

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

# **El cuerpo de la danza. Categorías para comprender los usos y prácticas del cuerpo.**

Gloria Briceño Alcaraz.

Cita:

Gloria Briceño Alcaraz (2009). *El cuerpo de la danza. Categorías para comprender los usos y prácticas del cuerpo. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2112>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# El cuerpo de la danza

## Categorías para comprender los usos y prácticas del cuerpo

**Gloria Briceño Alcaraz**<sup>1</sup>  
evora@prodigy.net.mx

### Resumen

El cuerpo como constructo en las Ciencias Sociales ha tenido diversas acepciones y definiciones dependiendo de la disciplina que lo aborde, pero también de la época, sin embargo, ha sido poca la importancia que se le ha dado en cuanto a sus implicaciones fenomenológicas, es decir, a la corporeidad y a la subjetividad como dimensiones complementarias del ser y tener un cuerpo. La mirada desde la cual elaboro estas reflexiones se ubica en la arena transdisciplinar del psicoanálisis, la hermenéutica y las artes escénicas. Aquí me interesa especialmente destacar los procesos subjetivos en relación con la vivencia del cuerpo en el contexto de la danza y el movimiento; analizar de igual manera, los resortes psíquicos-emotivos que insuflan al cuerpo en sus transformaciones, sus desdoblamientos y sus anhelos sobre el escenario. Retomaré para ello algunas viñetas de entrevistas que conformaron un estudio más amplio relacionado con la identidad y el oficio de la danza de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas.<sup>2</sup>

**Palabras Clave:** cuerpo, danza, movimiento, identidad.

### Punto de partida

---

<sup>1</sup> Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones Pedagógicas y Sociales/Investigación y Posgrado de la Secretaría de Educación Jalisco. Guadalajara, México.

<sup>2</sup> Briceño Gloria: *Relatos desde la danza y el cuerpo: identidad y oficio de un grupo de mujeres mexicanas y argentinas*, CUCSH/UdeG, 2008.

En esta ponencia me gustaría abordar el tema del cuerpo como el instrumento por excelencia de la danza, pero a la vez como portador de una rica subjetividad que hace posible la transformación de una simple ejecución técnica a una verdadera creación artística.

Esta rica y singular amalgama de ser y tener un cuerpo, sería la base fenomenológica de la individualidad expresada en la corporeidad, pocas veces referida en los estudios sociológicos, como señala Bryan S. Turner (1984). ¿Cuáles son los resortes que impulsan al cuerpo a dar lo mejor de sí en la danza y desbordar sus límites físicos? ¿Qué hilos subjetivos impelen al cuerpo a expresar, por encima del desfallecimiento, su pasión por la danza? ¿Si el cuerpo es el instrumento por excelencia en la danza, qué representa la subjetividad para el cuerpo? Estas son algunas de las preguntas que abren boca a la siguiente reflexión.

### **La danza y el cuerpo**

Para iniciar, partiré del hecho obvio de que el cuerpo y la danza forman un intrincado binomio del arte escénico en movimiento. Y que uno de ellos no se comprendería sin la existencia del otro. Aunque para efectos de la ponencia, los separé por momentos para así facilitar de alguna manera su explicación.

La danza, desde el punto de vista formal del movimiento, se comprende como arte simbólico capaz de plasmarse tridimensionalmente en el *espacio*, debido a sus características físicas y de volumen; sin dejar de reconocer por supuesto, la existencia de una dimensión social que estaría relacionada directamente con la expresión humana surgida desde lo colectivo, representando además por ello, un registro histórico-social. Se dice que a través de la danza el espacio se *humaniza* y adquiere un sentido nuevo que convoca a la convivencia y a la construcción de relaciones en una colectividad, como bien lo expresa el coreógrafo mexicano Alberto Dallal:

Como ocurre en el espacio de la arquitectura, el espacio de la danza se compone, se arregla, deja de ser vacío, adquiere un nombre, adquiere consistencia humana: se hace composición y por lo tanto historia.” (Dallal, 1998:18)

En cuanto a su carácter interpretativo, la danza es por sobre todas las cosas un lenguaje simbólico que, vinculado a la experiencia humana, religa las acciones con las afecciones y hace posible la creación artística, es decir, ejecuciones que pueden llegar alcanzar trazos sublimes de una verdadera poesía en movimiento. De ahí que este arte contenga en su naturaleza los mismos alientos de la

poesía, de los que es posible extraer diversos tonos emocionales y estéticos.<sup>3</sup> En esa poética del movimiento, las formas desplegadas en el aire encierran ciertamente un caudal de sensibilidad estética pero también de voluntad y pasión, de una necesidad interna –casi visceral- de expresión emocional que va más allá de los límites naturales del cuerpo y del lenguaje.

