El acto danzante al permitir que el cuerpo hable en su movimiento, hace surgir una experiencia de trabajo sobre las marcas que el cuerpo carga. Se abre algo en relación al cuerpo, el campo conflictivo, lugar donde se enfrentan objetivos inconciliables.

La danza permite re-pensar de manera inconsciente, la significación del cuerpo para cada sujeto, siendo este algo que se construye. El lenguaje del cuerpo, *lalengua* de cada danza permite reconocer que existe un goce que nos acecha. Aquello que padecemos al necesitar. El efecto de la cadena significante sobre el cuerpo inconsciente afecta tanto al cuerpo como a su goce. Según plantea Baz, a raíz de su trabajo de investigación con un grupo de bailarinas “Es un gasto tal que produce un desierto de goce, pues el goce vacía el cuerpo del hablante -danzante-” (Baz, 1996, p.180)

La danza implica ir a zonas muy profundas de uno mismo. Cuando apelo a una profundidad lo hago en relación al aforismo que Paul Valery⁸ (1871, Sète, 1945) describe en su libro *La idea fija* (1932) “La piel es lo más profundo que hay en el hombre” (Valery, 1932, s/p) Así bien, el acto danzante es muestra clara de lo que plantea el escritor. La mayor profundidad se encuentra en la superficie de la piel, en el movimiento. Allí, en el lenguaje del cuerpo. Se parte de este, reinventando cada gesto, intentando comprender el sentido oculto de cada tensión, de cada postura, de cada movimiento que permite descubrir la unidad de ser.

Una bailarina innovadora del siglo XIX fue Isadora Duncan, quien de alguna manera rechazó los parámetros del ballet clásico dejando de interpretar ciertos personajes para encarnar su propio ser. A partir de esta nueva exploración surge otra relación del lenguaje con la danza, donde la improvisación es punto clave para la creación de una nueva multiplicidad de movimientos. Para Duncan, el ballet era la vieja guardia que necesitaba destronarse, era un símbolo concreto de todo lo que estaba mal con la forma de vida excesivamente civilizada del siglo XIX (Duncan [1928], Citada por Daly, 1994, p. 25). En palabras de Fátima Sastre en relación a la bailarina “...pone en juego la organización libidinal de cada sujeto que aparece modelada por una fantasmática singular que insiste, se revela y se expresa” (Sastre, 2015, p. 20)

⁸ Escritor, poeta, ensayista y filósofo francés

La bailarina insistió en que nada de aquello que deforma o hace sufrir al cuerpo tiene que ver con el acto danzante. La danza, planteaba Isadora, está ligada a la emoción y a lo singular, es un movimiento que puede unir un gesto natural continuo con la expresión del alma. Ella planteaba volver a aprender a caminar, correr, saltar, para volver a vivir desde otra posición el propio ser en la danza, desde la simplicidad y la libertad (Stagnaro, 2013, p. 28). Esta nueva danza, la danza del futuro intentaba ir más allá de la cuestión estética, quería reencontrar a los sujetos con la conexión de sus propios cuerpos.

A continuación se cita *La danza del futuro* ensayo, publicado, de Isadora Duncan. Originalmente fue su discurso ante el Club de prensa de Berlín a raíz de una invitación a responder las opiniones que rodeaban sus presentaciones:

La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo. La bailarina no pertenecerá a una nación, sino a toda la humanidad. No bailará al modo de una ninfa, como un hada, ni como una coquette, sino como una mujer en su expresión más alta y pura. Ella dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y la santidad de todas sus partes. Danzará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando cómo cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.

¡Oh, qué campo tan amplio la está esperando! ¿No sienten que está cerca, que está llegando, la bailarina del futuro? Ella ayudará al género femenino a alcanzar un nuevo conocimiento de las posibilidades de fuerza y belleza que hay en sus cuerpos con la naturaleza terrestre y con los niños del futuro. Ella bailará nuevamente el cuerpo emergiendo de los siglos de desmemoria de la civilización, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez, ya no en guerra con la espiritualidad y la inteligencia, sino uniéndose a ellas en una gloriosa armonía.

