

Imagen, Cuerpo, Sublimación y Danza

Image, Body, Sublimation and Dance

Imagem, Corpo, Sublimação e Dança

Lucero del Pilar Miranda Diego

Universidad Autónoma de Querétaro

fbatutorias@hotmail.com

RESUMEN

El artículo nos lleva en un viaje sobre el análisis del cuerpo de los bailarines como instrumento de expresión artística, así como el vínculo de ese cuerpo al deseo, la angustia ante los malestares de la vida cotidiana, el cuerpo como instrumento de expresión, a su vez el cuerpo como medio de mostrar el deseo y el dolor de la época actual, sobre todo el cuerpo del bailarín en la etapa de formación académica en la universidad, donde las exigencias del docente son parte de la formación de los estudiantes como bailarines y de forma implícita, de ellos como sujetos en proceso de maduración como personas.

Palabras clave: Imagen, Cuerpo, Deseo, Sujeto, Arte, Aanza, Bailarín.

ABSTRACT

The article takes us on a journey about the analysis of the dancers' body as an instrument of artistic expression, as well as the link of that body to desire, the anguish in the face of the discomforts of daily life, the body as an instrument of expression, at its time the body as a means of showing the desire and pain of the current era, especially the body of the dancer in the stage of academic training at the university, where the demands of the teacher are part of the training of students as dancers and of implicitly, of them as subjects in the process of maturation as people.

94

Keywords: Image, Body, Desire, Subject, Art, Dance, Dancer.

RESUMO

O artigo nos leva a um percurso sobre a análise do corpo dos bailarinos como instrumento de expressão artística, bem como a ligação desse corpo ao desejo, à angústia diante dos desconfortos do cotidiano, ao corpo como instrumento de expressão, ao seu tempo o corpo como meio de mostrar o desejo e a dor da época atual, especialmente o corpo do bailarino na fase de formação acadêmica na universidade, onde as demandas do professor fazem parte da formação do dos alunos como bailarinos e, implicitamente, deles como sujeitos em processo de amadurecimento como pessoas.

Palavras-chave: Imagem, Corpo, Desejo, Sujeito, Arte, Dança, Dançarina.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo nos acercaremos desde la psicología y en específico desde el psicoanálisis Freudiano a los conceptos de imagen, cuerpo, sublimación y su manera de relacionarse con la danza contemporánea, esta aproximación se realizará principalmente desde los artículos: “Pulsiones y destinos de pulsión”, “Más allá del principio de placer” del Dr. Freud, dichas teorías Freudianas se vinculan al arte y en particular a la danza contemporánea; entendida esta como un medio de expresión artístico que es a su vez sublimación de mociones inconscientes, preceptos morales contemporáneos y enfermedades de la mente. Situaciones del entorno de la danza y del uso del cuerpo como instrumento, que se vinculan con la personalidad del bailarín durante su formación y en los momentos en que este se muestra ante un espectador, así el individuo se identifica a sí mismo como bailarín en un mundo actual, eligiendo a la danza contemporánea como forma de expresión en su carácter de artista y a la vez como sujeto de su época y de su entorno. La danza entonces se interpretará aquí como una continua relación entre el cuerpo, el imago y las emociones, este trinomio agitado constantemente por el movimiento se llega a confundir al punto de que el cuerpo, en su total adhesión a la emoción, pierde con el éxtasis, el uso de sus facultades de retroceso, la retracción que le hace consiente de sus propios movimientos y de su capacidad de imago. El hombre de las pasiones no puede ser espectador de sí mismo; su relación consigo mismo es sentimiento interno. El intelecto (el cogito), la máquina (el cuerpo) y la auto percepción (imago) pierden por igual su autosuficiencia y solo son percibidos por el espectador en el fenómeno escénico.

95

IMAGEN, IMAGO Y CUERPO; UN SER SUJETÁNDOSE

En el presente trabajo la palabra imagen está asociada a la percepción visual del cuerpo desde la perspectiva del psicoanálisis, y la palabra imago se utiliza como la representación psíquica de esa imagen corporal en la mente. Por lo tanto, se busca vincular ambos conceptos y la relación de estos conceptos con el cuerpo y su interrelación constante, dicha combinación tripartita imagen-imago-cuerpo, determina que una persona sea un ser que se identifica a sí mismo como sujeto a sus referentes y referencias dentro de su propio entramado social, familiar e incluso personal construido a partir de su interacción con el mundo real.

En psicoanálisis la palabra imagen refiere inmediatamente al cuerpo del sujeto, sin embargo, la psicología tiende a sustituir para este concepto de identificación interior de la apropiación del cuerpo con la palabra imago, buscando darle un significado concreto según Velázquez p 33: Imagen se refiere al cuerpo o imagen inconsciente del cuerpo, y el término imago, significa grabado, imagen, reproducción, retrato. La cuestión de la imagen es que siempre se asume que es adquirida del real, y así se hace un registro en el imaginario e incluso en el simbólico; de ahí que en los sueños una imagen del cuerpo se distorsione y el soñante realiza a través de la producción onírica, una imagen de su cuerpo más definida en cuanto peso o talla muscular, debido a que en el sueño eso le puede representar fuerza; en este ejemplo vemos como se mezclan los registros real, imaginario y simbólico; en cambio imago es de otro orden, “Para Jung, se trata de reminiscencias inconscientes colectivas. El autor plantea que, así como existen restos de la filogénesis en el cuerpo, en la psique esos restos se expresan bajo la forma de imago.” (Velázquez P. 33), en análisis ese imago se juega en el orden de la transferencia, ya que la persona hace pasar esas representaciones al analista y son encaradas y por ende representadas por él, de tal manera que así se habilita el espacio de análisis para que la transferencia haga su función y el análisis no se estanque, es decir:

... que la investidura libidinal aprontada en la expectativa de alguien que está parcialmente insatisfecho se vuelva hacia el médico. De acuerdo con nuestra premisa, esa investidura se atenderá a modelos, se anudará a uno de los clichés preexistentes en la persona en cuestión o, como también podemos decirlo, insertará al médico en una de las “series” psíquicas que el paciente ha formado hasta ese momento. Responde a los vínculos reales con el médico que para semejante seriación se vuelva decisiva la “imago paterna” –según una feliz expresión de Jung (1911: 164)-. (Freud. 1912/1986. P.98).

Entonces vemos como para el psicoanálisis imagen e imago, no son forzosamente equiparadas, según Velázquez p 34: las aplicaciones de la palabra imago hacen relato a un fenómeno mediatizado y no a la experiencia fenomenológica del período vivido, por otro lado, la palabra imagen remite a la vivencia de una experiencia directa e inmediata. Planteamos entonces la experiencia del bailarín en el momento que ve su cuerpo reflejado en el espejo, inferimos que la tangencia de su cuerpo es parte de lo que mira en el espejo pero es a su vez una imagen, mientras que lo que asume de esa imagen propia es en sí un imago para él, al ser un imago, puede por ende estar cargada de reminiscencias psíquicas que pertenecen a su entramado social, familiar, académico, artístico o cultural; del cual al regresar en ese rebote desde el espejo, le regresa permeado de dichos significantes, lo que lo puede

llevar o no, a una dismorfia corporal. Este bailarín crea primero su imagen y esa imagen aporta información que lo transporta al terreno del imaginario para así construir un imago, justamente desde la óptica, ya que “(...) la óptica funciona en la medida que a cada punto del espacio real le corresponde uno y sólo uno del espacio imaginario, y que esto es justamente lo que posibilita que se produzca la imagen.” (Velázquez P. 35). Una vez producida en él la imagen, se puede mirar en ese segundo momento al espejo, sin importar la frecuencia con que lo haga, es ese segundo momento cuando él va a proporcionar de su Gran Otro (Autre), todo ese cúmulo de significantes que le darán un imago determinado, de tal manera que las causas que pueden generar que un bailarín enferme y otro no de alguna enfermedad mental derivada de su percepción corporal, es un detonante que va permeado por su propia historia de vida, con el sujeto y su forma de estar sujetado a su entramado social, familiar, artístico; Lo anterior Lacan nos lo ejemplificaría con la experiencia del ramillete invertido. (Lacan. 1954).