Pero antes de llegar a ese momento, el cuerpo debe pasar por una etapa de preparación y disciplina para ser conformado en lo que será: el instrumento de la danza. ¿Qué supone esa etapa de formación corporal?

Se trata de un proceso de aprendizaje y de la práctica en el que se va gestando de manera casi imperceptible y automatizada, la incorporación de toda una actitud corporal que constituye el *habitus* de la bailarina. Actitud que guiará consecutivamente el progreso y esfuerzos de ésta por alcanzar la ejecución mejor lograda, el paso más pulido y por ende, una mejor creación dentro de la danza:

La idea de progreso se asocia lógicamente a la idea de reanudación y de repetición. El hábito posee ya en sí la significación de un progreso; por efecto del hábito adquirido, el acto que se recomienza se vuelve a empezar con mayor facilidad y mayor precisión; los movimientos que lo ejecutan pierden su ampliación excesiva, su complicación inútil; se simplifican y se acortan. Desaparecen los movimientos parásitos. El acto reduce el gasto mínimo necesario, a la energía suficiente, al tiempo mínimo. Y a la vez que el dinamismo mejora y se precisa, se perfecciona la obra y el resultado.<sup>4</sup>

Una vez que ha sido aprendida e incorporada la técnica, vendría el trabajo interno y subjetivo que dotará de significado y emoción al movimiento dentro de un canon artístico determinado. Algunos han comparado ese momento de intensa compenetración entre el sujeto y la danza, con la pasión amorosa, ya que ambos se entrelazan y, por ratos se enfrentan como amantes, en un diálogo sostenido de pasión y deseo, en donde la apuesta última es la creación, la ruptura de las clausuras, lo indeterminado y la transgresión. En este particular enlace se dice que la bailarina construye su

---

<sup>3</sup> Recordemos que “Poesía” deriva del griego “poiesis” que hace referencia “las cualidades de las cosas que producen una emoción a la vez estética y afectiva, por medio de imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación y por el lenguaje, a la vez sugestivas y musicales, generalmente sometido a la disciplina del verso.” De acuerdo a María Moliner: Diccionario de uso del Español, Madrid, Editorial Gredos, págs. 790. Si bien es cierto que el término Paul Ricœur lo emplea para la creación poética de la narración, me parece que puede ser perfectamente aplicado a la danza ya que ésta –como el lenguaje- maneja símbolos y está codificada en sus formas bajo una estructura discursiva si bien distinta (la del cuerpo) lleva un sentido y un fin en la expresión.

<sup>4</sup> Esta es una fina observación que hace el filósofo Roupnel sobre el hábito y sus componentes: la repetición y el principio. Gaston Bachelard lo retoma para su análisis en *La intuición de un instante* y de ahí proviene esta cita. (Bachelard, 1999: 76)

experiencia subjetiva en la búsqueda constante y apertura hacia el Otro, con el placer anticipado que se imagina le deparará la fusión con ese imaginario *amoroso*, porque después de todo, como dice Julia Kristeva: “El psiquismo es un sistema abierto conectado a otro, y sólo en estas condiciones es renovable. Si vive, nuestro psiquismo está enamorado. Si no está enamorado, está muerto.”<sup>5</sup>

De ahí que la danza nos recuerda con viveza el enamoramiento y el gozo de volver a recrear la fusión simbólica a través de un cuerpo deseante que se arriesga a la aventura y al abismo de lo indeterminado:

Bailar, amar suponen ambos la adopción de un riesgo, la asunción de una apertura hacia el otro en el que se juega la realidad más inmediata, la corporal. La danza y el amor implican cuerpos en aventura, en cuya experiencia, además nos hacemos preguntas, nos abismamos, dudamos, nos elegimos experiencia provocante y provocada de y por una otredad.”  
(Contreras, 2001: 509)

Por otro lado, la danza en su connotación de significado, deja a un lado el lenguaje sin dejar de ser signo, pero transformado en gesto, movimiento y silencio de un cuerpo, mismos que se proyectan en la vacuidad de un espacio para ser llenarlo con un nuevo significado, a saber, aquel que el sujeto ofrece a través de su deseo y de su capacidad creativa:

