



Universidad Central de Venezuela.
Facultad de Humanidades y Educación.
Escuela de Psicología.
Departamento de Psicología Clínica Dinámica.

**CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DEL CUERPO EN BAILARINAS DE
BALLET PROFESIONAL.**

(Trabajo de Licenciatura presentado ante la escuela de Psicología, como requisito
para optar al título de Licenciada en Psicología)

Tutor: Lic. Antonio Pignatiello.

Autora: Mercedes Romero.

Caracas, 17 de Enero de 2014.



Cuando emprendes el vuelo es que ves el nombre que te inspiro a volar,
gracias por las oportunidades, las sonrisas y el apoyo constante,
siempre recordaré el día que llegue a ésta gloriosa casa de estudios.



CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DEL CUERPO EN BAILARINAS DE BALLET PROFESIONAL.

Autora: Mercedes Romero.

mercedescrd@gmail.com

Universidad Central de Venezuela.

Escuela de Psicología.

RESUMEN.

La presente investigación parte de la psicología clínica dinámica y el psicoanálisis lacaniano concibiendo que el cuerpo es más que un mosaico de órganos, se construye a través del Otro quien estructura al sujeto, siendo éste el ballet. Se planteó la pregunta ¿cómo es la construcción subjetiva del cuerpo?, y se estableció una metodología cualitativa con perspectiva fenomenológica través de tres técnicas de recolección de datos: entrevistas a profundidad, fotografías y una sesión de movimiento auténtico, lo cual fue realizado con siete mujeres bailarinas de ballet profesional con edades de 23 a 33 años. A través de sus relatos, las participantes permitieron comprender que la construcción subjetiva del cuerpo de la bailarina pasa primordialmente por cuatro ejes principales: el primero es, el ideal del cuerpo de bailarina, que se percibe como un mandato superyoico y a su vez se presenta desde lo estético, el ballet como creación artística; la segunda vertiente, el ejercicio constante de control sobre el cuerpo y la manipulación del mismo para el acercamiento al ideal corporal, la presencia de síntomas y lesiones desde lo real del cuerpo se presenta como tercera vertiente de esta construcción subjetiva y la feminidad desde una concepción particular que se inscribe en un cuerpo infantilizado. Igualmente se presenta un posicionamiento subjetivo “bailarina, luego soy” que subyace en la construcción subjetiva del cuerpo en tanto bailarina.

Palabras claves: *Cuerpo, psicoanálisis, ideal del cuerpo, bailarinas, cuerpo real.*



SUBJECTIVE CONSTRUCTION OF THE BODY IN FEMALE PROFESSIONAL BALLET DANCERS.

Author: Mercedes Romero.

mercedescrd@gmail.com

Universidad Central de Venezuela.

Escuela de Psicología.

ABSTRACT

This investigation has its roots in the dynamic clinical psychology and the Lacanian psychoanalysis, which conceives a body as more than a mosaic of organs but the body as a result of the Other, who structures the subject itself, being this the ballet. Therefore, the following question was asked ¿how is the subjectively constructed a body by female ballet dancers?, for this, a qualitative methodology with phenomenology as epistemological perspective was followed, employing three techniques for the recollection of the information: two in-depth interviews, photography and a session of authentic movement, which have involved seven female professional ballet dancers between 23 and 33 years old. The stories of the participants made the understanding of the subjective construction of the body possible, it includes four important points : the first one, refers to the ideal of the ballet body, perceived as a superegoic mandate and presented as an aesthetic and an artistic creation; the second one, which reflects that control over the body is achieved by constant exercise and manipulation of the body itself in order to reach ideal proportions. Physical symptoms and the presence of injuries in the real body represents the third major point, which allowed the understanding of with de fourth item, as the construction of femininity from a particular conception rooted in an infantilized body. Likewise there is a subjective position on the ballerina is manifested as “ballerina, therefore I am”, underlying the subjective construction of the body as ballerina.

Key words: *body, psychoanalysis, ideal body, ballerina, the real body.*



INDICE DE CONTENIDO

| | |
|---|-----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 08 |
| 2. MARCO REFERENCIAL..... | 12 |
| a. El cuerpo y sus significaciones a través de la historia..... | 12 |
| 2.1. EL CUERPO EN EL BALLE..... | 15 |
| b. El cuerpo en movimiento..... | 17 |
| 2.2. EL CUERPO EN PSICOANÁLISIS..... | 18 |
| c. El cuerpo simbólico..... | 21 |
| d. El cuerpo imaginario..... | 23 |
| e. El cuerpo real..... | 25 |
| f. El cuerpo y la feminidad..... | 27 |
| 3. MARCO METODOLÓGICO..... | 30 |
| 4. EL TEATRO Y SUS ENTRETRELONES..... | 35 |
| 4.1. LA ARQUITECTURA..... | 36 |
| 4.2. LAS SALAS DE ENSAYO..... | 41 |
| g. El cuerpo fragmentado..... | 45 |
| 4.3. CLASES DE BALLE..... | 48 |
| h. La barra y las significaciones del ballet..... | 49 |
| i. El centro y los primeros pasos en el ballet..... | 56 |
| 4.4. LA ELECCIÓN DE LOS ROLES..... | 64 |
| j. “Siempre se puede estar más flaca”..... | 66 |
| k. Más allá del cuerpo real..... | 73 |
| 4.5. LA FUNCIÓN DEBE CONTINUAR..... | 77 |
| 4.6. LA ESCENOGRAFÍA..... | 87 |
| 4.7. EL ENSAYO GENERAL..... | 91 |
| 4.8. LA FUNCIÓN..... | 94 |
| 4.9. Y VUELVO A SER MUJER..... | 99 |
| l. “Soy mamá bailarina”..... | 106 |
| 5. LA ÚLTIMA PIRUETA..... | 109 |
| 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 116 |
| 7. ANEXOS..... | 119 |



INDICE DE IMÁGENES.

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Sala de ensayo del BTC..... | 41 |
| Figura 2. Espalda de Sofía..... | 45 |
| Figura 3. Piernas de Clara..... | 47 |
| Figura 4. Barra de ballet..... | 48 |
| Figura 5. Pies de Aurora..... | 53 |
| Figura 6. El peso de Clara..... | 68 |
| Figura 7. Piernas de Sofía..... | 69 |
| Figura 8. Abdomen y espalda de Clara..... | 72 |
| Figura 9. Abdomen de Sofía..... | 72 |
| Figura 10. Clara y M..... | 88 |
| Figura 11. Valentina en 4ta posición..... | 89 |
| Figura 12. Giselle en puntas..... | 89 |
| Figura 13. Tacones y zapatillas..... | 102 |
| Figura 14. Cable en el suelo..... | 103 |
| Figura 15. Gaveta de ropa interior..... | 104 |
| Figura 16. Camisas de Laura..... | 105 |
| Figura 17. Hijo de Diana..... | 107 |



INDICE DE ANEXOS.

| | |
|--|-----|
| Anexo I. Consentimiento informado a las participantes..... | 119 |
| Anexo II. Guión entrevista parte I..... | 120 |
| Anexo III. Guión entrevista parte II..... | 122 |
| Anexo IV. Descripción de categorías..... | 125 |



“¿Dónde está el cuerpo de fábula, el cuerpo de la metamorfosis, el del puro encadenamiento de las apariencias, de una fluidez intemporal e insexual de las formas, el cuerpo ceremonial que hacen vivir las mitologías, o la ópera de Pekín y los teatros orientales, o también la danza: cuerpo no individual, dual y fluido – cuerpo sin deseo pero capaz de todas las metamorfosis- cuerpo liberado del espejo de sí mismo, pero entregado a todas las seducciones?”.