Esta es la misión de la bailarina del futuro. Oh, ¿no sienten que ya está cerca, no están impacientes por su llegada como yo lo estoy? Preparémonos para recibirla. Yo le construiré un templo para esperarla. ¡Quizá aún no haya nacido, quizá sea una niña!, ¡oh, gozosa!, puede ser mi misión guiarla en sus primeros pasos, observar el progreso de sus movimientos día tras día, hasta que, superando mi pobre enseñanza, sus movimientos lleguen a ser divinos, y reflejen en sí las olas, los vientos, los movimiento de las cosas en crecimiento, el vuelo de los pájaros, el paso de las nubes, y finalmente el pensamiento del hombre en su relación con el universo.

¡Oh, está llegando, la bailarina del futuro: el espíritu libre que habitará el cuerpo de la nueva mujer; más gloriosa que cualquier otra mujer haya sido; más bella que la egipcia, que la griega, que la temprana italiana, que todas las mujeres de

los siglos pasados: la inteligencia más alta en el cuerpo más libre! (Duncan, 1930, s/p)

Capítulo 4. Lo inmortal de la danza

La danza es el reino de la relación con lo invisible, ya sea por un contenido del inconsciente, sea el misterio de la vida y de la muerte, sea la divinidad, sea lo desconocido en nosotros. Es por eso que la danza es sagrada, porque permite la conexión indispensable con todo aquello que no es profano (Stagnaro, 2013, p.7)

Isadora Duncan no fue la primera en bailar descalza. Sí tal vez fue quien, por primera vez, en el hemisferio occidental se cuestionó e hizo cuestionar a otros sobre la rigidez que imperaba en la danza en ese tiempo. En palabras de Elsa Stagnaro⁹ “... fue la única que dio valor en Occidente a las culturas llamadas primitivas.” (Stagnaro, 2013, p.17) Vinculó en tiempos de Guerra, donde la danza tenía un patrón clásico, la expresión, el arte, el propio cuerpo y lo natural.

En África, se posee la creencia de que para que un sujeto llegue a unirse con lo divino, debe conseguir cierto estado en relación al cuerpo. No concibe, como en culturas occidentales, que para abocar a los dioses hay que abandonar el cuerpo. Sino que debe “...conducirse a un movimiento para poder relacionarse con lo divino, con los contenidos inconscientes, los “espíritus”. Y esto es la danza” (Stagnaro, 2013, p.17)

He aquí la vinculación de la danza con lo sagrado, la divinidad, y paradójicamente con lo primitivo del ser humano, su cultura, sus raíces.

Históricamente la danza ha sido una forma de manifestación inherente del ser humano. Un acto socializador, una manera de expresión de sentimientos y sucesos, como nacimientos, bodas, fecundidad, guerras, entre otros. La danza era viva y activa tanto en rituales como ceremonias, era un lenguaje social. En muchas culturas, la respiración y el latido del corazón han servido para otorgar su primera cadencia a la danza. (Abad, 2004)

En su libro *De la danza al cuerpo* (2013) Stagnaro plantea que el hombre está padeciendo una pérdida de la relación auténtica con su soma. No se refiere a esto en términos psicoanalíticos. La autora desarrolla al cuerpo, como conector del soma y la

⁹ Bailarina, danzaterapeuta y coreógrafa argentina.

psiquis. El soma, como lo orgánico, la psiquis en tanto instancia contenedora de los deseos inconscientes.

La autora se basa en el problema formulado por Nietzsche (1844, Alemania, 1900) acerca de la potencialidad de la cultura para hacer un cuestionamiento sobre el cuerpo. Vivimos narcotizados de palabras y moral, lo cual produce que no podamos reconocer las influencias externas sobre nuestro ser corpóreo. Según plantea Stagnaro, el filósofo alemán desarrolla al cuerpo desde de su desequilibrio. “Habla fuerte y crea sentido y valores, crea formas” (Stagnaro, 2013, p. 30) El cuerpo es vida, el cuerpo es muerte. El cuerpo es transformación.

La danza, como manifestación corporal no es ajena. “La danza como toda arte, es una transformación de la materia. La materia es el cuerpo” (Stagnaro, 2013, p.30) Este es su punto de partida, la danza no es abstracta, es una expresión de los sentidos. Cuanto más anclado está el cuerpo en el orden del ritmo, más puede abandonarse al flujo y a la vibración de la música.