La forma expresiva de la actividad dancística aparece desde esta perspectiva como una puesta de apertura y expansión. El cuerpo como proyecto se inscribe en el espacio social en una modalidad ambigua y metafórica propia del lenguaje de los sueños. El anhelo creador se sustenta desde las pasiones que se juegan en la danza, en la tensión irreductible entre el deseo y la finitud de la condición humana. (Baz, 2002:1)

Efectivamente, saber que un trazo -producto de un trabajo extenuante y sufrido- se desintegrará en el vacío en cuanto sea dibujado en el espacio, significa confrontarse con el drama humano de la muerte pero, a la misma vez, con la oportunidad de trascender las ataduras que amarran al sujeto con su cuerpo y su identidad, abriéndose así a una experiencia intersubjetiva extensa que desembocará –de ser exitosa- en la fusión de imaginarios colectivos.

### **Los componentes fenomenológicos implicados en la danza**

---

<sup>5</sup> Julia Kristeva: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 5ª edición 2000, pág. 12.

Justamente porque el gozo no es privativo del cuerpo, sino que fluye en interconexión con la subjetividad del que ejecuta la acción, me parece pertinente ahondar en los componentes fenomenológicos implicados en la actividad dancística del sujeto. Para ello, me apoyaré en los conceptos desarrollados por Paul Ricœur (1982) y Cornelius Castoriadis (1978) que aluden a la imaginación y al deseo como generadores de la acción creativa.

Según Ricœur, existe un fondo natural original y *originante -prefigurativo y preconceptual* del cual abrevia toda la creatividad humana; un mundo rico en matices y formas que normalmente quedan ocultas bajo la finitud del roce cotidiano de lo material. Según este autor, el hombre sensible es capaz de captar el flujo de ese fondo y dar una respuesta simbólica de lo que ahí se suscita; su acción lo llevaría a una producción simbólica pero también a otra de orden práctico y social, las cuales estarían presentes en su obra.

La danza en este caso, abreviaría de procesos de la psique que parten en un primer momento de las *representaciones-deseos-afectos* enraizados en una vivencia fundacional emotiva intensa, desencadenando el *placer* inefable de la imaginación y de la fantasía. Este placer radicaría para Ricœur en la anticipación imaginaria que hace el sujeto de la consecución del objeto deseado, completando así su *encuentro* con la percepción del goce. Sin embargo, ese placer debido a su doble naturaleza y ambigüedad no llega a ser completo, ya que si bien el sujeto paladea el gozo anticipado del objeto por alcanzar, en el plano real, el cuerpo queda sin su satisfacción inmediata incrementando por lo tanto, la tensión y el deseo. El objeto imaginado y deseado se disfruta en una especie de pre-posesión de los sentidos, pero ello no obstante, puede eliminar en nuestro interior la sospecha de que está a la distancia, inalcanzable. La resolución de esta paradoja del deseo y el goce desemboca evidentemente en el drama interno humano que todo sujeto debe encarar.

¿Pero cuándo se incuba el placer en la historia personal de la bailarina, cuándo empieza a echar raíces en su imaginación? ¿Cuándo y cómo se pre-configura el deseo en este sujeto social?

Mira, no sabría decirte bien...me gustó desde chica. Y yo tenía un tío, viste, y él escuchaba música árabe...él siempre escuchaba sus discos y *yo siempre escuchaba su música*, era obvio que no sabía bailar, pero él siempre ponía esa música y *a mí me gustaba*. Si bien, yo tengo una ascendencia lejana, pero las costumbres en la familia no se siguieron. Y como que siempre me gustó desde chica y, aparte en algunos programas de la televisión siempre ponían “odalisca”, orquestas árabes ¡y a mí me fascinaba! (Laura, bailarina argentina)

Empecé desde muy chica a estudiar ballet y mi aspiración era ser una famosa bailarina clásica, era lo único que a mi me importaba. ( ) *Mi sueño* era ingresar al Teatro Colón<sup>6</sup> y ser bailarina y ¡bailar como las grandes bailarinas del mundo! ( ) *La pasión* por el arte...eso fue heredado de mi papá...todo yo pienso que viene de ahí...él fomentaba que yo escuchara música, ¡le encantaba! Él hacía gimnasia en casa y ponía por ahí cualquier música de Tchaikovsky, él trotaba y yo bailaba clásico ¡y era nuestro momento! (Verónica, bailarina argentina)