Jean Baudrillard.



1. INTRODUCCIÓN.

La presente investigación comienza con pequeños pasos en el ballet, recorridos por las instalaciones del teatro y conversaciones con las bailarinas. Desde la perspectiva de la psicología clínica dinámica y el psicoanálisis lacaniano surgieron una serie de interrogantes que nos llevaron conocer los entre telones de un ballet.

El ballet como expresión artística comprende una disciplina y entrenamiento que se enfoca principalmente en el cuerpo, un cuerpo de niña que será entrenado y disciplinado para ser una bailarina profesional. En este trabajo conoceremos las historias, vivencias subjetivas y la construcción subjetiva del cuerpo de siete mujeres bailarinas de una de las compañías de ballet más importantes del país.

Estas participantes nos mostrarán tal como Marschoff (2011) en su investigación *“danza y modelo cultural: un conflicto subyacente”* expone que dentro de la concepción del cuerpo a través del ballet se concibe un ideal de belleza, el cual deriva de un modelo clásico y de proporciones equilibradas, esta autora manifiesta que los cánones de un cuerpo “perfecto” para una bailarina de ballet se encuentran estereotipados y especificados lo cual se impone sobre la exigencia de la técnica o las habilidades que posea la bailarina.

A su vez, Mora (2004) resalta que existen modos específicos de disciplinamiento que construyen cuerpos considerados aptos y eficaces para distintas formas de movimiento, como lo puede ser el ballet, asumiendo que las bailarinas se construyen a través de estas formas de disciplina y resaltando que la subjetividad de las mismas no se agota en esta construcción de la disciplina, es aquí en donde surge la pregunta, si estas formas de disciplina sobre el cuerpo poseen una estructuración subjetiva distinta, entonces, cómo se construyen estas subjetividades a través de la disciplina del Ballet.

Por otra parte, Mora (2004) resalta que el cuerpo de una bailarina debe tener características anatómicas específicas que se encuentran legitimadas por una relación entre la estructura física de la bailarina y las exigencias mecánicas de las técnicas, estas características son, a saber: la apertura, elongación, brazos y piernas largas y estilizadas, fuerza en los pies y el tobillo y unas características específicas en el empeine; resalta también que este cuerpo debe estar atravesado por una

característica un poco menos especificable como lo es el “tener cara de bailarina”, lo cual no solo no es plausible sino que se considera como una cualidad que merma al momento de tomar posiciones importantes dentro del ballet.

Es por esto que la autora resalta que las bailarinas conciben un cuerpo real y un cuerpo legitimado como ideal, por lo cual se propone conocer a través de la presente investigación ¿Cuál es la vivencia subjetiva relacionada al ideal del cuerpo de las bailarinas de ballet profesional?.

Este cuerpo ideal, está conformado por las características expresadas anteriormente, las cuales deben ser cumplidas por las bailarinas y por lo que pareciera que ante la dificultad de cumplir con el cuerpo ideal, las bailarinas presentan el padecimiento de distintos trastornos de alimentación.

Paredes, Nessier y González (2011) establecen un estudio en el cual señalan que la prevalencia de trastornos de alimentación es mayor en aquellos grupos de personas que trabajan con el cuerpo, como lo son las bailarinas, por lo cual centran su investigación en analizar la percepción de la imagen corporal y las conductas alimentarias de riesgo, específicamente para anorexia nerviosa. Determinando a través de la misma que las bailarinas son un grupo vulnerable a las conductas alimenticias de riesgo para anorexia nerviosa, debido a una distorsión de la imagen corporal tal como lo exponen los autores.

Esta investigación se presenta de gran importancia para éste trabajo, debido a que las bailarinas se presentan como un población de riesgo ante el padecimiento de trastornos de alimentación y a su vez permite la visibilización de una situación específica que podría estar determinada por una serie de factores subyacentes, como lo es la vida subjetiva o la construcción subjetiva del cuerpo en las bailarinas.

A partir de investigaciones recientes también se ha permitido conocer que las bailarinas se encuentran bailando constantemente con dolores, y sufren lesiones de forma frecuente, por lo cual tal como se expone en Martín (2009) en *“Haciendo piruetas con dolor: actitudes alrededor de la mujer bailarina bailando con dolor”*, se encuentra que las bailarinas de ballet conciben estos dolores como parte del trabajo que deben realizar, y exponen como suelen sentir más dolor cuando se encuentran trabajando nuevas coreografías.

Las lesiones son percibidas como parte de la configuración del ballet, como algo inevitable y seguro, trayendo consigo consecuencias físicas, psicológicas y sociales severas. Principalmente el considerar un “tiempo fuera” en el ballet, remite a un monto de angustia significativo, bien sea por lo traumático de la lesión o por los costos que tiene dicha lesión para con su carrera profesional como para con su cuerpo, en tanto, las bailarinas de ballet mantienen el control de su cuerpo a través del ejercicio diario.

Tal como refiere Wainwright, Williams y Turner (2005) las bailarinas de ballet, se encuentran disciplinadas por las escuelas y compañías de ballet para mantenerse bailando con dolor, en tanto sea ligero, sin embargo, por estas instituciones se rechaza la presencia de lesiones graves aun y cuando se acepta la presencia de estas y se permite a la bailarina tomar el tiempo de descanso necesario para mejorarse, estas son recibidas con desmejoras en la carrera profesional de la bailarina.

Por lo cual pareciera que el dolor se presenta en la cotidianidad de la bailarina como un síntoma físico que alude a un síntoma psíquico en tanto aparece ante la presencia de un trabajo corporal en exceso durante la realización de nuevas coreografías o antes de las funciones. Todo lo anterior nos conlleva a preguntar, ¿cuál es la vivencia subjetiva en relación al síntoma por parte de las bailarinas de ballet profesional?

Estas interrogantes nos llevan a delimitar el curso de esta investigación centrándonos en tres procesos o mecanismos subjetivos establecidos anteriormente como el ideal del yo a través del cuerpo, la manifestación del síntoma en bailarinas de ballet, y la relación subjetiva en torno a la disciplina lo cual nos lleva a preguntarnos ¿Cómo es la construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet profesional?



OBJETIVOS

Objetivo General: Comprender como se construye el cuerpo desde la subjetividad de las bailarinas de ballet profesional.

Objetivos Específicos:

- Describir como la disciplina del ballet se establece de forma subjetiva en la construcción del cuerpo en la bailarina profesional.
- Comprender cómo es la construcción subjetiva del cuerpo con respecto a ideal corporal.
- Conocer cómo se manifiesta el síntoma a través del cuerpo en bailarinas de ballet.