97

Transitando al campo de las pulsiones de Freud, él plantea que existen alrededor del área escópica un par de pulsiones que se relacionan como opuestas dentro del juego de los opuestos que se atraen entre sí, que van a remitir al psicoanalista a observar en el paciente el fenómeno del narcisismo primario, donde es el cuerpo identificado como propio el que es identificado como objeto de dichas pulsiones y que sólo más tarde el individuo se ve inclinado a permutar este objeto por uno similar al de un cuerpo que le es ajeno, es así como, en un primer momento el bailarín toma en este juego de las pulsiones a su propio cuerpo y le deposita como si fuese una imago externa, muchos de los significantes que posee en su Gran Otro (Autre), la imagen que posee desde el rebote de la mirada en el espejo en ese segundo momento, lleva consigo ya un juego de mirar y plasmar en la segunda mirada algunos significantes, el ojo, se vuelve el medio para que la pulsión escópica pueda mirar y mirarse a sí mismo, de mirar su cuerpo e irlo a su vez permeando de significantes y del deseo, es decir, ambas pulsiones la voyeurista y la exhibicionista, Freud aborda la perspectiva de las relaciones entre la mirada y la posición subjetiva de la persona, de ahí que mirar e imagen viene si bien es cierto emparentadas, es ésta última la que es modificada según el objeto de deseo de quien mira, dicho de otra manera, mirar es cargar de significantes, cuando de mirar el propio cuerpo e incluso el cuerpo del otro (autre), refiere.

Empero, qué es en sí, lo que mira el bailarín al contemplar su propio ser a partir de un espejo, la imagen de su cuerpo extraída de lo real o la representación psíquica de su cuerpo, es decir, el esquema corporal o la imagen de su cuerpo; ambos son diferentes, en la imagen de

su cuerpo, es probable que realice comparaciones y trasnominaciones alusivas a la imagen del cuerpo planteando, este cuerpo como un ideal de belleza estética establecido por el campo de las artes escénicas, que puede derivar en ideales y mímicas, fundadas en la expresión corporal, como en el lenguaje verbal, ante ello, el esquema corporal es en parte inconsciente y sería similar en los individuos, va del campo de la percepción en un recorrido de lo percibido en el real al psiquismo y en ese recorrido se impregna de lo libidinal y lo emocional, en la imagen corporal el sujeto crea entonces, posterior a lo anterior, una imagen particular de sí mismo que se liga a él y su propia historia de vida, como diría Schindler (2000).

98

¿Cómo se construye ese bailarín su imagen de sí mismo? independientemente de sí enfermará o no, subjetivamente y mirará después o no, un esquema corporal en ese espejo que se asemeja a su propia imagen de cuerpo concebida en su psiquismo. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” de Lacan, nos lo puede explicar de manera amplia, ya que “El estadio del espejo tiene, en la obra de Lacan, dos posibles culminaciones: a) el trayecto de las miradas y el famoso giro de la cabeza del niño y b) el drama de los celos y la intrusión de una nueva imagen resolutive que dará cuenta de la agresividad” (Velázquez P. 116), en esto Lacan habla de cuatro momentos importantes, la prematuración, la imagen especular, el fenómeno del mimetismo y el júbilo final al reconocer su imagen; lo importante de esto es tener en cuenta en todo momento, que existen estos aspectos importantes en el niño de entre seis y dieciocho meses de edad, existe el cuerpo del niño, su imagen especular y el espejo; en una última etapa veremos cómo la imagen se refleja en el cuerpo y no a la inversa como podría pensarse, de tal manera que el infante saldrá jubiloso de ahí, existirá una imagen del cuerpo, misma que como años después Dolto dirá, “la imagen del cuerpo es inconsciente”, en este caso “(...) la llama imagen en tanto es función relacional al otro o realizada en el otro y no porque sea visual” (Velázquez P. 129), ese movimiento de cabeza en donde el niño mira, generalmente a uno de sus progenitores, le permite saber quién es, cómo es él mismo; esa mirada, ese rebote de la mirada en el espejo que le proporciona la imagen reflejada de su cuerpo, no es una mirada total y jamás neutral o limpia, ya que el niño, que en ese momento sólo es un cuerpecito con un cúmulo de necesidades, empieza a sujetarse dentro de una trama familiar, social, cultura, de lenguaje; “(...) se encuentra inserto en una red biológica, social, cultural y psíquica” (Velázquez P. 114), esa imagen que el infante obtendrá al final del estadio del espejo, será jubilosa y queda, como diría Velázquez, una imagen del

cuerpo articulada a la historia de ese sujeto, en nuestro caso, el bailarín, mira una imagen corporal que puede distar del esquema corporal, “(...) la práctica clínica nos muestra de manera contundente que el cuerpo y la imagen del cuerpo (es decir lo que está en el espejo y fuera de él) no son punto a punto recíprocos, no son total y absolutamente reversibles; en pocas palabras, no son idénticos” (Velázquez P. 113), de ahí que en el espejo el bailarín podría mirar una imagen de su cuerpo gorda pero su cuerpo o esquema de cuerpo es flaco. Lacan nos muestra que esto es más complicado que solo un niño mirándose.

El estadio del espejo nos permite observar el fenómeno de la construcción del yo (je) al yo (moi), donde en uno dice “yo soy” y en otro dirá “tú eres eso”, pese a que se escucha como un juego de palabras, el fenómeno no es del todo sencillo, es un juego que inicia con la percepción del infante y su mirada rebotada en el espejo, donde lo que mira es lo que conocemos como su Gestalt que no es total, “(...) esa forma es más constituyente que construida (...)” (Lacan. 1949/2003. P.88), que le permitirá crear su imago, es decir: “Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación (...) a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo imago” (Lacan. 1949/2003. P.87), la Gestalt y el imago del niño nos permite hacer la diferencia entre el ideal del yo y el yo ideal, que a su vez permite la identificación con el otro (autre), como espejo del niño con su semejante, debido a que el niño quedará sujetado en calidad de sujeto deseante, no solo con su imagen mental de sí mismo, sino dentro de un lenguaje que le permitirá a partir de ahí saber quién es, qué deseos le preceden de la identificación con su propia historia de vida dentro de su entramado familiar, su pasado filogenético; que a su vez está inserto en la cultura, como lo habíamos mencionado. Es menester considerar que, en esa etapa de vida del cachorro humano, la primera identificación de Gestalt que éste toma, es la de la identificación como especie, pese a que el control de su cuerpo aún sea de total desvalimiento; y es como diría Lacan (1949/2003), que esos dos aspectos de su aparición simbólica darán la permanencia mental del yo (je).

El estadio del espejo es de suma importancia para crear la imago o imagen del cuerpo en el psiquismo, para formar nuestro yo ideal, el cuerpo biológico se ve a través del espejo, el niño empieza a mirarse y a comprender cómo es, empieza a saber de su propio cuerpo biológico en un primer momento, es un vaivén de la mirada que le permite al infante crearse una Gestalt, ya que el niño muestra emoción al poder mirarse y reconocer su propio cuerpo en esa imagen, “que una Gestalt

sea capaz de efectos formativos sobre el organismo es cosa que puede atestiguararse por una experimentación biológica, a su vez tan ajena a la idea de causalidad psíquica que no puede resolverse a formularla como tal” (Lacan. 1949/2003. P.88), pero que esa imagen sea fidedigna a su cuerpo biológico, dista mucho de la realidad, ya que como el mismo Lacan nos dice en varias ocasiones de su obra, la imagen del cuerpo no es punto a punto similar al esquema corporal o cuerpo biológico; la imagen corporal va viciada, como ya lo hemos mencionado, de todo lo que le hace ser sujeto, de esa acción de sujetarse a sus referentes familiares, sociales, culturas; es así que la imagen especular del niño, “(...) parece ser el umbral del mundo visible (...)”(Lacan. 1949/2003. P.88), que le permitirá más adelante crear ese imago o imagen de su cuerpo en su psiquismo.