Haciendo memoria, mi primera frustración es la gimnasia olímpica. ¡Era mi fascinación de niña! Un día veo la gimnasia olímpica ¡y *me enamore!* Entonces me salgo del ballet y me cambio a gimnasia olímpica y ahí estuve duro y dale... (Me encantaban) las piruetas, las ruedas de carro y luego me tocó la época de Nadia Comanecchi y ¡era mi ídola, era mi ídola! ¡Todo mundo quería ser Nadia Comanecchi! (Samira, bailarina mexicana)

Ahondar en el origen del deseo nos remite a buscar en los rastros de la memoria, de los recuerdos, de ese mundo imaginario que una vez se tuvo y que marcó ciertos caminos inconscientes que de alguna manera todavía están ahí. Como estas viñetas nos sugieren, el deseo por el movimiento y la danza se fraguó en un momento indeterminado de la infancia, el cual dejó una huella viva de gozo y de bienestar profundos. La impronta de ese conjunto de sentimiento y sensaciones vendría a ser de acuerdo a Ricœur “la esfinge afectiva” o representación simbólica que conformará la manera de desear y de buscar el placer futuro.<sup>7</sup>

Esta representación simbólica-afectiva sería el elemento más importante del deseo, ya que transforma la carencia o la cosa ausente en energía movilizadora que busca incansablemente su encarnación para completarlo y colmarlo. La imaginación por lo tanto, estará vinculada según Ricœur, a una necesidad (“besoin”) que buscará reemplazar la ausencia de la cosa con una percepción; pero aquí es importante señalar que la imaginación podrá colmar la intencionalidad del

---

6 El Teatro Colón se ubica entre los mayores teatros de ópera del mundo, tanto por su capacidad para 3542 espectadores sentados y su excelente acústica (llamado por ello el “templo lírico”) como por haber pasado por su escenario los mejores exponentes de la música clásica, de la ópera y del ballet del siglo XX.

7 Resulta interesante el paralelismo que hay entre esta concepción de Ricœur con la de Castoriadis, ya que éste último plantea efectivamente –a diferencia de las posiciones psicoanalíticas freudianas– que para que el objeto esté ausente antes debió estar presente en la psique y por lo tanto ser deseado, es decir, todo deseo está realizado antes de constituirse como tal: “No cabe duda de que el deseo es deseo de un objeto ausente (o que puede faltar), pero el objeto ausente se constituye como tal en función del deseo”, cita tomado de Y. Franco: Magma, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003, pág. 121. Para Castoriadis por lo tanto, no es la falta la que está en el origen sino la presencia de un estado (el estado de tranquilidad psíquica) en el cual el deseo ha sido consumado.

*besoin* sólo si la percepción (las experiencias previas) le han señalado su objeto y el camino para conquistarlo, de lo contrario la energía movilizadora de la imaginación se extraviaría por esa falta de orientación:

El *besoin* que ha conocido su objeto y su itinerario, ya no será sólo una carencia y un impulso que suben del cuerpo, él será también un llamado que viene de afuera, de un objeto conocido; ya no soy sólo empujado fuera de mí, a partir de mí mismo, sino atraído desde fuera de mí mismo, a partir de una cosa que está ahí en el mundo.<sup>8</sup>

Así como se dice que “el alma nunca piensa sin fantasmas”,<sup>9</sup> yo afirmaré de igual manera que la bailarina nunca baila sin estos. Y es la imaginación con sus fondos profundos, con sus duendes y fantasmas los que estarían ahí -al acecho- para insuflar la intención y el deseo del acto creador, tanto individual como socialmente.

Porque, como afirma Cornelius Castoriadis (1978), no puede haber sociedad y pensamiento sin el aliento fecundo de la imaginación, es así que los bailarines (los artistas) crean su obra obsesionados por la búsqueda de sus propios fantasmas o espoleados por ellos.<sup>10</sup> ¿Cuál sería entonces el hilo conductor de la imaginación, el placer y la danza? ¿Qué clase de placer deriva en este caso para las bailarinas al ejecutar su danza? y ¿Cuáles serían los fantasmas o representaciones que alientan la danza de estas bailarinas?

Castoriadis da pistas al respecto con su concepto de *imaginación radical*, que vendría a ser la articuladora entre la psique y lo social, nudo del cual parten todos los pensamientos y representaciones. La psique de acuerdo con Castoriadis tiene la capacidad de crear un flujo o “magma” constante de representaciones, deseos y afectos, que vienen a ser la combustión de la imaginación, la cual no está sometida a ningún fin o determinación y, el carácter de “radical” sería porque responden a actos creativos (*poiesis*) “ex nihilo”, es decir, la psique crea, “formula o ve lo que no está allí”, no se trata de meras repeticiones o combinaciones de lo que se tiene sino que, implica una verdadera creación:

---

8 Cita tomada de Marie-France Begué: Paul Ricœur: La poética de sí-mismo, Argentina, Editorial biblos, 2003, pág.76.

9 C. Castoriadis retoma esta afirmación de Aristóteles que corresponde a su tratado Del Alma, en el sentido de que la psique no es sin representaciones, las cuales emergen de la “imaginación radical”.