2. MARCO REFERENCIAL

Desde la perspectiva del psicoanálisis y en consonancia con el trabajo que se presenta, se realiza un recorrido por las distintas significaciones del cuerpo a través de la historia que permite conocer cómo se encuentran enmarcadas en los cuerpos de la sociedad actual dichas significaciones, y resaltando en consonancia la relevancia del cuerpo como eje fundamental del interés científico desde el inicio del desarrollo del conocimiento.

Lo cual también permite remontarnos a la historia del ballet, tomando como línea principal la estructuración del mismo como una institución y su desarrollo a nivel mundial y nacional, considerando las bases de ésta investigación desde la comprensión de la relevancia que ha tenido el ballet para el desarrollo artístico-cultural del mundo occidental que conlleva a una comprensión del movimiento y la importancia del mismo para la corporeidad sobre la cual se encarna el cuerpo que se nos es presentado a través de la danza clásica.

Finalmente esta contextualización teórica retoma las bases del conocimiento psicológico y psicoanalítico en relación al cuerpo, tomando en cuenta el avance en el desarrollo del conocimiento científico y considerando la teorización realizada por Freud y Lacan a través de sus obras como aportes fundamentales para la comprensión de la construcción subjetiva del cuerpo en las bailarinas de ballet profesional.

a. **El cuerpo y sus significaciones a través de la historia.**

El cuerpo se encuentra dentro de uno de los ejes centrales del desarrollo socio-cultural y científico del mundo Occidental, a lo largo del tiempo los significados atribuidos al cuerpo han ido cambiando en consonancia con la época.

El cuerpo se encuentra en la base del pensamiento y la construcción del saber moderno, Platón por ejemplo, consideraba que existía un mundo ideal, fijo e inmutable que se encontraba en contraposición al mundo físico, el cual era

cambiante. Esta concepción del mundo escindida, da por consiguiente una concepción del cuerpo dividida por igual, debido a que Platón sostiene el dualismo mente-cuerpo, como pertenecientes a dos órdenes diferentes. Desde esta concepción el alma queda presa del cuerpo, por lo cual el cuerpo se concibe como un “envoltorio carnal”, pasando a ser entonces una prisión de la cual está preso el hombre y solo puede liberarse a través de sus pensamientos.

Para otro de los grandes pensadores, Descartes, el mundo se reduce a pensamiento y materia, por lo cual, el alma es puramente alma y el cuerpo es puramente cuerpo, así entonces se entiende que el cuerpo solo pertenece al mundo de la materia y las cosas, queda atada la concepción del cuerpo al espacio que ocupa. Subrayando que dentro del desarrollo filosófico de Descartes se considera que el hombre se encuentra ontológicamente dividido en cuerpo y alma, unidos por la glándula pineal (Guido, 2010).

A partir de estas dos concepciones se deriva una visión del cuerpo en la cultura occidental que persiste hasta nuestros días, el cuerpo se significa como un objeto, donde es también una maquina compuesta de huesos y carne, donde “el todo” es igual a la suma de sus partes; de estas concepciones también deriva la presunción de que se posee un cuerpo, es decir la significación del cuerpo que permite concebirlo como un instrumento y maquinaria para la producción, en tanto es una posesión preciada del hombre.

Sin embargo, en el Occidente moderno, se suman nuevas concepciones acerca del cuerpo, tomando en cuenta el cuerpo como un signo de singularidad, y que va a devenir en un aislamiento socio-cósmico del hombre que atrapa al ser humano en el vínculo de posesión con su cuerpo, donde se resalta entonces la dominación del ser humano sobre su cuerpo, quedando el cuerpo subyugado al control del mismo.

Esta última significación, tal como expone Guido (2010) deriva de la tradición judeo-cristiana que manifiesta que el cuerpo es lo oscuro y animal del ser humano, el pecado se encuentra en la carne, por lo cual debe ser controlado para su purificación y la salvación; es de esta concepción que derivan hasta las más actuales

formas de control sobre el cuerpo, como la salud, eterna juventud, la imagen, entre otros.

A propósito del desarrollo científico devenido de las Guerras Mundiales, a partir del Siglo XX, la Modernidad comienza a sufrir un quiebre, que será anunciado por Nietzsche y Freud, quienes consolidan una nueva concepción del hombre, y por tanto del cuerpo.

Esta nueva concepción pasa de la idea de la individuación a la idea del sujeto que entrama lo uno y lo múltiple en sí mismo y con su entorno, por lo cual se entiende que el límite entre lo íntimo y lo público es el cuerpo.

Asimismo, esta concepción de sujeto da paso o comprende la existencia de un mundo interno, en donde se encuentran emociones, pasiones, sensaciones, fantasías y afectos, que se construirán siempre dentro del entramado cultura, social y personal. Este mundo interno no había sido tomado en cuenta hasta entonces por las diferentes disciplinas de la ciencia y la construcción del conocimiento.

A partir de aquí, se pueden derivar tres concepciones esenciales del cuerpo en la actualidad, la primera la perspectiva científica, la cual comprende un cuerpo definido por la observación y el estudio de “cadáveres” lo limita a ser una descripción anatómica del mismo, conformado por órganos, huesos y carne. En este solo se entiende el cuerpo como lo biológico del mismo, escindido de las sensaciones, experiencia emocional y simbólica. Éste es un cuerpo sin afectos, un cuerpo compuesto puramente de carne.

La segunda perspectiva es histórica, económica y política, marcado por la Era Industrial, el cuerpo se entiende y significa como una máquina, al servicio del ideal del hombre, que permanece allí para ser utilizado y ser trabajado en favor del hombre. O lo que también podría decirse tal como lo expresa Guido (2010) “hombre-robot, como un engranaje más dentro del sistema productivo”.

La tercera perspectiva, es la perspectiva social, la cual refiere al cuerpo como objeto de posesión, en donde se “debe tener” un cuerpo sano, fuerte, sin fallas, para poder pertenecer a un status social específico, el cuerpo se “vende” también como

símbolo donde se separa a un hombre/mujer del otro por sus características corporales y su apariencia física en determinados grupos sociales.

Por último, en las últimas décadas se abre paso a una concepción y significación del cuerpo más amplia y menos conservadora, concepción que ha ido acompañada por un nuevo entendimiento del hombre como ser humano, donde se entiende que el cuerpo es el lugar de la existencia, del ser (no poseer) el cuerpo un entramado de sensaciones y afectos que funcionan conjuntamente con el descubrimiento del mundo (ambiente) y los procesos biológicos propios; se entiende que el cuerpo es lo que nos permite pensar (no el pensamiento lo que nos permite tener un cuerpo), por lo cual la conciencia da cuenta de una vivencia del cuerpo.

Es a partir de estas últimas concepciones que se puede considerar lo planteado por el psicoanálisis, el cuerpo como metáfora.

2.1.EL CUERPO EN EL BALLET.

La danza tal como expone Fariñas (2011), es una coordinación estética de movimientos corporales que se compone de estiramientos y relajamientos. Desde los diferentes estudios realizados a través de la historia en relación a la existencia del hombre en la tierra, se conocen múltiples manifestaciones artísticas en distintas civilizaciones. Particularmente la danza se conoce con un registro claro desde la civilización Griega, quienes concebían la danza como parte fundamental de la educación, entendiendo que un cuerpo sano era tan importante como una mente desarrollada.