100

El estadio del espejo se torna un momento fundante en toda imagen de cuerpo, es quien nos da la guía y referente de cómo nos miramos, de cómo somos, es lo que en cierta edad nos permite crear síntomas o no de ciertas enfermedades, “la función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad: o como se ha dicho, del *innenwelt* con el *unwelt*” (Lacan. 1949/2003. P.89), a partir de ahí, el niño puede hacer la diferencia entre su cuerpo y el de su madre, que en ese momento de la vida, su madre le es todo, es quien le salva la vida a diario, ya que él solo moriría de desvalimiento, una vez que el niño mira su imagen especular en el espejo, hace ese efecto de mimetismo, trata de mirarse a sí mismo y mirar el espejo, ese tercer momento, donde él ya ha pasado de mirarse en estado de prematuración, volver a mirar su imagen especular, que como ya dijimos, no es jamás total; vuelve a mirar y experimenta ese mimetismo, para descubrir la diferencia entre su madre o el progenitor que esté con él; es entonces cuando a su cuerpo lo va a tomar como propio, aunque lleno de necesidades y en desvalimiento; tratará de mimetizarse, para salir airoso de ese estadio y jubiloso, concluyéndolo jubilosamente con una risa que le permite saberse independiente y a la vez parte de algo, es ahora un cuerpo deseante, un sujeto que se ha creado una imagen de cuerpo en su psiquismo y que se sabe, aunque de manera inconsciente, parte del todo;

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

por la rivalidad del otro, y hace del yo (je) ese aparato por el cual todo impulso de los instintos será un peligro, aun cuando respondiese a una maduración natural; pues la normalización misma de esa maduración depende desde ese momento en el hombre de un expediente cultural. (Lacan. 1949/2003. P.91).

Es ahí, cuando concluye el estadio del espejo, cuando esa bola de carne, llena de necesidades, se sabe inconscientemente parte del todo, el todo que incluye a su Gran Otro (Autre) que está formado por todos sus referentes: familiar, social, cultural, de lenguaje; es ahora y en adelante un sujeto, un sujeto cargado de su historia filogenética que le va a permitir identificarse con su ser, entre ello con su cuerpo, un cuerpo deseante.

LA MIRADA Y EL SUJETO FRENTE AL DESEO

La mirada es el vehículo que todo ser humano usa para poder constituirse como sujeto de deseo frente al primer objeto de amor de en ese momento bebé, quien es su madre; será la función materna, quien propicie que ese bebé entre en el estatuto de sujeto, a partir del deseo del otro (mamá) y se adentre en el mundo de los significantes representados o nombrados como Gran Otro. Es así que, la mirada se torna en la vida del ser humano tan importante, que es a partir de ahí, cuando y como se organiza el mundo de una persona, a partir de la mirada surge un sujeto deseante, surge un sujeto que puede estar anclado a la angustia, el ser humano gira su vida sobre el mirar, ser mirado; de momento diremos que es dual.

Hemos observado como en el estadio del espejo el ser torna el punto de partida para que una persona se sujete a su cultura según que se le mire y el cómo se le mira, es tan importante que, como ya lo hemos mencionado y Lacan nos lo explica, desde el estadio del espejo, que se da entre los seis y dieciocho meses de edad, justo cuando el niño está en posibilidades de percibir su imago corporal a través del espejo, situación que culmina jubilosamente en el surgimiento de la instancia psíquica llamada yo. La mirada, es algo complejo, la mirada es parcial siempre, no surge sola; "(...) a la mirada sobre la propia imagen, siempre la acompaña una fantasía y su contraparte, la angustia" (Pieck. 2007. P. 125), es decir, al mirarse el bailarín en el espejo, mira la imago de su cuerpo, un esquema corporal que rebota en el espejo, que retorna justamente como imagen del cuerpo o imago del cuerpo; va cargado de significantes propios de ese sujeto con su cultura, familia, sociedad, entorno académico artístico; busca ser perfecto, perfecto para el otro (autre) como primer plano, buscando la perfección ante la mirada de

su Gran Otro (Autre); en ese rebote, va también la fantasía de ese ser deseante, ésta sin duda es fundamental, “la fantasía juega un papel muy importante en la presentación del cuerpo a la mirada de los otros” (Pieck. 2007. P. 127), la ubicación de la mirada es un juego del sujeto para con el Gran Otro (Autre), representado siempre por el semejante otro (autre), lleva consigo un algo del deseo, la fantasía sobre algo; la mirada es parcial y está enmarcada siempre por la fantasía, el mismo Lacan, a modo de metáfora nos dice:

A veces sucede que se ve aparecer en sueños, y de un modo no ambiguo, una forma pura, esquemática, de la fantasía. Tal es el caso en el sueño de la observación del Hombre de los Lobos. Si este sueño de repetición adquiere toda su importancia y Freud lo elige como central, es porque es la fantasía pura develada en su estructura. Si esta observación tiene para nosotros un carácter inagotado e inagotable es porque se trata en esta observación esencialmente, de cabo a rabo, de la relación de la fantasía con lo real. Ahora bien, ¿qué vemos en este sueño? La hiancia súbita (...) de una ventana. La fantasía se ve más allá de un cristal, y por una ventana que se abre. La fantasía está enmarcada” (Lacan. 1962/2006. P. 85).

102

La fantasía se torna entonces importante en la constitución del imago en el sujeto, le permite saberse sujetado a su historia de vida; además de la fantasía recordemos la angustia, que es un espacio vacío y enigmático con respecto al deseo del Gran Otro (Autre), es la hiancia que se porta en la constitución de la imagen corporal a partir de que el niño mira su esquema corporal en ese espejo y está listo para crearse de esa Gestalt, una imagen psíquica de su cuerpo; Lacan nos dice al respecto que:

En la medida en que se apunta a este lugar vacío en cuanto tal, se instituye la dimensión siempre descuidada, y con razón, cuando se trata de la transferencia. Este lugar, circunscrito por algo que se materializa en la imagen, un borde, una abertura, una hiancia, donde la constitución de la imagen especular muestra su límite –ahí está el lugar predilecto de la angustia. Este fenómeno de borde, lo encuentran ustedes, por ejemplo, en ocasiones privilegiadas, en aquella ventana que se abre, marcando el límite del mundo ilusorio del reconocimiento, el que llamo la escena (Lacan. 1962/2006. P121).

Es así que al mirar ese infante su Gestalt en el espejo, se forja su propia imagen corporal o imago psíquica, misma que le deviene en rebote, con la fantasía y a su vez con ella, queda la hiancia que permite a la angustia posicionarse en ese espacio; ese joven o adulto bailarín, mira su esquema en el espejo, le remite a esa temprana edad en que se posicionó como sujeto deseante; ahora en este momento esa imagen de su cuerpo, ya no es parcialmente genuina como le fue esa primera vez, ahora, esa mirada ya viene de otra parte, la porta como propia, pero es de otro lugar, el enfermar o no, es debido a esa posición de

la mirada que le rebota con nuevos significantes, ya no es solo aquel infante frente al espejo con alguno de sus progenitores, su propio deseo y la angustia ante el suceso de poseer su propia representación psíquica de su imagen corporal o imago; es ahora un joven o adulto que mira a través de su mirada un esquema corporal que determina una imagen diferente a aquella de la primera vez, sin alejarse tanto de aquellos primeros significantes; porque sin importar si ha enfermado o no; si padece una dismorfia corporal, una bulimia o una anorexia; lo que es seguro, es que ese sujeto de cierta manera y siendo ya joven o adulto, ha modificado algo de su deseo, quien ha enfermado entonces “ (...) ha de tomar un lugar en algún momento, de manera que puedan ubicarse en otra posición frente a esa mirada y reivindicar su deseo” (Pieck. 2007. P. 129), la mirada es el eje que nos rige toda la vida, a partir de una mirada, propia y en un primer momento en el giro de la cabeza del infante, hacia su progenitor, donde sale jubiloso de ese último momento; donde sabe quién es él [yo (je)], y así surge la instancia psíquica del yo; se sabe visible, la mirada te hace saber que eres visible, que eres un sujeto; “(...) la mirada produce, ésta impone a quien es visto alguna forma de mimetismo; lo convoca a mimetizarse, por así decir” (Pieck. 2007. P. 131). Mimetizarse no es algo que deba tomarse a la ligera, no es del orden de la intersubjetividad o la imitación, “mimetizarse no tiene nada que ver con adaptarse al modo en que un animal puede volverse del mismo color que una superficie y perderse en ella” (Pieck. 2007. P. 131), mimetizarse implica entrar en cuadro, donde se mira y se es mirado, donde se expone sin saber lo que se expone; la mimetización conlleva tres modos, la mascarada o travestismo, el camuflaje y la intimidación, diría Lacan, todo esto conlleva que el sujeto sea sobrevaluado ante la mira de los otros (autre), que será “distinto a lo que se podría llamar él mismo” (Pieck. 2007. P. 131), los tres modos de la mimetización conllevan como objetivo: la desviación de una meta sexual, el mimetizarse en el deseo del otro, o la sobrevaloración de ese sujeto deseante, respectivamente; sea cual fuere lo que el sujeto elige de manera psíquica en esa mimetización, conlleva ese dar a ver al Otro, esa exposición ante el otro (autre) y el Gran Otro (Autre), el sujeto se posiciona con respecto al deseo del semejante que le refiere siempre a su Gran Otro (Autre), esto viene fundado desde el estadio del espejo, ese deseo se manifiesta ante ese niño que se mira en la Gestalt a través de ese espejo, es ese momento de júbilo, donde el infante que mira su Gestalt, mira a su vez a su progenitor en el giro de la cabeza, donde se sabe deseado, se sabe sujeto deseante; no perdamos de vista que esa mirada es parcial siempre, está dentro de lo que se desea, de la cadena de significantes, del deseo del