10 Según Alain Juranville, el fantasma se ancla por lo general en dos planos: en la relación del sujeto con el mundo y en la relación del sujeto con el otro: “Es por el fantasma que el sujeto soporta el mundo...es el reverso del mundo, siempre presente para poder soportarlo.” Tomado de H. Loyden Sosa: *Los hombres y su fantasma de lo femenino*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1998. p. 38

Pienso que la imaginación radical es lo que diferencia el psiquismo humano del psiquismo animal. La psique humana se caracteriza por la *autonomía de la imaginación*, por una imaginación radical: no se trata simplemente de ver –o de verse- en un espejo, sino también la capacidad de formular eso que *no está*, de ver en cualquier cosa *lo que no está allí*. Para el psiquismo humano, existe un flujo, una espontaneidad *representativa* que no está sometida a un fin predeterminado. (Castoriadis, 2002:237)

Como vemos, esta noción nos recuerda al *inconsciente* freudiano donde la “fantasía” pudiera jugar - en cierto sentido- el papel de la *imaginación radical*, sin embargo este concepto es más amplio que el desarrollado por Freud sobre la fantasía.<sup>11</sup> Resumiendo tenemos que el placer derivado de la imaginación se obtiene gracias a que la psique es capaz de producir representación (*Vorstellung*), es decir, solamente *representando* algo que no está al alcance de los sentidos. Esta “desfuncionalización” de la psique con respecto a los procesos biológicos o instintivos propios del animal, es lo que Castoriadis llama el *predominio del placer de representación sobre el placer del órgano*, es decir, sobre la mera satisfacción instintiva del cuerpo:

Estas características –desfuncionalización, primacía del placer de representación, imaginación radical, interrelación y autonomía relativa de representación-deseo-afecto, su estratificación y capacidad de sublimación- hacen a la particularidad del psiquismo humano.<sup>12</sup>

Las representaciones surgidas de esos fondos de la imaginación a la que aluden ambos autores, sería el fermento para crear los mundos inauditos que nos propone la danza; que busca permanentemente la expansión de la propia experiencia y conciencia del sujeto. En este proceso de vértigo ocurre lo que llamo el “desenclave del yo” o punto de fuga que propicia el movimiento junto con las emociones del sujeto. Hacer “como si” se fuera otra, pero más allá de eso: “encarnarse” en otra, es decir, apropiarse de la imagen ideal y descubrirse de una manera diferente a

---

11 Castoriadis a través de su obra *La institución imaginaria de la sociedad* (apartado VI del Vol. II) critica el olvido o falta de reconocimiento de varios autores contemporáneos (Marx y Freud entre otros) al papel central que ha jugado la “imaginación radical” para el desarrollo de la humanidad. En el apartado VI, Castoriadis dirá que “Freud dejó de lado tanto a la psique como imaginación radical como a la institución de lo histórico-social”. De ahí que Castoriadis propondrá que la imaginación se da tanto a nivel individual como en lo social y es la condición de cambio para la creación histórico-cultural. Por lo tanto psique y sociedad son irreductibles, cada una tiene su modo de ser, pero son inseparables, ya que la psique no puede ser o sobrevivir sin la apropiación de las significaciones imaginarias sociales, al mismo tiempo que la sociedad se apoya en la capacidad sublimatoria de la psique para poder existir. Sugerimos para ahondar estos conceptos remitirse a la obra completa de Castoriadis o bien consultar la síntesis de Yago Franco: Magma, Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía, política, Argentina, Editorial Biblos, 2003, pág. 109.

12 *Ibidem*, pág. 111.

la usual, con atractivos y potencialidades de los cuales se carece en la vida cotidiana, porque la realidad parece ser más plana e insulsa en sus matices que el mundo imaginario, es lo que la danza abre como expectativa al sujeto: un desplazamiento de los amarres identitarios y la ruptura de los universos cerrados que fosilizan la identidad.