Platón, refería que el término “Terpsícore” significaba alegría y lo agradable, término con el cual se refiere en el griego antiguo a la danza, esta concepción de la danza era la base de la expresión y la enseñanza de la misma en la educación griega. A lo largo de las civilizaciones antiguas y pre-coloniales (en el caso de América) la danza se significaba a través de la descarga emocional que la misma producía gracias

al movimiento, e igualmente era utilizada como tributo a los dioses, como es el caso de los Incas y los aztecas. (Fariñas, 2011)

Actualmente, el término danza refiere a una multiplicidad de actividades que va desde ciertas actividades instintivas de algunos animales hasta las creaciones más complejas y cuidadosamente planificadas del hombre, como el ballet y por lo tanto también se encuentra ligada a las relaciones sociales, siendo así que este se encarna en el arte como una de las manifestaciones de la existencia humana. (Fariñas, 2011)

¿En dónde surge el ballet?, en el seno de la época renacentista primordialmente en Italia, donde la danza conjuga condiciones espirituales, sociales, políticas y económicas, convirtiéndose en este momento en uno de los principales entretenimientos de la sociedad y a su vez, en uno de los puntos centrales del desarrollo artístico de la cultura occidental. (Fariñas, 2011)

Por lo cual, con el paso de muy pocos años, a lo largo de Europa comienzan a unificarse las formas de bailar, y comienzan a establecerse pasos comunes a estos bailes en conjunción con la proliferación de la música, la pintura y la escultura, terminando un camino y comenzando la danza como la conocemos hoy en día en Francia, aproximadamente en el año 1661 donde se instaura la primera escuela de Ballet, siendo el rey Luis XIV quien crea la Real Academia de la Danza en el Palacio del Louvre. (Fariñas, 2011)

En esta escuela se sistematiza las cinco posiciones que hasta el día de hoy se conocen como el pilar y la base del ballet, y desde donde comienzan a surgir las grandes escuelas de Ballet que conocemos como la escuela Rusa, Inglesa y años más tarde la escuela Cubana, al igual que se concentran escuelas de ballet alrededor del mundo, como en nuestro país.

En Venezuela, el ballet da sus primeros pasos siglos más tarde de la fundación de la primera escuela de ballet en Francia. A comienzos del siglo XX, el ballet en nuestro país se presentaba únicamente a través de compañías extranjeras, por lo cual, no es hasta el año 1945 cuando dos bailarines argentinos en conjunción con el Liceo Andrés Bello ubicado en la ciudad de Caracas, comienzan una actividad extra-curricular llamada la cátedra de ballet, donde estudiaron bailarines de renombre internacional y pioneros del ballet clásico en Venezuela como Vicente

Nebrada e Irma Contreras, quienes se convertirán en íconos del ballet venezolano. (Díaz, 2012)

Igualmente, en el año 1948 a cargo de Nena Caronil, se funda la Escuela Nacional de Ballet, en la ciudad capital (escuela que permanecerá abierta hasta 1957), con el objetivo de ofrecer a los nuevos estudiantes de ballet una guía con maestros de renombre mundial que los llevará a la talla del ballet internacional. (Díaz, 2012)

Hoy en día, se encuentran cientos de escuelas de ballet a lo largo y ancho del territorio nacional. Siendo la compañía de ballet más importante del país la compañía de Ballet Teresa Carreño, la cual tiene como sede las instalaciones del teatro que lleva su nombre. El ballet venezolano se presenta con importancia en la danza a nivel mundial por sus coreógrafos al igual que por la conjunción de los movimientos clásicos con los danzares de nuestra tierra. (Díaz, 2012)

b. El cuerpo en movimiento

El movimiento, es la base de la danza y por supuesto del ballet, este implica un cuerpo o una corporeidad, siendo un emisario inevitable, de posturas, acciones, que implican siempre un acto en sí. (Matoso, 2010)

Etimológicamente, la palabra movimiento proviene del griego “kiné”, lo cual significa poner en acto, remover, agitar o cambiar, resaltando que poner en movimiento implica solo el desplazamiento de un cuerpo de un lugar a otro, concepción que permea sobre la física del movimiento. Sin embargo, este término también refiere a un con-mover, es decir a un acto que hace “algo” en el otro.

Matoso expresa (2010, p.26) “el movimiento se significa en el deseo, específicamente desde la perspectiva corporal que nos interesa, ya que es motor de transformación, itinerario posible de una cura, es soporte de creación del hecho artístico”, comprendiendo así que el movimiento surge del deseo de mover y con-mover el cuerpo en tanto impulso vital que motoriza la vida misma y pone de manifiesto un cuerpo deseante.

Igualmente, el movimiento implica para la danza una elaboración deseante en donde se conjugan afectos, imágenes, equilibrio, conciencia corporal, entre otros factores que se expresan a través de un giro o pirueta.

Por lo cual, tal como expone Matoso (2010) el ballet, como técnica del movimiento implica una ruptura en el fluir del movimiento, debido a que se presenta de forma estandarizada, específica y cuantificable; colocando el ballet al movimiento más que como una ruptura del movimiento mismo, como un movimiento sublime que se eleva en un cuerpo etéreo.

Y debido a esto, el cuerpo para el arte se presenta como un medio de comunicación, en donde el movimiento y su estética es el lenguaje, comprendiendo el cuerpo como un lugar de representación simbólica para el otro.

Esta representación de lo estético en el arte es expuesta desde una visión neurológica por Cross y Ticini (2011) quienes resaltan la percepción del cuerpo en el escenario, dimensionando la danza preponderantemente como un arte cinético que guarda una estrecha relación con las funciones cerebrales y el cómo se estructuran y se complementan estas en la coordinación del cuerpo para la precisión y belleza de los movimientos de los bailarines. Este estudio se centra en hacer una breve descripción teórica a través de la cual se explica las conexiones y estructuras del cerebro que se relacionan con la utilización del cuerpo, y la realización de actos de coordinación de tiempo y espacio tan complejos como en la danza, así como también, cual es la reacción en el cerebro del observador, exponiendo así una perspectiva neurológica al por qué la danza se ha encontrado arraigada durante tanto tiempo dentro de la cultura occidental.

2.2.EL CUERPO EN PSICOANÁLISIS.

La subjetividad es construida a través de procesos y mecanismos del inconsciente que permiten la estructuración de la vida en general, tal como lo expresa Strauss (s/f c.p. Braunstein, 2005) el cual refiere que el inconsciente es el léxico individual en el que cada sujeto acumula el vocabulario de su historia personal, el cual solo adquiere significación para el sujeto y para los demás si el inconsciente lo organiza según sus

leyes y constituye de esta forma entonces un discurso; esto permite comprender que la construcción subjetiva va a estar mediada no solo por los mecanismos, procesos y estructuras inconscientes sino que tienen un campo simbólico (el significante), un campo imaginario (la imagen) y un campo de lo real.

Lacan (2010) expone que “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”, entendiendo que se considera que el inconsciente es estructurado a través del lenguaje debido que es el Otro quien proporciona significantes y a través de estos se organizan las relaciones humanas, por ende la construcción del cuerpo va a estar determinada tanto por el sujeto como por el Otro en tanto proporciona significantes.