otro y del Otro, de la angustia del deseo; importante ese momento de júbilo del infante, ya que “a partir de ahí, de la organización del espacio y de sus movimientos, magnetizados por ese punto de vista que es luz y opacidad a un tiempo, quien es mirado responde. Se podría decir que el cuerpo es mirado por la mirada del Otro, por el hecho contundente del efecto instantáneo de la mirada de un semejante (...). La forma total del cuerpo le es dada al niño desde una exterioridad, solo como Gestalt cuya pregnancia debe considerarse como ligada a la especie. (Lacan 1949/2003. P.87), lo que permite que el niño entre en cuadro, sea niño mancha, sea sujeto deseante.

104

La mira entonces se despliega en dos dimensiones, aparentemente, Lacan dirá que son tres; se busca mirar, ser mirado y exponerse ante la mirada del otro y Otro, para percibir en su imagen una sobrevaloración que se intenta alcanzar; surge así, la pulsión escópica en su dualidad exhibir y mirar, es decir, “la mirada, pues, se despliega al menos en dos direcciones o modalidades: ver y ser visto. Pero Lacan ubica una tercera posibilidad cuando habla de la pareja exhibicionista-voyeurista. No solo es posible exhibir o ver. También es posible dar a ver sin que el sujeto que se exhibe sepa qué es lo que da a ver. (Pieck. 2007. P. 134), entonces el objeto del deseo, es la mirada, es el ver; si bien es cierto que los ojos son el medio para emitir la mirada, ésta que retorna en el joven adulto bailarín, va plasmada de las referencias simbólicas familiares, sociales, culturales, artísticas del entorno, los cánones de belleza de la época; surge así la pulsión escópica con esa dualidad en sí misma, que conlleva a su vez el encuadrar al sujeto, la mirada está en lo visible; la angustia del deseo ante ese sujeto deseante, se muestra como “lo que miro nunca es lo que quiero ver/Nunca me miras desde donde yo te veo” (Lacan. 2005. P.109), justo ahí se entrecruzan lo que se quiere dar a ver con la mirada del otro (autre), que no es más que la mirada del Gran Otro (Autre), que confirma esa Gestalt de ese primer momento del infante, con la nueva Gestalt que retorna como imagen corporal psíquica, sujeto deseante, deseo que porta de su Gran Otro, que asume como propio, sin saber de dónde de todos esos posibles referentes le es dado.

La mirada que le rebota, al joven adulto bailarín, le regresa a ese estadio del espejo, donde con júbilo y ante la mirada de su progenitor, supo de su Gestalt en ese espejo, surgiendo así su imagen corporal, asumiéndose como sujeto deseante, creyendo en un primer momento que la mirada viene del deseo, cuando sólo es ésta la que incita a surgir; propiciando que la pulsión escópica haga su aparición, dejando a ese sujeto, preso ante el deseo, es decir: “en la pulsión escópica, el sujeto encuentra el mundo como espectáculo que lo posee y ahí él es víctima

de un señuelo por el cual lo que sale de él y que lo confronta, no es el verdadero a, sino su complemento, la imagen especular, i(a)... el sujeto es tomado por el espectáculo, se regocija, se extasía. (...) él cree desear porque se ve como deseado (Lacan. 2005. P.82), de tal manera que lo que sucede es que se queda el sujeto preso del deseo y la angustia del mismo deseo, queda presa del goce del Otro (Autre), por eso no sabe de dónde le viene el deseo, ante su propia mira ya como joven adulto; la imagen queda supeditada, siempre en gran medida al deseo del Otro (Autre), sin perder de vista algo de los referentes de la época, es decir, se podrá con mayor frecuencia enfermar de dismorfia corporal, cuando coadyuvan el deseo del Gran Otro (Autre) y la exigencia del mundo real, a través de los exigentes cánones de belleza, situación que le complica a ese sujeto deseante el saberse parte de algo, el saber quién es; “en el recurso, que nosotros preservamos, del sujeto al sujeto, el psicoanálisis puede acompañar al paciente hasta el límite extático del “Tú eres eso”, donde se le revela la cifra de su destino mortal, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje” (Lacan. 2003. P.93).

105

LA ANGUSTIA, EL DESEO Y EL SUJETO.

El ser humano se convierte en sujeto, cuando se adentra en la cadena de significantes que es el Gran Otro, es el deseo quien le permite justamente hacer este cambio de estatuto; solo que este, siempre posee cierto grado de angustia, el sujeto porta en sí mismo, cierta cuota de angustia, al saberse ya un sujeto deseante, y a la vez deseado por el otro, es decir, un sujeto se forma como sujeto, cuando está dentro del entramado familiar, social, cultural; el sujeto antes de eso es solo un ser humano en desvalimiento, lleno de necesidades; se convierte en sujeto, ahí donde esa persona es mirada por el semejante (autre), ahí está el Gran Otro, el que legitima y da una entrada al entramado de significantes a esa persona y le hace ser sujeto; es decir, “este Otro es, por supuesto, el que a lo largo de los años creo haberlos entrenado para distinguirlo a cada momento del otro, mi semejante. Es el Otro como lugar del significante. Es mi semejante entre otros...” (Lacan. 1962/2006. P. 32).

La función del significante en la constitución del sujeto es de suma importancia, es éste el que sirve de llave, para abrir el mundo donde éste debe insertarse, es decir, “(...) la función de la llave. La llave es algo que abre y que, para abrir funciona. La llave es la forma de acuerdo con la cual opera o no opera la función significante como tal” (Lacan. 1962/2006. P. 30). De tal manera que un sujeto existe en

tanto el Gran Otro existe ante que el mismo otro como semejante, esto es porque nuestros deseos nos preceden, el niño es un ser deseado por los padres (autre), en tanto portan el Gran Otro, tesoro de sus significantes, que incluso sin haber nacido el infante, ya existe un mundo de deseos alistándose para recibir a la bola de carne que pasará a ser un sujeto, un ser humano con un pasado filogenético que a partir de su llegada al mundo real, operará en él ese cúmulo de significantes que le permitirán ser dentro de éste mundo un ser deseado y un ser deseante;

(...) no hay aparición concebible de un sujeto en cuanto tal sino a partir de la introducción primera de un significante, y del significante más simple, el que se llama el rasgo unario. El rasgo unario está antes que el sujeto. En el principio era el verbo significa, en el principio es el rasgo unario.” (Lacan. 1962/2006. pp. 30-31).

106 Es justamente ese rasgo unario lo que hace que el bebé sea un sujeto, él aún no sabe qué significa ser, pero sabe y lo ratificará en el estadio del espejo, en la mirada del otro, lo que su Gran Otro le hace ser, le va a posicionar con respecto a sus significantes familiares, le hará ser un ser deseante, porque el deseo del otro es lo que le hace ser, es decir, “el Otro está allí. (...). Relacionado con el deseo del Otro. A este Otro, antes de saber qué significa mi relación con su deseo cuando estoy en la angustia. Lo situó de entrada en A mayúscula. Para acercarme a su deseo (...).” (Lacan. 1962/2006. P. 31). De tal manera, que justamente la falta es la posibilidad de introducir el significante que le hará ser un sujeto a ese niño, “es en el plano de lo que le falta sin que él lo sepa, dónde estoy preocupado del modo que más se impone, porque para mí no hay otra vía de encontrar lo que me falta en cuanto objeto de mi deseo” (Lacan. 1962/2006. P. 32).