Cuando te llevás por el sentimiento y la pasión artística ¡te la crees en el escenario! ( ) “Saida” es un poquito *transformación* ( ) Verónica actúa de una manera para que después el producto salga, sea lo que se ve ( ) Verónica trabaja día a día en todo lo que hace para que después “Saida” sea “Saida” ( ) *son dos personas en una...* pero me doy cuenta que mi vida gira entorno a mi profesión y mi profesión es ‘Saida’. (Verónica, bailarina argentina)

La danza tiene todo, es muy mágica...ahí encontré la libertad, en el árabe siento como que todo lo que puedo hacer es poco...todo lo que pueda bailar es poco, siento como que todo es poco para...para pasarlo al cuerpo ( ) Yo siento que arriba del escenario... deajo salir la que por ahí abajo del escenario no deajo, *como que me transporta...* yo siento que subo al escenario y *no soy más yo, es como un trance.* (Leandra, bailarina argentina)

Cuando empiezo a bailar *siento que tengo una transformación*, ya no soy Mercedes, sino que en ese momento soy Shara la bailarina...la que está ante el público y que de alguna manera empiezo a mover mi cuerpo de cierta manera que *me transporta a otro mundo*, a otro lado, no sé como que si estuviera yo entre nubes....( ) Te digo hay ese cambio: en el escenario soy una *diosa*, una bailarina que transmite a todo el mundo muchas cosas: la sensualidad, la feminidad...la Shara seductora ¿no? y fuera del escenario ¡soy simplemente Mercedes! (Mercedes, bailarina mexicana)

Es interesante señalar que ese “desenclave del yo” va acompañado –como lo expresan las informantes- de otro fenómeno subjetivo de carácter lúdico y seductor: el de la transformación. ¿A qué obedece esa transformación intrasubjetiva? Podríamos aventurarnos a decir que esa transformación y reversibilidad constantes entre la persona (Yo) y el personaje (el Yo ideal) recrea en realidad el disfrute del juego de la “presencia- ausencia” del objeto anhelado en que se basa todo el poder de la seducción:

...deja así entrever otro universo que no se interpreta ya en términos de relaciones psíquicas y psicológicas, ni en términos de represión o de inconsciente, sino en términos de juego, de

desafío, de relaciones duales y de estrategias de las apariencias: en términos de seducción –en absoluto en términos de oposiciones distintivas, sino de reversibilidad seductora- un universo donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino. (Baudrillard, [1989] 1993: 15)

Es pues, a través de ese juego de apariencias y de formas, donde se experimenta una libertad nueva al sentirse “diferente” a la persona que se es en la vida real, al tiempo que se adentra en una otredad sin dejar del todo de sentirse en la propia corporeidad. Alrededor de este juego se combinan obviamente, una serie de elementos que lo hacen más “creíble” para ellas mismas y los demás: el vestuario de fantasía que destella en múltiples colores, la producción del propio cuerpo y el maquillaje, y por supuesto, la música oriental y la adrenalina o corriente que se establece entre el público y la intérprete. Todo lo anterior conduciría a la recreación -artificial- de un ambiente “mágico” como ellas mismas le llaman, que lleva a los espectadores –y a ellas mismas- a un estado de ensoñación parecido al trance; recordemos que el mismo efecto del movimiento rítmico del cuerpo tiende a inducir un estado especial de conciencia, el cual siguiendo los acordes musicales, se vuelve una verdadera caja de resonancia emotiva.<sup>13</sup>

### **Las tenazas de la danza: pasión y deseo**

De regreso con Castoriadis, éste autor acentúa que *no hay imaginación sin pasión*, pero pasión entendida aquí como cualidad del pensamiento que se abre a la interrogación ilimitada, como una búsqueda constante que no puede detenerse, una especie de necesidad que acicala las ansias de conocer y por ser.<sup>14</sup>

La danza en ese sentido, podría decirse, representa un paliativo en la búsqueda de ese *estado de tranquilidad psíquica* donde se espera satisfacer el deseo de fusión con el objeto investido por el deseo del sujeto.

Aun tomando en consideración la idea de que el ser humano primitivo –o el niño- bailó por primera vez adjudicándole a sus danzas una carga simbólica, la transformación del impulso en estructuras rituales o en formas simbólicas no anula, de ninguna manera, la energía biológico-

---

13 Tenemos el caso de los derviches danzantes, que a través de la danza y sus giros constantes que son acompañados por un ritmo monocorde (de un solo instrumento que puede ser ejecutado por el Rabab o violín, o el tambor) se autoinducen en estados místicos y espirituales.