La danza históricamente siempre ha estado unida a los sujetos, en su cultura como manifestación simbólica en ritos y ceremonias, la transformación de la materia ocurre allí de manera colectiva. Podemos decir que es un estado específico de cada uno pero que posee un punto en común con todos: un lenguaje. La producción de flujos inconscientes que guían al yo, donde se danza desde contenidos desconocidos que son privados de experiencias comunicativas y actuantes en la consciencia. La danza, en su movimiento, en la interacción consigo, produce la esencia misma de lo inconsciente, un inconsciente vivo y activo.

Para culminar el capítulo, creo pertinente citar palabras de Isadora Duncan “Si buscamos la fuente real de la danza, si vamos a la naturaleza, encontramos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad y ha sido y siempre será la misma” (Duncan [1928] Citado Ann Daly, 1994, p.31)

Conclusión e interrogantes: La danza como proceso de subjetivación

Para concluir el presente estudio creo importante plantear que la danza está ligada a la constitución del propio danzante, a la singularidad de cada intérprete y de lo que desde este emerge. Su significación abarca mucho más que la técnica y su aspecto visual y únicamente físico. Esta es una de las vías de expresión de nuestra naturaleza y nuestro propio ser.

La danza es una manera singular, única e irreplicable de expresión. Es una experiencia de goce y de saber, una manifestación artística riesgosa y creadora. Es productora de subjetividad. Planteo un riesgo porque elabora cambios, reedita procesos que fincaron la constitución misma del sujeto. Posibilita cierta inscripción en el cuerpo, nada es trivial en la danza. Podría decirse que cada movimiento tiene su razón de ser y a la vez produce distintas razones subjetivas propias de cada sujeto.

Por otro lado, elabora formas especiales de vincularse con el mundo y con los otros, crea conocimiento. No cabe duda de que la concepción de nuestro propio cuerpo es producida desde una historia colectiva, desde una biografía personal y vincular, desde un contexto histórico, desde un grupo social, desde relaciones, situaciones, miradas, posiciones y controles. Pero el cuerpo en la danza no es sólo receptor, él también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y se habla desde lo emergente del inconsciente generando un proceso de construcción subjetivo.

Esto es lo que me interesa concluir, esa diferencia radical y subjetiva que habita en cada sujeto, que mediante el cuerpo, habla, danza, descubre y produce. Me interesa compartir estas palabras de Stagnaro, bailarina y estudiosa de la disciplina:

“Cada subjetivación es un momento de la corriente del flujo -danzante-. El flujo no puede detenerse en forma absoluta, definitiva, porque es pre-subjetivo, porque es un lugar donde se “ve el todo” como fluidez, como río de sensaciones y emociones que “se producen”. Y el gesto -el acto-, fruto del flujo que producirá la danza es un misterio, un descubrimiento, un experimento, una epifanía de sí mismo, que, tal vez se descubrirá después, fuera de los juicios de valor convencionales. Es un nuevo valor. Es un producto del inconsciente que puede, aunque sea una verdad provisoria, devenir una subjetividad... El acto danzante (...) es el acto de dar formas auténticas de sí, jamás definitivas y jamás agotables.” (Stagnaro, 2013, p. 43)

Por otro lado, hemos visto que la vinculación entre la danza y el psicoanálisis es estrecha. No solo, en el sentido de estudiar los procesos inconscientes que se configuran en el sujeto danzante, sino como posible herramienta de lectura en la disciplina. A modo de ejemplo al trabajar con pacientes con patologías graves, o niños, donde el lenguaje y el despliegue pulsional es ejecutado mucho más en el aspecto corporal, que en lo hablado de la palabra. Creo fundamental no pensar el psicoanálisis, el lenguaje y la palabra como algo meramente fonético. Lograr superar barreras para abarcar una lectura mayormente abarcativa, cuando pensamos aquello que sorprende al paciente a través de lo dicho, no sea algo que solo puede ser dicho por la boca del paciente, por la palabra hablada, sino por el lenguaje del cuerpo, un “yo corporal” que se expresa.

Existe parte de la constitución del sujeto que hace pasaje por el cuerpo, Lacan lo denomina *pathema*, haciendo referencia a la pasión del cuerpo. El término implica la concepción de que es posible aprender únicamente a través y después de un padecer-pasión. Nada se adquiere si no ha pasado por el cuerpo.