Es menester tener en cuenta, que en un inicio este mundo exterior no es esencial, pues no satisface de entrada ninguna necesidad –aparentemente-. El mundo exterior es importante para el sujeto porque lo provee de identificaciones, ya que existe: “... la dialéctica de lo simbólico y lo real, donde lo simbólico brota aparentemente de lo real...” (Lacan, 1986. P 358) con lo que ayuda en la formación del yo, aunque, por otro lado el niño se adjudica lo bueno como propio y lo malo como externo, rehuyendo de lo displacentero –creyendo él que lo displacentero es proveniente de algo exterior a sí mismo- es decir, el mundo exterior proporciona al niño el objeto que le dará placer, por ejemplo: la madre (vista como objeto), en un primer momento le sacia el hambre, sacándolo en ese momento de un displacer provocado por una necesidad que posteriormente –aunado a esto- le dará más placer, cuando el niño succiona el pecho materno, pasando así de un placer dado –originalmente- por satisfacer una necesidad, a un placer dado

por la succión, donde lo que primigenia ahí, es el placer dado en esa –ahora- zona erógena para el niño .

Llegados a este punto me gustaría introducir “la cosa”, pues se relaciona con este displacer del bebé y la primera nutrición, aparentemente parecería que el bebé llora por disgusto ante el mundo exterior y puede ser así, pero otro aspecto que podemos considerar es eso llamado la “cosa”, pues recordemos que: “...el objeto primero y más cercado de la prueba de realidad no es encontrar en la percepción real un objeto que corresponda a lo que el sujeto se representa en ese momento, sino volver a encontrarlo, testimoniarse que está aún presente en la realidad” (Lacan. 1959. P. 67). Entonces, el bebé me parece no sólo aún no diferencia lo interior de lo exterior, sino que también en ese llanto va inmerso la ya iniciada búsqueda del objeto que le otorgó ese primer placer vía la nutrición, por lo que como diría Lacan: “El ding como fremde, extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto. Sin ninguna duda es un andar de control, de referencia, ¿en relación a qué? -al mundo de sus deseos (...)” (Lacan. 1959. P.68).

107

Podemos dar cuenta cómo es que la nutrición y esa “cosa” están unidas, ya que la primera nutrición es la que le da esa “cosa” al bebé, “cosa” que lo hace ubicarse en un mundo de deseos; situación que lo llevará toda su vida a buscar eso llamado “cosa” aunque, “es claro que lo que se trata de encontrar no puede volver a ser encontrado. El objeto está perdido como tal por su naturaleza. Nunca será vuelto a encontrar...” (Lacan. 1959. P. 68). Efectivamente no será vuelto a encontrar –una manera de vislumbrar por qué no se reencontrará jamás es porque “...la representación-objeto no contiene nada más que esto, y que la apariencia de ser una “cosa” {Ding}, a favor de cuyas diversas “propiedades” aboga cada impresión sensorial...” (Freud. 1915/1998. P.215). Para retomar el aspecto de la relación del mundo exterior en la formación del psiquismo, rescatemos que:

Las tres polaridades del alma entran en los más significativos enlaces recíprocos. Existe una situación psíquica orientada en que dos de ellas coinciden. El yo se encuentra originariamente, al comienzo de la vida anímica, investido por pulsiones, y es en parte capaz de satisfacer sus pulsiones en sí mismo. Llamamos narcisismo a ese estado, y autoerótica a la posibilidad de satisfacción. El mundo exterior en esa época no está investido con interés (dicho esto en general) y es indiferente para la satisfacción. Por tanto, en ese tiempo el yo-sujeto coincide con lo placentero, y el mundo exterior, con lo indiferente (y eventualmente, en cuanto fuente de estímulos con lo displacentero). (Freud. 1915/1998. P.p. 129-130).

A su vez, el mundo exterior también suministra displacer –o incomodidad que posteriormente lleva a dicho displacer- al bebé, ya que le

da estímulos que son sentidos por el niño como hostiles, entre esos estímulos están por ejemplo: inclemencias del tiempo, desatención de la madre ante las exigencias del niño —ésta situación es vivida por él, como si le dieran un objeto suministrador de lo placentero, que a ratos no tiene y lo hace sentirse desprovisto de dicho objeto por no ser atendido cuándo y cómo él quiere—. El tema de placer-displacer y su relación con el yo, en sus orígenes lo interno y lo externo eran lo mismo, es decir, cuando nace el niño, no diferencia el placer interno del placer dado por el mundo exterior, vive lo que ejemplificaríamos con la banda de moebius, pasa del interior al exterior sin percatarse, él se apropia de lo placentero, lo incorpora a sí mismo y se identifica con eso para constituir su yo, y lo displacentero lo expulsa, sin importar si corresponde al mundo;—por ejemplo: presencia-ausencia de la madre o si corresponde a su propio cuerpo, como tener hambre, sed. Dicho displacer, tiene la función de marcar la entrada del principio de realidad y del mundo exterior en el niño. Por ende, la agresividad es constitutiva del yo, en tanto permite reconocer el no yo (UrIch) del niño que en un principio había cercenado por el displacer causado, en otras palabras, la agresividad le permite que se dé cuenta que en sí mismo tiene placer y displacer, que existe un mundo exterior, que a su vez le provee también de un placer y displacer, y principalmente, con ello sabrá que hay un principio de realidad. Por consiguiente, el odio y el amor tienen génesis y procesos diferentes y lo que hace que se manifiesten como opuestos es dicha relación ambivalente, placer-displacer (Freud. 1915/1998. P.132) Ahora surge la pregunta ¿el amor surge primero o es el odio, en tanto a la agresividad nos referimos?

El amor proviene de la capacidad del yo para satisfacer de manera autoerótica, por la ganancia de un placer de órgano, una parte de sus mociones pulsionales. Es originariamente narcisista, después pasa a los objetos que se incorporaron al yo ampliado, y expresa el intento motor del yo por alcanzar esos objetos en cuanto a fuentes de placer. (Freud. 1915/1998. P.133).

Es decir, de nuestro narcisismo se desprende ese amor por otro; pero cómo entra en esto el odio; por el simple hecho de que en un inicio el displacer está presente, el ser humano mutará ese displacer y al desarrollarse termina en un odio, el niño se adjudica lo placentero y lo displacentero, lo ve como algo fuera de él, entonces se podría entender con esto que: el bebé soluciona ese conflicto psíquico surgido ante el placer-displacer sentido, vía su cuerpo; Freud menciona que:

El odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor; brota de la repulsa primordial que el yo narcisista opone en el comienzo al mundo exterior prodigador de estímulos. Como exteriorización de la reacción displacentera provocada por objetos, mantiene siempre un estrecho vínculo con las pulsiones de la conservación del yo, de suerte que pulsiones yoicas y pulsiones sexuales con

facilidad pueden entrar en una oposición que repite la oposición entre odiar y amar. (Freud. 1915/1998. P.133).

Ahora, las pulsiones yoicas, proveedoras de placer y pulsiones sexuales; seguidoras de una meta para obtener placer, por qué se oponen si ambas buscan, de diferente forma lo mismo o eso aparenta, es posible entender las pulsiones sexuales como la pulsión donde encaminada a su fin de obtener placer se puede lastimar al objeto o a sí mismo, no obstante, promete que lo último será la ganancia de ese placer, pero cómo la pulsión yoica va a oponerse con la sexual:

Cuando las pulsiones yoicas gobiernan a la función sexual, como sucede en la etapa de la organización sádico-anal, prestan también a la meta pulsional los caracteres del odio. (...) Ese odio mezclado con el amor proviene, en una parte, de las etapas previas del amar no superado por completo, y en otra parte tiene su fundamento en reacciones de repulsa procedentes de las pulsiones yoicas, que a raíz de los frecuentes conflictos entre intereses del yo y del amor pueden invocar motivos reales y actuales. En ambos casos, entonces, ese odio mezclado se remonta a la fuente de las pulsiones de conservación del yo. (Freud. 1915/1998. P.p.133-134).