Y se entiende que la experiencia subjetiva es construida, creada y edificada en conjunción con la vida infantil del sujeto, las cuales persisten posteriormente en la vida adulta, tal como lo expone Freud en su contextualización de las series complementarias, las cuales refieren que el sujeto va a estar constituido por dos polos primordialmente, el primero que va a devenir de las experiencias infantiles en las cuales se constituyen cada una de las estructuras inconscientes (yo, ello y superyó) y luego una predisposición biológica la cual viene dada de antemano.

En consonancia con lo antes expuesto, Lacan (2010) reseña: “Antes de toda formación del sujeto, de un sujeto que piensa, que se sitúa en él, algo cuenta, es contado y en ese contado ya está el contador”, lo cual refiere que antes de que se constituya la vida psíquica del sujeto, como sujeto pensante o sujeto del pensamiento, algo de la cultura se sitúa y algo de eso ya es contado para él, en ese momento ya se comienza a estructurar el inconsciente de ese sujeto quien ahora es contador de sí mismo, es por esto, que se puede entender el inconsciente estructurado como un lenguaje, lenguaje que va a su vez a estructurar o a determinar cómo se constituye el sujeto, entendiendo que el cuerpo se encuentra íntimamente relacionado a la construcción subjetiva del hombre o mujer a través de la intersubjetividad que refiere el lenguaje.

Por esto Sassano (2003, p.72) señala que el cuerpo no se entiende o no se expresa como un mecanismo neutro o un simple mosaico de órganos (tal como podíamos apreciar que se concibió el cuerpo una vez, bajo la premisa del modelo biomédico), sino que por el contrario, el cuerpo se expresa o se manifiesta con miras

a ciertas tareas reales, esto se puede comprender de mejor forma con la siguiente cita del autor, quien expone que “mi cuerpo existe orientado hacia ellas, se recoge sobre sí mismo para alcanzar sus fines [...] y el esquema corporal es, en última instancia, una manera de expresar que mi cuerpo está en el mundo”; Esto refiere directamente a la posición, el lugar y el espacio que ocupa el sujeto dentro de la realidad, en donde se plantea que es el cuerpo quien se manifiesta por este, es decir, el sujeto se manifiesta dentro de su entorno a través del cuerpo.

A partir de aquí se puede comprender como el proceso de simbolización corporal está relacionado íntimamente con el contexto sociocultural, por lo cual es en el concepto o en la concepción del cuerpo donde se sintetiza la comprensión del universo de una cultura.

Desde el psicoanálisis se le ha dado gran importancia a la concepción y a la configuración del cuerpo dentro de la representación intrapsíquica, y el cómo se manifiesta dicha vida subjetiva a través del cuerpo, es por esto que desde la teoría psicoanalítica se asocia al cuerpo con las manifestaciones y procesos inconscientes.

Dado que la concepción del cuerpo en sí encarna un “sí mismo”, es decir un sujeto, el cuerpo será concebido como se expresó anteriormente, como más que un mosaico de órganos, por lo cual la relación entre la identidad y el cuerpo, se encuentra entredicha y por ende el psicoanálisis partirá de la idea del cuerpo como representación del *yo*.

Este cuerpo como representación del *yo*, se entiende en tanto el *yo* es la idea íntima que se forma el sujeto de su propio cuerpo, y por consiguiente lo que sentimos y vemos de nuestro cuerpo debido a que se tiene el sentimiento de ser sí mismo (*yo*) cuando se ve y se siente el cuerpo vivo. A esto Lacan (2010) agregará que el *yo* es la certeza de ser uno mismo y la ignorancia de lo que uno es.

El *yo*, es un conjunto de imágenes que se encuentran en constantes cambios y además se presentan de forma frecuentemente contradictoria, que deviene de la vivencia subjetiva del propio cuerpo, construido este, en tanto se tiene un cuerpo biológico desde el nacimiento, que tomará el significado de cuerpo a través de las experiencias del sujeto y sus significantes e imágenes.

Esta construcción subjetiva del cuerpo es entendida desde el estadio del espejo expuesto por Lacan en *el estadio del espejo como formador de la función del yo, tal como se nos devela en la experiencia psicoanalítica* (2010) donde expone como este es un proceso de identificación, en tanto le otorga al sujeto un cuerpo, que asume como su imagen, situando una instancia del yo, constituida desde la relación con el otro, dejando una línea irreductible entre el sujeto y su imagen especular que devendrá en el establecimiento de una relación entre el organismo y su realidad.

Es importante resaltar, que el cuerpo que se presenta en primera instancia en el espejo se observa de forma fragmentada, y será visto como unidad a través de la identificación a la imagen en el espejo, permitiendo así constituirse como un cuerpo armónico. Sin embargo, esta unidad del cuerpo es frágil, por lo cual Chamorro (2012) señala que esta relación entre la imagen y el cuerpo debe ser articulada, colocando entonces en ese punto de encuentro entre la imagen propia y el cuerpo, el lugar donde se despliega el síntoma, ya que la imagen viene a velar el cuerpo fragmentado que siempre va a retornar.

Lacan a lo largo de su obra establece tres registros del cuerpo: el cuerpo simbólico, el cuerpo imaginario y el cuerpo real.

c. **El cuerpo simbólico.**

Lacan (1993) señala que el cuerpo es el lugar donde se puede llevar la marca que ordena la serie significante, es decir, en el cuerpo es donde se inscribe el significante que se instaurará dentro de la cadena de significantes que demarcarán al sujeto. Delimitando el mismo al registro de la palabra que se inscribe en el inconsciente.

El cuerpo simbólico es en sí mismo una metáfora, tal como expone Nasio (2008) quien establece que el cuerpo simbólico es también un cuerpo significante, debido a que siempre es parcial en tanto los significantes corporales serán los que regirán el cuerpo simbólico, siendo esa singularidad corporal la que rige el curso de la existencia del sujeto.

Igualmente el cuerpo simbólico es símbolo en sí mismo, entendiendo símbolo como cosa o agente virtual que no solo tiene la capacidad de sustituir la realidad sino también de modificarla, por lo cual, el cuerpo es agente de cambios que se producen en la realidad del sujeto, en tanto es un cuerpo de lo simbólico.

El cuerpo simbólico es por esto, el cuerpo que se nombra, y que se designa, debido a que tal como expone Lacan (1993) el cuerpo viviente (el organismo) hace o construye el cuerpo simbólico en tanto este segundo se incorpora en el primero, es decir, el cuerpo incorporal, entendiendo que el cuerpo es obsequiado por el lenguaje y se incorpora al cuerpo viviente a través del mismo.

Este cuerpo que nos es otorgado por el lenguaje es un cuerpo tal como expresa Soler (1988) atribuido por el significante que se encuentra desvitalizado, es decir, un cadáver que funciona en el despedazamiento, en tanto este cuerpo simbólico ya no se encuentra en coordenadas vitales, se encuentra en coordenadas de abstracción, es decir, en el campo de la palabra o el lenguaje determinando así que “la letra mató a la cosa”.