¿De qué manera tener en cuenta el lenguaje del cuerpo en la escucha analítica? Es una interrogante que me surge y me sorprende luego de la investigación de la presente temática, pregunta que dejo abierta para futuras reflexiones en mi recorrido académico.

Por otro lado, cabe agregar que esto mismo sucede en la danza. Nadie puede saber y conocer realmente si no baila. Cualquier sujeto puede dominar y entender detalladamente cualquier técnica, pero si no lo vivió y no lo experimento con su cuerpo, no lo conoce. La danza implica movimiento, tanto corporal como subjetivo, y eso se vivencia a partir de la pasión del cuerpo.

Para terminar, creo imprescindible poder plasmar lo actual y real de esta expresión de ser, por lo cual he interrogado a distintos bailarines sobre qué significa la danza.

Por otro lado, más allá de estudiar, investigar y producir teoría sobre esta disciplina, lo cual creo fundamental, la danza es vida, se vive, y se siente, por eso quise culminar con estas palabras. Se puede apreciar que de manera simple, los bailarines expresan algo de lo que se ha analizado en el recorrido del estudio.

La danza para mi es una forma de descargar mis sentimientos. Creo que la danza es soñar en movimiento. (Eliana Speyer, 2017)

La danza representa un lenguaje creativo que nos permite expresar un mensaje, un sentir... Nuestra materia prima es nuestro propio cuerpo (...). (Carlos Irastorza, 2017)

Es una forma de canalizar emociones, una forma de llevar la vida, un estilo de vida. (...) Encierra muchas cosas, es un todo, porque lo tiene todo. (Javier Reimundez, 2017)

La danza es conexión, comunicación y felicidad. (Germán Rosas, 2017)

Es una filosofía que le da la posibilidad a cada persona de ser y hacer lo que se imagine para poder llegar a donde sea, no tiene límites. La danza es amor por descubrir. (Santiago Duarte, 2017)

La danza es poesía, es una escritura, un momento en el que sentimos cada movimiento que realizamos tanto con música o sin ella, es arte. (Gabriel Cervino, 2017)

La danza es vida. La danza es mucho más que bailar o interpretar una canción, es sacar mi verdadero yo desde lo más puro, es hablar con el alma. (...) La danza está en cada minuto, en cada cosa que hago. En fin la danza es mi mundo, y yo soy danza. (Felipe del Puerto, 2017)

Cuando bailo es mi momento de liberación, siento que puedo expresarme sin filtros y ser yo. (Naomi Kronberg, 2017)

La danza es libertad, es mezcla de técnica y pasión. (...) La esencia es buscarse a uno mismo y hacer que cada paso sea propio. Creo que cuando se llega a ese punto el cuerpo del bailarín es lenguaje. (Lucia Otormin, 2017)

La danza fue, es y será en mí un cable a tierra, un contacto con lo ancestral y también las alas que no tengo. A través de ella sale de mi lo que siento, pienso, en fin, lo que soy. (Graciela Suarez, 2017)

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial,
- Bruce, J. (2007) *En cuerpo y Alma: Danza y psicoanálisis*. Ponencia presentada en auditorio del Centro Cultural Peruano Británico, _____.
- Carrera, D. (2009) Estudios sobre danza en la Universidad. Montevideo: Comisión sectorial de educación permanente, UdelaR.
- Carrera, D. (2011) Con-figuraciones de la danza sonido y video del cuerpo. Montevideo: Comisión sectorial de educación permanente, UdelaR.
- Cativiela E. (2014) Sublimación y Danza. Ponencia presentada en Congreso del Centro de Investigación de Estudios Sahar 2014, Buenos Aires.
- Daly, A. (1994) La teoría de la danza de Isadora Duncan. En Jornadas de Investigación en danza. _____,_____.
- Dazuky, S., Mejía, A., Rivera, G, Martinez, D. y Fernández, L. (2009) El psicoanálisis y la pasión: la posición del sujeto. *Informes psicológicos*, 11 (13), 99-116.
- Del Pedro, M. (2013) Lalengua y goce. En XXII Jornadas Nacionales de Carteles de la EOL- La Plata. Recuperado de <http://www.eol-laplata.org/blog/index.php/lalengua-cuerpo-e-interpretacion/>
- Falcón, R. (2007) El viaje intelectual de los Cuadernos de Paul Valéry. *Revista de estudios literarios*,__ (37). Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/valery.html>
- Fages, J. B (1993) *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1923) *El yo y el ello* Buenos Aires/Madrid: Amorrortu editores.
- Freud, S, (1915) *Lo inconsciente. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajo sobre metapsicología y otras obras* (pp. 153- 214) Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores
- Freud, S. (1920) Más allá del principio de placer. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.