109

Esto último nos es importante compararlo con el texto de “más allá del principio de placer” pues ahí podemos constatar lo que Freud nos está diciendo en pulsiones y destinos de pulsión; a saber, que:

...las pulsiones yoicas y las pulsiones sexuales, y según la cual las primeras se esfuerzan en el sentido de la muerte y las segundas en el de la continuación de la vida, (...) las pulsiones yoicas provienen de la animación de la materia inanimada y quieren restablecer la condición de inanimado. En cambio, en cuanto a las pulsiones sexuales, es palmario que reproducen estados primitivos del ser vivo... (Freud. 1920/1998. P.42)

Entendido así, las pulsiones yoicas provienen de lo inanimado y buscan restablecer ese aspecto, con esto podemos seguir sosteniendo que el odio es originario y además está en la fuente de las pulsiones del yo, contrarias a las pulsiones sexuales, empero:

Ahora bien, es cierto que sexualidad y diferencia de los sexos no existían al comienzo de la vida; a pesar de ello, sigue en pie la posibilidad de que las pulsiones que después se llamarían sexuales entraran en actividad desde el comienzo mismo, en vez de empezar su trabajo contrario al juego de las pulsiones yoicas en un punto temporal más tardío. (Freud. 1915/1998. P.43)

Es decir, si amas algo y luego no te agrada, por las razones que sean -internas o externas- puedes mudar ese amor a odio: “Cuando el vínculo de amor con un objeto determinado se interrumpe, no es raro que lo reemplace el odio, por lo cual recibimos la impresión de que el amor se muda en odio” (Freud. 1915/1998. P.45). En un inicio el

sujeto incorpora el placer y expulsar de sí mismo el displacer por la reacción que causa; tomando esto último como referencia, podemos explicar que el odio es primigenio al amor, en tanto al nacer lo primero sentido es displacer, para esto basta con el ejemplo tan simple del llanto del bebé al momento de salir del cuerpo de la madre que manifiesta su disgusto, displacer para él, ante lo desagradable de estar fuera de su madre. Por lo tanto, ese displacer como ya fue mencionado, con el tiempo se desarrollará y será odio. Es importante comentar que: “Nos está permitido sustituir la oposición entre las dos clases de pulsiones por la polaridad entre amor y odio” (Freud. 1915/1998. P.50), entiéndase por las dos clases de pulsiones la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (destrucción/Tanatos), pero si el ser humano busca la vida, ¿Cómo puede tender a la muerte?, con cada una de estas dos clases de pulsiones se coordinaría un proceso fisiológico particular (anabolismo y catabolismo); en cada fragmento de sustancia viva estarían activadas las dos clases de pulsiones, si bien en una mezcla desigual, de suerte que una sustancia podría tomar sobre sí la subrogación principal de Eros; en tanto a la pulsión de muerte, podemos decir que:

Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: la meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo. (...) la tensión así generada en el material hasta entonces inanimado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado. (...) durante largo tiempo, quizá, la sustancia viva fue recreada siempre de nuevo y murió con facilidad cada vez, hasta que decisivos influjos externos se alteraron de tal modo que forzaron a la sustancia sobreviviente a desviarse más y más respecto de su camino vital originario, y a dar unos rodeos más y más complicados, antes de alcanzar la meta de la muerte, (Freud. 1920/1998. P.55)

LA SUBLIMACIÓN Y EL ARTE COMO META DE LA PULSIÓN SEXUAL

La sublimación es el vehículo para canalizar la pulsión sexual a una meta diferente de la meta original sexual, dando así, cumplimiento al deseo que emana con ella en el origen, y es el arte, unos de las dos formas, en que una pulsión sexual puede ser desviada de su cometido original, y cumplir una satisfacción del deseo en su totalidad, sin sufrir sólo un mero menoscabo. Es menester iniciar, aludiendo que la sublimación en Freud es un concepto que Laplanche (1996/2004. P. 439), define como:

Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte

principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.

Es decir, la sublimación es el desvío de la pulsión hacia otra meta ya no sexual, pero emparentada en cuanto a energía psíquica, de tal manera que sólo las bellas artes y la intelectualidad consiguen una desviación de esa manera, sin sufrir un menoscabo en el recorrido de la pulsión ni en la conclusión de la pulsión, pese a que no es el fin original. En la sublimación, se juega siempre la parte cultural, y es menester tener en cuenta en todo momento, que la cultura nos hace ser sujetos, es decir, estar sujetados a nuestros referentes, lo que implica ser un sujeto, estar anudado a ese Gran Otro del que ya hemos hablado anteriormente, pero si solo la intelectualidad y las bellas artes consiguen que la meta sexual de una pulsión sea modificada, el primer cuestionamiento debe estar en la interrogante, ¿cómo usamos la cultura que en sí posee ya una estructura ancestral, para salir de ella misma y desviar la meta de esa pulsión a un nuevo fin si somos sujetos constituidos estructuralmente?

111

El espacio de la posibilidad de dar vuelta hacia un circuito que ya no sea el circuito melancólico de la muerte y del sacrificio está paradójicamente, en lo psíquico como eso que no se deja sujetar, en lo pulsivo siempre pujante, insuperable e imposible de asfixiar. El inconsciente es entonces una fuerza revolucionaria. Pero, así como una economía que calcula y regula “que tanto es tantito” en la vida psíquica y social tiene sentido... (Martínez Ruíz. 2018. P. 69)

Es decir, para desviar la meta sexual de la pulsión, es solo con algo que socialmente sea importante, de tal manera que, al modificar la meta, sea energéticamente emparentada la resolución de dicha pulsión, para que en lo psiquismo no haya un displacer y propicie en el sujeto un malestar aún mayor, que el que podría existir entre los sistemas si se cumpliera la meta sexual en las vías originales. En tanto ésta meta nueva propicie la misma satisfacción, el Ello no tendría la menor queja y el Yo podría conciliar la exigencia pulsional sexual del Ello sin tener problemas con el Mundo Exterior, respetando así las exigencias sociales y culturales; porque la desviación es en lo artístico o intelectual, actividades bien vistas socialmente.

...lo importante en esta transacción económica es que la investidura es un gasto energético, un trabajo. (...) la sublimación es el destino de la pulsión que logra totalmente la satisfacción de un deseo sobre un objeto que no era el de origen. La sublimación no es, como todos los demás mecanismos de defensa, una satisfacción parcial. Para el psicoanálisis la producción artística es el paradigma de la sublimación. (Martínez Ruíz. 2018. P. 70).

Una vez explicado esto, podemos entender cómo es que la sublimación se convierte en el paradigma para nosotros, debido a que no existe, salvo la intelectualidad, ningún otro destino de pulsión, que nos permita sofocar una pulsión sexual original de manera total, por eso es que siempre que se desvía la meta, solo son desvíos parciales, pulsiones que después cobrarán nuevamente fuerza y buscarán llegar a sus metas originales. El arte es, la manera de resolver la pulsión sexual de manera total y satisfacer el deseo en un sujeto; la cultura nos deviene en ese momento, como un aliado, en lugar de ser el enemigo como se manifiesta usualmente en los desvíos de las pulsiones sexuales, es decir, un artista puede sublimar su pulsión sexual a través del arte, sin crear ningún tipo de síntoma o malestar psíquico, es así que podemos considerar al arte, como el aliado para crear nuevos referentes y sujetos emocionalmente más sanos; podríamos decir, que el arte es un medio para modificar nuestra cultura, sin tantos malestares culturales debido a que en sí mismo conlleva un cambio de estructura cultural y social; porque

el arte abarca, sin axiomar, sin articular, sin conceptualizar el misterio, el secreto, lo perdido, lo finito, la ausencia y que todo lo desvela como velado, el camino por el que la comunidad tendrá que caminar hacia la construcción de sociedades cada vez más complejas y cada vez más pacíficas (Martínez Ruíz. 2018. P. 70).

Ahora bien, qué son las pulsiones y de donde provienen, por qué son tan importantes para nosotros en este punto; empezaremos mencionando que para Freud, las pulsiones son estímulos psíquicos, y que en cuanto a lo psíquico refiere, no solo las pulsiones son sus estímulos; y que en específico las pulsiones en lo psíquico, no son fuerzas de choque, sino todo lo contrario, las pulsiones en lo psíquico, son fuerzas constantes, y como ya lo mencionábamos párrafos anteriores, las pulsiones sexuales, son capaces de desviar su meta sexual y satisfacer el deseo únicamente por medio del arte o la intelectualidad. Es importante mencionar en tanto la pulsión y su surgimiento, que:

El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo. (...). Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Será mejor que llamemos "necesidad" al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la "satisfacción". Esta sólo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada de la meta (adecuada), de la fuente interior del estímulo. (Freud. 1915/1986. P. 114)

Por lo anterior, es importante tener siempre presente la manera en que surge la pulsión y como es que sólo el arte o la intelectualidad consigne ser una meta de satisfacción a la pulsión sexual, lo que nos lleva a decir, que justamente el arte y la intelectualidad tienen una fuerza considerable para el psiquismo, lo que nos permite decir a su vez, que

la pulsión es resuelta en el arte, sosteniendo que el arte satisface el deseo de la pulsión sexual, sin dejar menoscabos en el sujeto, considerando que nada que no sea artístico o intelectual, han de conseguir este mismo resultado. El arte es una meta de satisfacción del deseo, es algo que provee un referente desde afuera para satisfacer la pulsión, misma que nace y se satisface originalmente desde lo interior, vemos aquí, como algo del mundo real que no conlleva lo sexual en sí mismo, entra a juego con los estímulos psíquicos para satisfacer una pulsión sexual desviándola de su meta original y que además es satisfecha en su totalidad, las fronteras de lo anímico, lo somático y el mundo real, se ven emparentadas a través del proceso de sublimación, en la producción artística.