Este cuerpo simbólico es a su vez, el campo del síntoma que deviene del inconsciente tal como lo establece Freud, en el síntoma se ponen en juego dos fuerzas en conflicto, una proveniente del ello y los deseos incestuosos inconscientes y la otra proveniente del superyó y la consciencia moral, se encuentran en el *yo*, en donde se puede decir que se libra una batalla entre ambas fuerzas pulsionales, por lo cual el *yo* busca una liberación a la misma a través de un síntoma, que puede presentarse en el pensamiento consciente distorsionado, a través de un desplazamiento a un objeto externo que se presentara de ahí en adelante como amenazante y/o a través del cuerpo, una queja o dolor somático el cual será de suma importancia para este trabajo. (Tubert, 2000)

El síntoma también es entendido por Lacan (s/f, c.p. Nasio, 2013), como una metáfora en sí misma, es decir, el síntoma se encuentra al igual que el inconsciente estructurado como un lenguaje, y por lo tanto es una expresión de la palabra. También deberá ser entendido como un nuevo significante, siempre a pesar de repetirse debe tenerse en cuenta el síntoma como una metáfora que se presenta a través de una formación de compromiso.

En el ámbito del ballet, el síntoma se presenta a través de las lesiones, esta presentación que pudiese ser atípica o única, se encuentra ligada a la expresión somática del síntoma expuesta anteriormente.

Por lo cual, el cuerpo simbólico se presenta desde el campo no solo de la palabra, sino del lenguaje como significante que se inscribe en el cuerpo, el cual formará un síntoma en el mismo.

d. El cuerpo imaginario.

El cuerpo imaginario, es el primer registro del cuerpo que desarrolla Lacan en *el estadio del espejo como formador de la función del yo, tal como se nos devela en la experiencia psicoanalítica* (2010), sin embargo, luego advertirá que éste no será el único registro del cuerpo. El cuerpo imaginario, es aquel que deriva de la imagen especular en el espejo, es el cuerpo no solo de la imagen sino también del ideal, y de aquello que se devuelve del cuerpo por el otro.

El cuerpo imaginario tal como se conoce, deriva del estadio del espejo, la cual interviene en la formación del *yo* (*je*) y a lo cual Nasio (2008) agregará del *sí mismo* (*moi*), en tanto el *yo* (*je*) es la afirmación de ser uno mismo, a diferencia del *sí mismo* (*moi*) que refiere al sentimiento de ser uno mismo, por lo cual, ante el estadio del espejo da cuenta del *yo*, de *mí* y del otro, siendo así tanto una fase como un concepto.

Esta diferenciación y estructuración del *yo* (*je*), se establece en tanto se presenta en el espejo una imagen especular del niño, que posee una forma humana que lo hace reconocerse como una figura distinta al resto de las figuras reflejadas en el espejo y le hace creer que es una unidad.

Esta imagen especular constituye conjuntamente con la imagen mental de nuestras impresiones físicas (imagen corporal), las dos partes fundamentales de la construcción del *yo*.

Nasio (2008) expone que esta imagen especular se encuentra agujereada, aunque el sujeto no lo vea o no lo quiera ver, debido a que la imagen no refleja la

energía psíquica que se encuentra en el sujeto. Esta energía no se hace invisible ante el reflejo de la imagen especular, por lo cual esta imagen queda despedazada, y el sujeto velará con la silueta unitaria de su cuerpo el despedazamiento de la misma.

Esta energía psíquica que no se refleja en la imagen especular es la libido, la cual fluye a través de la mirada que se posa en el espejo, donde no se ve aquellas sensaciones corporales que son revestidas por una carga energética, que deviene en una imagen perforada que vivifica y une la sensación de júbilo del niño al verse en el espejo y reconocerse en él. (Nasio, 2008)

La carga libidinal es también lo que va a unir la imagen especular con la imagen mental y las sensaciones que devienen de mi cuerpo, por eso la libido no solo se presenta para agujerear la imagen especular, sino también para revestir de energía psíquica dicha imagen, siendo así que la misma conserva un valor de importancia a lo largo de las vivencias del sujeto. (Nasio, 2008)

Por lo cual, se debe entender que a partir de ésta imagen especular se establecerá también una imagen ideal del cuerpo, siendo así que se expone un concepto básico para comprender como se constituye esta imagen ideal del cuerpo.

El narcisismo es entendido desde la teoría psicoanalítica como la atracción erótica que es suscitada por la imagen especular - reflejo del propio cuerpo, que es el sujeto mismo y el otro- dicha relación está conformada a su vez por la identificación primaria, esto se entiende a través de la fase del espejo, cuando se constituye el yo, a partir de la diferenciación del sujeto y un otro, debido a que es a través de la imagen especular como el niño va a construir su yo en el estadio del espejo (Lowen, 2000).

El narcisismo tiene dos caracteres importantes, el primero, erótico, el cual se entiende como la atracción del sujeto mismo por su imagen especular, y la segunda, un carácter agresivo, en tanto esta imagen especular contrasta con el cuerpo real del sujeto y parece amenazar al mismo con la desintegración, lo cual refiere desde la economía libidinal que en esta fase la libido se encuentra completamente introyectada en el yo, por lo cual Lacan establece una expresión denominada agresión suicida narcisista, exponiendo que este enamoramiento está conformado por un carácter erótico-agresivo, que puede llevar al sujeto a la autodestrucción (Lowen, 2000).

Igualmente, se podría decir que lo que sucede en el narcisismo es que el sujeto se identifica con la imagen idealizada de sí mismo, y la imagen del yo verdadero queda perdida, debido a que ésta le resulta inaceptable, por lo cual Lowen (2000) subraya que el psicoanálisis en su explicación de los trastornos narcisistas se podría decir que subyace la creencia de que esto sucede en lo intrapsíquico y por tanto determina la personalidad, sin embargo, se señala que se debe tener en cuenta que, lo que pasa a nivel corporal (que de hecho el narcisismo de una forma u otra ocurre en el cuerpo) influye en el pensamiento y el comportamiento tanto como lo que sucede en lo intrapsíquico.

e. **El cuerpo real.**

Lo real y la realidad tienen características distintas que deben ser consideradas para la comprensión del cuerpo como real. Nasio (2013) expone que la realidad va a el lugar donde eso cambia, el lugar donde se modifican los objetos, a diferencia de lo real que se encuentra como un registro del inconsciente pero que además es el lugar donde eso no cambia, es decir, donde no se modifican los objetos. Desde el psicoanálisis Lacaniano lo que va a determinar la realidad se encuentra en dos órdenes, el primero lo simbólico, y el segundo lo imaginario, es decir, para que algo se inscriba en la realidad debe venir de un significante o de una imagen, siendo así que estos tienen que haber hecho daño para que pueda existir una realidad, por lo cual la realidad también es pulsión, es decir, es el trayecto de la pulsión.

¿Dónde deja esta concepción a lo real?, lo real, es aquello que no cambia, que además puedes acercarte a él, pero que siempre se escapa, encontrándose siempre afuera y por esto no cambia, por lo cual Nasio (2013) coloca lo real como lo global, como externo e invariable, pero que siempre tiene algo que decir del propio sujeto y del propio cuerpo. En este sentido el cuerpo real es la célula, el soma del cuerpo, siendo así que es aquello que insiste en el cuerpo que no puede pasar por lo simbólico ni lo imaginario, es decir, lo real se coloca desde el lugar de límite.