14 Castoriadis retoma aquí la idea de Piera Aulagnier quien postula que debe hablarse de pasión cuando un objeto de placer se transforma en objeto de necesidad. Castoriadis lo extenderá al ámbito del conocimiento sin las connotaciones del enfoque clínico del psicoanálisis.

sexual del acontecimiento. El acto dancístico surge, de todas maneras, como resultante de una carga sexualizada. (Dallal, 1998: 20)

La pasión y el deseo por un objeto movilizan afectos, emociones, inquietudes, y engendran a su vez, representaciones y fantasías, que serán el campo fértil para la creación artística.

Podríamos decir por lo consiguiente que los “fantasmas” de la bailarina provienen de la pulsión<sup>15</sup> que trasciende lo instintivo e intenta elevarse sobre las formas de opresión institucional, con el fin de liberar y descargar su energía en un objeto socialmente aceptado (aunque no necesariamente) es decir, *sublimado*,<sup>16</sup> como lo es la danza:

Todo aquello que es investidura de objetos que no son directamente o indirectamente –de manera inmediata o mediata- objetos pulsionales, los considero como actividad sublimada. Ésta tiene como condición, como punto de apoyo, la capacidad de la psique para experimentar placer a través de la representación. (Castoriadis, 2002:252)

*Pasión, fantasía y sublimación*, son las coordenadas por las que se deslizan los cuerpos en la sociedad y que se anudan en torno a una historia singular del sujeto y de su proyecto de vida, como es el caso de las bailarinas.

En el plano individual y subjetivo, la bailarina echa mano de su arsenal pulsional e imaginativo, donde afecto e intención se entrecruzan para intentar dar forma y expresión a su necesidad interna, de acuerdo a las vicisitudes de su historia personal; en tanto que en el plano social y cultural, la danza encarna la promesa de colmar un deseo y una pasión; revive la fantasía de fusión con la imagen especular idealizada:

Lo que yo sentí fue que (Sarat) había llegado en una alfombra mágica volando y que era intocable, que era algo de cuentos...Me había parecido tan femenino y tan seductor que yo dije “¡yo quiero eso, yo quiero lograr en la gente eso!”...Me agarró por los dos lados: uno quería ser esa mujer bella y sensual que había visto y otro, quería que toda esa gente sea la que

---

15 De acuerdo al Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, la pulsión es “un proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión), su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin.” Pág. 337.

16 Este mecanismo llamado “sublimación” pone en marcha el proceso de la psique de reemplazar los objetos propios de ésta por otros instituidos socialmente, los que emergen de la acción cultural, en ese sentido la imaginación (la psique) requiere forzosamente de la capacidad de representación de los objetos (colocar uno en lugar del otro) en tanto que la sociedad (imaginario social instituyente) crea lo que la psique por sí sola no es capaz de lograr.

me vea a mí haciendo eso, y que luego comente sobre mí...Y yo dije “esto es lo que quiero hacer! (Verónica, bailarina argentina)

¡Yo lo vi bailar (Amir Thaleb) en vivo muchas veces y era maravilloso! Su manejo del público era increíble y cuando él y Sohaila se encontraban en escena era magnífico ¡magnífico! Entonces yo dije “yo quiero, yo quiero estar ahí” no quiero estar reseñando aquí abajo qué hacen los demás, yo quiero ahí arriba (risas) sí, ¡esa es la verdad! (Gabriela, bailarina mexicana)

Lo que aparece de manera reiterada es que el detonante de esa pasión obsesiva por el objeto parte del primer encuentro con alguien (otra bailarina o bailarín) o con algo (una escenificación de la danza) que evoca las improntas más antiguas (la “esfinge afectiva” de la que hablaba Ricœur), experiencia de un encuentro largamente esperado que se celebra hasta con lágrimas. Estos pasajes si algo nos revela, es el momento justo del acoplamiento entre el mundo subjetivo y el social, como el “eureka” que se exclama con júbilo y emoción al reencontrarse con lo perdido o lo anhelado. Algo parecido a una certeza que experimentamos como decisivo en nuestras vidas, y que podría ser el cierre (provisional) a nuestras dudas o búsquedas.