Dentro del concepto de pulsión, para Freud, ésta posee una fuente, un esfuerzo, una meta, y un objeto; y es en sí misma: Un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como una representante (Representant) psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal. (Freud. 1915/1986. P. 117)

113

Lo maravilloso del arte, en este punto, es justamente, cómo consigue que sea la meta de una pulsión sexual, en donde se satisface el deseo en su totalidad, es decir, el arte es una fuerza de tal grado que pasa la fronteras de lo somático con lo psíquico, y consigue el mismo resultado, que si esa pulsión se hubiese satisfecho en su meta original, la sexualidad y con ello, el placer del órgano; recordando que esa es siempre la meta original de una pulsión sexual, es decir, “la meta a que aspira cada una de ellas es el logro del placer de órgano (...), en cuyo carácter se las conoce como pulsiones sexuales” (Freud. 1915/1986. P. 121). Entonces, el arte es una meta de las pulsiones que a través del proceso de sublimación propicia desviar la meta original y conseguir el mismo resultado, a saber, satisfacer la pulsión sexual, pero ya no por medio de la satisfacción del órgano, si no por medio de arte o de la creación de una muestra artística en sí misma.

LA DANZA Y EL ACTUAR DEL BAILARÍN

La danza está ligada al bailarín, más allá de lo evidente, la danza contemporánea, es el espacio donde se le permite al bailarín mostrar todas aquellas emociones y sentimientos que socialmente podrían catalogarse como negativas, ahí se da el permiso de decir, a través del cuerpo todo aquello que no se debe decir porque la cultura no lo permite; es así que la danza nos da ese espejo donde socialmente miramos aquello psicológico y hasta cierto punto, negativo del ser humano, que en

la cotidianeidad no hacemos porque no se nos permite; es así que la pulsiones de toda índole, son mostradas por el cuerpo del bailarín en el escenario para recreación del público como un espejo, y a la par, el sujeto bailarín, usa su cuerpo como lienzo de expresión de todo aquello que no “debe” mostrar de su propia naturaleza humana.

114 Pues bien, el cuerpo es muy importante en las bellas artes, sobre todo en la danza, en ésta se habla de un cuerpo como instrumento de trabajo, “se podría decir que todo lo que realiza el cuerpo expresa lo que la persona es, vive y siente” (Medellín. 2017. P. 111), ante ello podemos decir que el cuerpo es la estructura física que da pie a que el bailarín como sujeto¹ pueda formar una identidad, la identidad es parte de “SER”², es parte de lo que nos hace muchas veces poder identificar nuestras emociones, estados anímicos, etc. Podemos considerar que parte de la identidad de una persona está sostenida en el cuerpo real, en el caso de los bailarines es de mayor importancia porque se refleja, además, su profesión, que es sin duda parte de la identidad que al llegar a la etapa adulta nos hacer saber quiénes y qué somos, “estas diferencias en la imagen corporal de los bailarines son expresión de los procesos de selección, formación y desempeño profesional de cada manifestación de la danza” (Medellín. 2017. P. 125), por ende, es menester considerar que el cuerpo es la parte más afectada en el bailarín, sobre todo cuando no entra en los estándares que el profesor pide como corporalidad requerida, es decir, peso determinado que según el profesor debe poseer todo hombre o mujer como peso ideal para ser bailarín de danza contemporánea.

Por otro lado, esta danza contemporánea, considerada como “la más efímera de las artes” (Medellín. 2017. P. 111), y que muchos profesionales de la misma estudian, tiene, además del cuerpo, un problema de profesionalización como carrera universitaria, en México, sólo nueve universidades públicas, otorgan un título universitario que respalda todo el conocimiento y entrenamiento que éstos profesionales de la danza poseen, trabajo arduo que les implica tener que ejercitarse muchas horas al día, además de está universidades, existen Escuelas que, pese a que enseñan bien dicha danza, no otorgan título universitario, aparte de preparar sus cuerpos por medio de entrenamientos propios de la disciplina contemporánea, ellos deben poseer cierto bagaje teórico al respecto de su profesión, “en este sentido, es fundamental que el artista y creador escénico no sólo cuente con un amplio bagaje histórico en su disciplina, sino que además esté en constante actualización y

1. Sujeto como la acción del individuo en los procesos de interacción con el otro (autre), se sujeta a la imagen referenciada.

2. En éste caso, SER refiere a un individuo que forma parte de una cultura y por ende está arraigado a ciertos conceptos propios de su entorno familiar, social y cultural.

en contacto con lo que acontece a nivel mundial en el campo del arte” (Medellín. 2017. P. 114).

La danza es parte de nuestra historia como humanidad, y ésta a su vez ha evolucionado con forme la humanidad lo ha hecho. Por ejemplo: desde los hindús hace más de 2000 años, hasta los primeros cristianos, pasando por los griegos “que veían la danza como el orden formal entre cuerpo y el espíritu” (Medellín. 2017. P. 115); e incluso los romanos, que tenían una mezcla de teatro y danza, espacios que eran considerados como “un lugar de reunión conveniente para el entrenamiento y la ostentación” (Medellín. 2017. P. 115).

Sin embargo, dentro de la misma historia de la danza, en México ésta tiene registros desde la época prehispánica, mismas que evolucionaron con el país, “... en el tiempo de la Colonia, con la finalidad principalmente de evangelizar”. (Medellín. 2017. P. 116), hasta llegar al periodo de las obras costumbristas, que datan una imagen indígena romántica.

Llegados ya al siglo XX, aparece la figura del coreógrafo, importante en sí mismo, ya que es él quien realiza “el proceso creativo en la danza”. (Medellín. 2017. P. 119), en este recorrido arribamos a México, con un suceso de suma importancia, la danza se divide en nuestro país en “...dos grupos conocidos como las waldeenas y las sokolovas; con dos técnicas importantes pero muy diferentes, la técnica Graham y la técnica Waldeen” (Medellín. 2017. P. 120), para quedar en México institucionalizada la técnica Graham, debido a la mayor influencia que ejerce E.U.A. en nuestro país México.

Para concluir, es trascendental retomar el punto del cuerpo, éste es importante para generar la identidad y personalidad de un individuo, así como que “la imagen corporal también tiene que ver con los sentimientos y emociones que experimenta la persona, respecto a cómo percibe su físico, cómo se siente con su cuerpo y dentro de su propio cuerpo” (Medellín. 2017. P. 127), es menester entender que el cuerpo del bailarín de danza contemporánea es su instrumento de trabajo, es un cuerpo que queda tocado por el yo del individuo desde como siente y lo que proyecta, pasando por el yo cultural, que es todo aquello que el sujeto toma de su entorno según los estándares que le piden sus profesores y la sociedad que debe tener corporalmente para ser un bailarín; podemos decir que, los maestros son parte fundamental en el desarrollo de sus pupilos, son estos los que pueden, con sus comentarios, propiciar que sus alumnos puedan o no enfermar, por ejemplo, de algún problema alimenticio (bulimia y anorexia), mismo que se torna en el vehículo de modificación de su imagen corporal, arraigando o propiciando, que algunos bailarines tengan dismorfia corporal, que muchas de las veces, concluye en un problema de salud.

Siguiendo la temática del arte, "...sublimar es una condición, que requiere la operación de la cultura..." (Cativiela. 2014. P. 2). es menester hacer una diferencia entre una pulsión reprimida y una sublimada, puesto que no es lo mismo, mientras que reprimir es una resistencia que posee algo de vergüenza, asco o moralidad; según Freud en 1927, la sublimación es una desviación del fin último de la pulsión pero jamás pasa por el orden de la represión, sino de la transformación, que posee, en este caso, una fuerza igual; ya que sublimar, dice Lacan, es el acto por el cual "el objeto se eleva a la categoría de la cosa" (Lacan, 1959. P. 15), en tanto la definición que Lacan nos da, podemos decir que sublimar y crear arte a partir de esta sublimación es parte de un proceso del registro simbólico, que en sí conlleva un sesgo de creatividad.