El cuerpo real es aquel cuerpo en el que no se puede inscribir los sentidos, las palabras ni los símbolos, por lo que el cuerpo real es el cuerpo que no puede ser

dicho, ni imaginado, siendo así que no se puede captar en palabras o imágenes. (Nasio, 2008)

Un ejemplo del cuerpo real es el latir del corazón, el corazón se encuentra latiendo constantemente para mantenernos con vida, pero una vez que se piensa o se imagina ese latir, cambia; en tanto se le fue pensado o imaginado; es así lo real, algo de lo cual no se puede aprehender a través de lo simbólico y lo imaginario del mismo cuerpo.

Sin embargo, el cuerpo real no debe ser pensado únicamente como lo orgánico del mismo, no es únicamente el soma, es el cuerpo de vida, y por esta razón al Lacan hablar del cuerpo real a través del nudo borromeo expone que en lo real se encuentra la vida, siendo que el cuerpo real es el cuerpo que se escapa al ser humano que somos.

Lacan (2006) al hablar del nudo borromeo, habla de un nudo indivisible, es decir que no puede ser dividido en sus partes y que el mismo permite la movilidad del nudo en conjunto, tomando en cuenta que el mismo se sostiene en tanto se encuentra anudado entre sí por el objeto *a*.

Siendo el objeto *a* lo que se ubica como causal de dicho nudo, y permite su sostenimiento en la vida del sujeto. Se debe recordar que el objeto *a* es el representante del goce en el inconsciente, en tanto una muestra de goce a la cual no se tiene acceso, debido a que es un objeto perdido que no puede ser re-encontrado. Es decir, el objeto *a* es un testimonio de goce y es residual. (Nasio, 2013)

Una vez entendido esto, se debe comprender que el cuerpo no puede ser visto como tres registros inconexos, sino al contrario, no se puede pensar un cuerpo únicamente simbólico, o únicamente imaginario ni mucho menos puramente real, el cuerpo debe ser comprendido desde el psicoanálisis como un lugar donde estos tres registros se complementan entre sí y donde la falla de uno de estos registros refiere a una falla en todos los registros del cuerpo.

En otras palabras, el cuerpo debe ser pensado desde su totalidad y con la completa complejidad que amerita para poder aprehender de forma teórica el cuerpo del psicoanálisis no se puede separar un registro del otro.

f. **El cuerpo y la feminidad.**

El sexo y el género deben ser entendidos como términos distintos y diferenciados, el primero refiere a la diferenciación sexual de carácter genital o anatómico, mientras que el segundo, el género, se establece como las características o rasgos que han sido socialmente definidos como femenino/masculino. Por lo cual, se hablará de feminidades y masculinidades, haciendo hincapié en que no existe una forma única de ser mujer u hombre. (Bleichmar, 1999)

Desde la teoría psicoanalítica, la concepción de género no fue concebida desde el inicio, sino más bien, el psicoanálisis se centra en la diferenciación sexual como constructora de la subjetividad, es decir, la diferenciación de ser mujer, en tanto castrada y el ser hombre en tanto poseedor del falo. Por lo cual se debe hacer referencia al complejo de Edipo como base de esta construcción.

El complejo de Edipo, podría ser descrito tal como lo expuso Freud, como una conjunción de deseos amorosos y agresivos que el sujeto vive en relación a sus padres o progenitores, en donde se puede presentar de dos formas, una positiva y una negativa, en la primera de éstas, el niño desea el amor de su madre y rivaliza con su padre, en donde luego de la introducción del complejo de castración que se instaura en el niño como la ley del padre, que trae como consecuencia la renuncia al amor de la madre y toma al padre como modelo o se identifica con el padre con la promesa de encontrar a una mujer como su madre.(Turbert, 2000)

Así mismo Turbert (2000) señala que en la niña el complejo de Edipo no aparece tan sencillo, puesto que en este caso se considera una etapa pre edípica en la cual la niña tiene deseos amorosos con su madre y es durante esta fase que la misma comienza a rivalizar con la madre, en tanto tal como lo expone Lacan, en esta fase se introduce el falo, como objeto imaginario, por lo cual, la niña comienza a significar que su madre la ha hecho incompleta por no poseer un falo.

A partir de aquí, entonces la niña se introduce en el complejo de Edipo, debido a que rivaliza con la madre por haberla hecho incompleta o haberla hecho “dañada”, y tiene deseos incestuosos con el padre, quien ella reconoce como

portador del falo, para la resolución de esta fase la niña a través de la identificación con la madre (quien servirá para la niña como un modelo) se posicionará bajo la promesa de algún día encontrar a un hombre como su padre, en tanto encontrar el falo de su padre en otro hombre, y por lo cual se hará poseedora del falo que se le fue arrebatado a través de esta identificación con la madre.

En esta síntesis en relación al complejo de Edipo en el niño y en la niña, se entiende como se establece de forma subjetiva la diferenciación sexual en tanto poseedor o no del falo; sin embargo, cuando se habla de feminidad se debe hacer referencia a ese tercer momento del complejo de Edipo, es decir la renuncia al falo.

La renuncia al falo del padre por parte de la niña trae consigo la identificación con la madre, entendiendo la identificación como el proceso en el cual un sujeto adopta un rasgo o característica de otro como propia, esto coloca de manifiesto entonces una estructuración de la feminidad desde la identificación con la madre. (Bleichmar, 1999)

Tomando en cuenta que esta identificación trae consigo una pérdida, tal como expresa Burin (1999) esta pérdida puede ser real o imaginaria, en donde la niña renuncia a tener el falo, es decir se acepta como castrada.

Esta identificación con la madre trae por consiguiente la representación de la feminidad como maternidad, y la feminidad como pasiva tal como expone Freud (1905/1973) en *tres ensayos para una teoría sexual*, donde establece en relación a la diferenciación sexual, que la feminidad está delimitada por la represión sexual que en la mujer aparece desde temprana edad, resaltando que la niña suele tomar como elección la pasividad ante la relación sexual. Esta concepción de la mujer como reprimida sexualmente y colocada desde la pasividad es sostenida por el psicoanálisis por largos años.

La concepción psicoanalítica de la feminidad, prevalece desde el lugar de una feminidad pasiva, en donde tal como expuso Freud la mujer no solo se acepta castrada sino que se posiciona desde un lugar subjetivo inferior por no poseer el falo. Sin embargo, actualmente esta concepción de la feminidad ha comprendido cambios, en los cuales se refleja una feminidad que no es única y universal, en tanto esta identificación con la madre que inscribe la salida del Complejo de Edipo se establece

desde distintas aristas y por tanto, no debe comprenderse una forma única de ser mujer.

Por ende, esta contextualización teórica se presenta como el anclaje tanto desde las artes y el ballet como desde el psicoanálisis, que permitirán una comprensión de la construcción subjetiva del cuerpo en las bailarinas de ballet.

3. MARCO METODOLÓGICO.

Debido a que el objetivo principal de la presente investigación está orientado a comprender cómo es la construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet, se estableció una metodología de orden cualitativa.

La metodología cualitativa es definida según Hernández, Fernández y Baptista (2010) por tener como propósito el reconstruir la realidad tal y como es vivida y percibida por los actores de un sistema social que ha sido definido previamente.