Esta suerte de “acoplamiento” entre los dos mundos se da gracias a la participación de la sublimación en un sentido más amplio que el usual.<sup>17</sup> La sublimación vendría a ser la “superficie de contacto” entre el mundo privado y el público: aquello que fuerza a la psique a reemplazar sus objetos privados por objetos “que son y valen en y por su institución social”.<sup>18</sup>

El encuentro entonces entre lo subjetivo (el mundo interno) y lo simbólico (el mundo social) se realizará a través de esa “superficie de contacto” que convoca la danza, una suerte de “espacio potencial” a la manera del juego y la creación como lo concebía Winnicott,<sup>19</sup> *zona intermedia* de la experiencia humana en la que se mitigan las discordancias de los “dos mundos”. No en balde, la danza tiene un componente lúdico, de verdadero gozo por explorar a través de la corporeidad de los sentidos y la sensualidad, nuevas formas que nos aproximan a manera de juego, a conseguir y

---

17 Se recordará que la sublimación en su sentido freudiano, hace referencia a las actividades humanas que aparentemente no tienen relación con la sexualidad, pero que derivan de la fuerza pulsional sexual; es decir, la pulsión se sublima en la medida que encuentra derivación hacia objetos no sexuales socialmente valorados.

18 Referencia tomada de Y. Franco: Magma, pág. 137.

19 Notable psicoanalista de la Escuela del psicoanálisis inglés, entre sus obras destaca *Playing and reality* publicada en 1971, en ella destaca el potencial creativo que se deriva del jugar: “el jugar tiene un lugar y un tiempo. No se encuentra dentro...tampoco está afuera del alcance del dominio mágico. Para dominar lo que está afuera es preciso hacer cosas, no sólo pensar o desear, y hacer cosas lleva tiempo. Jugar es hacer.” Winnicott, D.: *Realidad y juego*, Buenos Aires, Granica, 1985, pág. 64.

dominar la mejor forma, el trazo mejor terminado, el gesto más sentido en el que se vuelca la emoción y pulsión.

## **Conclusiones**

Para terminar, me parece conveniente aclarar que si bien he dado un enfoque fenomenológico y psicoanalítico al hecho creador de la danza, en su interrelación subjetiva con el agente que lo crea (la bailarina), no significa que ignore que las formas simbólicas -como son cualquiera de las manifestaciones artísticas- están insertas en los contextos sociales y que son construidas, reproducidas y difundidas por la estructura social y los agentes de los medios de comunicación, por lo que también habría que dar cuenta del acoplamiento de estos contextos.

Mi interés para efectos de esta ponencia es recuperar la importancia de los componentes fenomenológicos en su integración con el cuerpo y el sujeto, destacando así la importancia que guarda la imaginación y el deseo en la generación del acto creativo humano, y para este uso en particular del cuerpo como instrumento de la danza.

El cuerpo como crisol de significados y la danza como práctica simbólica e histórica, dan sentido al arte y de igual forma a las prácticas sociales humanas. Más allá de lo colectivo se encuentra el caso particular del sujeto y de su historia que enfrenta solo su drama entre el deseo de ser y trascender. Por ello, la danza como actividad parece brindarle un sentimiento de plenitud derivado del poder que da por unos instantes tener la agencia de movilizar y controlar las turbulencias discordantes de la realidad inaprensible, en especial el tiempo que se nos escapa continuamente en esta llamada por Bauman “modernidad líquida” poblada de incertidumbres. Hoy más que nunca la danza es una necesidad en esta modernidad pues nos ayudaría con su potencial creativo a:

“Resolver las aporías poéticamente, no tanto para eliminarlas como despojarlas de sus efectos paralizantes, volverlas productivas.” (Ricœur, 1985: 199)

Danzando al filo de esa aporía nos encontramos con nosotros mismos y con nuestros cuerpos en un horizonte abierto, ambivalente y pletórico de signos en esta modernidad del siglo XXI.

## Bibliografía

- Buaman, Zygmunt: *Modernidad y ambivalencia*, Anthropos, España, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993.
- BAZ, Margarita: *Metáforas del cuerpo: Un estudio sobre la mujer y la danza*. México, 1ª reimpresión, UNAM/PUEG, 2002.
- -----: "De poética y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza", en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (Coords.) *La danza en México*, México, Visiones de cinco siglos, Vol. I, CONACULTA/INBA, 2002.
- BEGUÉ, Marie-France : *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2ª edición, 1983.
- CONTRERAS, Javier: "Danza y enamoramiento", en Hilda Islas (Comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, CONACULTA/INBA, 2001.
- DALLAL, Alberto: "Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico", en *Revista Universidad de México: Danza y cultura del cuerpo*, núm. 575, México, UNAM, 1998, pp. 18-27.
- KRISTEVA, Julia: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 5ª edición, 2000.
- RICCEUR, Paul: *Tiempo y narración*, t. I. México, Siglo XXI, 1985.