116

Desde la Real Academia Española, sublimar se entiende como engrandecer, exaltar, ensalzar... en la física es pasar de lo sólido al vapor; si nos vamos a Freud, es desviar la meta sexual a otro fin, "la sublimación para Freud, es un proceso mediante el cual se explican ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión, (pulsión significa fuerza, energía) (Cativiela. 2014. P. 1). Es decir, que quien sublima, posee la capacidad de cambiar la meta final de la pulsión, de una actividad a otra, consideramos como sublimación cualquier muestra artística o intelectual.

Por otra parte, la mirada en el arte, en la danza, es de suma importancia, ya que es ésta quien limita, a partir del pudor del que mira la muestra artística, Lady Mary Montagu en 1717, dijo "la bailarina era diferente de lo que había visto anteriormente, estoy segura que el pudor más rígido del mundo no había podido ver una cosa así, sin pensar en algo que no debería ser dicho" (Cativiela. 2014. P. 4), en ésta cita, observamos cómo la mirada es un límite también en la definición de una bailarina, es así que en el arte y la cultura; mirar es una parte importante, limita una expresión subjetiva y pone un parámetro cultural, donde existen diferencias entre un baile erótico y uno que sería "arte", por ejemplo: "en Egipto en el comienzo del siglo XIX existían las llamadas Awalim quienes eran bailarinas profesionales... como contraste a ellas, existían las Ghawazi, que actuaban en las calles..." (Cativiela. 2014. P. 3-4), por ende y como Lacan dijo, la sublimación no debe buscarse sólo en la sanción de la sociedad sino también en el deseo de los sujetos que participan en cada sociedad, (Lacan. 1959. P. 16). Es decir, lo que en una época puede ser "mal visto" en otra, puede ser considerado un arte, las sociedades evolucionan, y con ello sus propios referentes, los signos siempre serán en correspondencia

a la sociedad. Podemos decir que muchos de ellos, son geográficos y temporales, corresponden a la época y al entorno; mismos que pueden mantenerse así o evolucionar según la generación, según el contexto socio cultural y según el lugar donde ha surgido.

CONCLUSIÓN FINAL

La danza implica una relación del bailarín con su propio cuerpo y con el del otro, la danza contemporánea hace una manifestación de todos los deseos que social y culturalmente no pueden expresarse, es un espacio donde el inconsciente (icc) puede mostrarse libremente, donde las pulsiones pueden coadyuvar en un mismo espacio sin excluirse unas con otras, donde el Ello es más libre y el Yo no tiene que estar en constante debate entre estar al servicio del Mundo Exterior y a la par estar tratando de dominar las Pulsiones del Ello, porque éstas están expresándose sin diques que las detengan; la pulsión va como quiere, el Ello se deja expresar; en el escenario pueden estar todas las pulsiones y expresarse porque no hay ningún dique como asco, vergüenza o moral que detenga absolutamente nada, así que el escenario es el espacio donde se pueden expresar sin límites, donde coadyuvan todas sin tener ningún Principio de Realidad o Mundo Exterior que detenga a través de los diques la expresión y el devenir de cada pulsión, independientemente de su propia naturaleza.

Por tanto, la danza contemporánea es un espacio para mostrar los deseos, los miedos, la agresión, la felicidad; porque están todos coadyuvados en un mismo espacio, en un escenario. Donde hasta la felicidad está en su estado más nato, aunque sea parte de un sesgo cultural en cierto sentido. La danza contemporánea y su escenario, son el espacio para expresar el deseo como es, porque ahí no asusta, y así el escenario se convierte en esa banda de moebius, donde no hay, justamente una distinción del afuera y adentro; pero te permite expresar el deseo en su máxima y nata forma; el deseo en el escenario de la danza contemporánea carece de esa angustia que posee en la psique humana, porque carece de la moral y todos los diques sociales que limitan en el día a día al ser humano.

Todos los comportamientos humanos, en el escenario tienen la libertad de ser y expresarse; las pulsiones, la manifestación del deseo; todas llevan una misiva importante, la mirada del espectador, la mirada que ratifica y ancla. La mirada es lo que le dará sentido a esa manifestación de la parte oscura de la naturaleza humana mostradas en ese escenario, porque pasan por el lado del arte, lo cual implica que el espectador el otro (semejante) y a la vez el Gran Otro (tesoro de los

significantes) están presentes. El otro (el semejante) especula, observa; se para en su registro imaginario o simbólico que está en un escenario real, con personas reales que danza y en ese acto, expresan todo aquello que culturalmente no se permite y ese espectador no puede hacerlo, pero el bailarín sí, y el espectador está ahí, mirando a su semejante, danzar los significantes que la cultura no le permite a él en su cotidianidad expresar sin tener un coste en el Mundo Real a partir de expresar sus deseos más oscuros. Y al final, el espectador le agradece al bailarín por mostrar lo que él no puede, con ese aplauso; aplauso que agradece la muestra de aquello que un sujeto no puede decir, pero que anhela decir, mostrar y evidenciar; que todo eso que el bailarín danza, también él lo siente, lo vive, pero no expresa. No expresa todo eso, porque no es artista, no tiene un escenario ni un público. Entonces, es aquí donde la danza es el espejo del espectador; se mira y asume que también posee todo eso, pero que no solo no lo dice, si no que a veces, no se permite ni sentir; y la danza le permite darse el permiso como espectador para sentir aquello que le asusta, y que además también posee, la naturaleza humana con todo lo que ello implica, más allá de si socialmente se permite o no, si es algo positivo o negativo.

El ejecutante debe ser capaz de duplicarse, de generar el don de la ubicuidad; igual que el espejo muestra la otra imagen, reflejada como ajena al cuerpo, pero al mismo tiempo es representación, un intercambio consiente entre el mundo y el cuerpo reflejado, donde el yo se pierde en el momento. El espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, misma que se revive en la representación escénica; el intérprete es él y al mismo tiempo es el personaje a representar, ese poder que tiene la actuación de ser lo que no es y de no ser lo que es. Por tanto, la danza se da el permiso de decir lo que quiere, habla de las pulsiones, las emociones, de los estados físicos, del dolor, del enamoramiento, de la felicidad; toda la danza se permite buscar y generar una empatía con el espectador y en particular la danza contemporánea se da el permiso del sufrimiento, expresar el sufrimiento y todos los sentimientos negativos que posee el ser humano en su naturaleza. ■

REFERENCIAS

- CATIVIELA Emilse. Sublimación y Danza. *Publicación del centro de investigación de estudio Sahar*. No. 18. Argentina. 2014.
- FREUD, S. *Pulsiones y Destinos de Pulsión. Obras completas*. T. XIV. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu Editores, 1915/1986.
- FREUD, S. *Sobre la dinámica de la transferencia. Obras completas*. T. XII. Amorrortu Editores. Argentina. 1912/1986.
- FREUD, S. *Más allá del principio de placer. Obras completas*. T. XVIII. Ed. Amorrortu. Argentina. 1920/1998.
- LACAN, J. *Seminario: La ética del psicoanálisis (1959-1960). Sesión: 9 de diciembre de 1959*. Ed. Paidós. Argentina. 1983/1995.
- LACAN, J. *Escritos 1. (1949/2003). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Ed. Siglo XXI. Argentina.
- LACAN, J. (1964/2003). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario del 4 de marzo de 1964*. Ed. Paidós. Argentina.
- LACAN, J. (1963/2005). *Los nombres del padre. Seminario del 20 de noviembre de 1963. Clase Única*. Ed. Paidós. Argentina.
- LACAN, J. (1962/2006). *Seminario 10. La Angustia. Seminario del 19 de diciembre de 1962*. Ed. Paidós. Argentina.
- LAPLANCHE, J. Pontalis J. (1996/2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires, Barcelona, México. Editorial Paidós.
- MARTÍNEZ Ruíz, R. (2018). *Eros. Más allá de la pulsión de muerte*. Ed. Siglo XXI. México.
- MEDELLÍN Gómez Ana Cristina. El cuerpo en la danza. En: *Desnudo y Desnudez*. Marcos Carretero María del Mar, Gutiérrez Miranda Martha (Coordinadoras). Universidad Autónoma de Querétaro. Editorial Fontanara. México. 2017.
- PIECK, C. *Anorexia y Bulimia*. Ed. Funda P. México. 2007
- SCHILDER, P. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Paidós. México. 2000.