- Freud, S. (1898) *Psicología de los procesos oníricos. La interpretación de los sueños* (pp. 301-355) Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores
- Freud, S. (1915) *Pulsiones y destinos de pulsión*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.
- Gallegos, Miguel; (2012). La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, Diciembre-Sin mes, 891-907. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2330/233025245010.pdf>
- García, C. (2013) *¿Que es la lengua?* Recuperado de <http://www.lecturalacanianana.com.ar/presentacion-de-que-es-la-lengua/>
- García, F. (2013) *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo* (Tesis doctoral) Universidad de Barcelona, España.
- Gerez, M. (1996) Las claves del Sujeto en Lacan. *Revista Psico-Logos*. Facultad de Psicología- UNT. 1 (6) 106-127.
- Hounie, A. (2013) *La construcción de saber en clínica* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/20464/1/T34360.pdf>
- Lacan, J. (1997) *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En *Escritos 1* (90-106) Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.
- Lacan, J (1997) *Función y Campo de la Palabra en el Psicoanálisis*. En *Escritos 1*, (231-310) Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1953 [1981]) *Los escritos técnicos de Freud*, Libro 1. Barcelona: Paidós
- Lacan, J. (1985). *Psicoanálisis y medicina*. En *Intervenciones y Textos I*. Buenos Aires: Paidós
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1996) *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.
- Mariscotti, P. (2012) *El cuerpo en la Danza*. Ponencia presentada en 1° *Jornadas Cuerpo y Escena*. Campus Miguelete, UNSAM. Argentina.

Mariscotti, P. (2013) Articulaciones conceptuales entre el psicoanálisis y la danza, Ponencia presentada en *Reunión Lacanoamericana 2013*, Argentina.

Mejía, P. (2014) *El dios de la danza*. México: Ed. me cayó el veinte.

Miller, J. (2013) *Los cursos psicoanalíticos de Jaques-Alain Miller, Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

Mitchell, A. (1993) *Conceptos relacionales en psicoanálisis: Una integración*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Sastre, M. (2015) Articulaciones entre la danza utilizada como terapia y los conceptos de percepción, lenguaje y cuerpo en psicoanálisis. (Trabajo final integrador) Universidad de Palermo, Buenos Aires.

Santaella, L. (2004) *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo:Paulus.

Soares, F. (2009) La danza escenifica al Otro: prerrogativas para una educación estética mediante el proceso creativo. *Revista Movimiento* 15(3) 333-354. Porto Alegre, Brasil.

Stagnaro, Elsa. (2013) *Potencia y deseo: de la danza al cuerpo* Montevideo: Psicolibros Waslala.

Padilla, R. (2008) *Procesos de transmisión de la danza contemporánea: una perspectiva psicoanalítica*. Ponencia presentada en *Encuentro internacional de investigación de la danza*. Recuperado de http://www.cenidanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/Enc_Int_2008/PDF/Enc_Int_Danza_2008.pdf

Rodríguez, R. (2006) Lo inconsciente, lo que va de Freud a Lacan. Intervención En La Quinta Reunión Del Seminario «inconsciente», Red De Seminarios De La Escuela Freudiana De Buenos Aires.

Unzueta, C. y Lora, M (2002) El estatuto del cuerpo en psicoanálisis. *Revista de Univ. Católica Boliviana*, 1 (1). Recuperado de <http://www.ucb.edu.bo/publicaciones/ajayu/v1n1/v1n1a09.pdf>

Wengrower, H. y Chaiklin, S (2008) *La vida es danza*. Barcelona: Gedisa.

Zimmermann, S (____) *El laboratorio de la danza y movimiento creativo*. Buenos Aires: Ed. Humanitas.