No se busca una cuantificación de los datos, sino el conocer a profundidad el fenómeno a estudiar, como en el caso de esta investigación se busca conocer la subjetividad en la construcción del cuerpo a través del ballet. Entendiendo que ésta realidad solo puede ser conocida a través de sus propios actores, es decir, las bailarinas de ballet profesional del Ballet Teresa Carreño debido a que la realidad social que se busca conocer es parte de la vida de las participantes.

Por otra parte, esta contextualización nos lleva a definir la perspectiva o la tradición epistemológica desde la cual parte la presente investigación, estableciendo una perspectiva fenomenológica como punto de partida.

Esta perspectiva nos permite tal como lo expone Martínez (2007) aprehender aquellas realidades cuya naturaleza y estructura particular solo pueden ser captadas desde el marco de referencia interno del sujeto que las vive y experimenta, así cuando se busca comprender la construcción subjetiva del cuerpo solo puede ser aprehendido desde el marco de referencia interno del sujeto quien vive ésta realidad específica como el ballet profesional.

Desde la perspectiva fenomenológica, se busca estudiar las realidades como son en sí, permitiendo que estas se manifiesten por sí mismas sin ser forzada su estructura desde afuera, y por ende en este trabajo de investigación se propone estudiar la construcción subjetiva del cuerpo a través del ballet tal y como es experimentado, vivido y percibido por las bailarinas del Ballet Teresa Carreño.

Partiendo de que se busca recolectar el dato a través de las vivencias y experiencias de las bailarinas y la investigadora se relacionó en dicha realidad social para aprehenderla y comprenderla tal cual es, se realizaron dos entrevistas a profundidad.

La entrevista a profundidad es una técnica de investigación de elaboración y registro de datos mediante conversaciones con un propósito, el cual es en esencia, el conocer los conocimientos o experiencias de una o varias personas en detalle (Balcázar,2005).

La entrevista a profundidad por ser un encuentro entre el entrevistador y el entrevistado permite aprehender el discurso de este último, y a su vez, permite ser combinada con otras técnicas como en el caso de la presente investigación, en la cual se utilizó la entrevista a profundidad, audiovisuales (fotografías) y una sesión de movimiento auténtico.

El movimiento auténtico consiste en que el sujeto busque moverse sin ninguna forma premeditada o específica y libere a través del mismo un movimiento que se encuentra desde lo inconsciente, poniendo en él sus sensaciones corporales y reflejando su saber inconsciente, esta técnica es utilizada mayormente desde el psicoanálisis jungniano y desde la danza terapia. (Cigaran, 2009)

Esta técnica de movimiento auténtico fue utilizada para establecer un lenguaje común con las bailarinas de ballet en el cual permitía no solo observar cómo se presenta lo inconsciente desde el movimiento para la investigadora sino también permitirle a la bailarina hablar desde su propio lenguaje.

La utilización de fotografías y videos como medios audiovisuales, es una técnica que se ha propiciado en diversas investigaciones gracias a los avances tecnológicos, que nos permite al igual que el discurso oral y escrito acceder a la información de una realidad (Delgado, Goldsen y Pinto,1999).

Por lo antes expuesto, el procedimiento de esta investigación parte de la inmersión en campo que se realizó a través del compartir durante la hora de almuerzo con distintos grupos de bailarinas durante un mes, asistiendo dos veces por semana.

Esto fue realizado en conjunto con una familiarización en términos propios del ballet a través de revistas electrónicas como “point”, “magazine dance media” y “magazine ballet blog”, igualmente esta contextualización de términos y movimientos del ballet (como las posiciones, pasos y piruetas propias del ballet) fueron aprendidas previamente por la investigadora a través de tres aplicaciones para Tablet llamadas “ballet class”, “ballet bible” y “ballet lite”.

Conjuntamente con esta inmersión en el campo, se realizó la evaluación de

ambos guiones de entrevista por dos expertas, a saber: psicoanalista lacaniana María Antonieta Izaguirre y psicoanalista jungiana Margarita Méndez, quien recomendó la utilización de la sesión de movimiento auténtico como técnica de recolección del dato.

Igualmente, se realizó una sesión de movimiento auténtico con la psicoanalista jungiana Margarita Méndez, quien le enseñó la técnica a la investigadora y con quien se estandarizó las instrucciones a utilizar durante la sesión.

Luego de esto la investigadora conversó con 13 bailarinas del Ballet Teresa Carreño para formar parte de la investigación como participantes, de las cuales 7 de ellas aceptaron ser participantes de la misma.

A partir de aquí, se realizó la entrevista piloto con una de las participantes en el mes de Mayo del año 2013, entrevista con la cual se evidenció la eficacia del guión de entrevistas para la recolección del dato, debido a que proporcionaba información resaltante y que respondía a los objetivos de la investigación, por lo cual la misma fue tomada como parte de los datos de la investigación.

El proceso de recolección de los datos constó de una duración de cinco meses (del mes de Mayo, 2013 al mes de Septiembre 2013). Comenzando con la presentación del consentimiento informado a cada una de las participantes (anexo I), y luego se realizó la primera entrevista con cada una de las participantes. La primera entrevista consta de once preguntas (anexo II), y la entrega de una cámara fotográfica desechable con 27 tomas y flash, la cual les fue entregada a las participantes bajo la siguiente instrucción:

“Ahora te haré entrega de una cámara fotográfica, con la cual, quisiera que tomes fotos de ti misma en relación con tu cuerpo, estas fotos tienen la finalidad de que yo pueda ver tal como tú lo ves qué significa tu cuerpo para ti y cómo te sientes tú con tu cuerpo, esta cámara deberás entregármela de vuelta dentro de 10 días a partir de hoy (especificar fecha de entrega), yo vendré a recogerla para hacer el revelado de las fotos, y ese mismo día concertaremos nuestra siguiente cita, en donde como ya te había dicho realizaremos otra entrevista”.

Una vez, entregada la cámara fotográfica las participantes tomaron las fotos correspondientes en un transcurso entre diez a quince días en algunos casos,

igualmente se debe resaltar que con una de las participantes por motivos del revelado de las fotos, tuvo que hacérsele entrega de una segunda cámara fotográfica.

Luego del revelado de las fotos, se realizó la segunda entrevista (anexo III) con cada una de las participantes, ésta entrevista a diferencia de la primera (la cual fue realizada a 6 de las participantes en las instalaciones del Teatro Teresa Carreño y a una de ellas en casa de la participante a causa de un reposo médico), se realizó en la casa de la investigadora debido a la imposibilidad de ser realizado en las instalaciones del teatro por lo cual sólo una de ellas pudo ser realizada en una de las salas de ensayo del Teatro Teresa Carreño. Igualmente esta sesión fue filmada con el consentimiento informado y previo a cada una de las participantes con fines investigativos para el análisis posterior de la sesión.

La segunda parte de esta entrevista constituye la encuesta sobre las fotos tomadas por cada una de las participantes quienes conversaban de forma aleatoria acerca de sus fotografías, particularmente el por qué tomaron cada una de las fotos y sus significaciones y sentimientos alrededor de la misma. Por lo cual la entrevista solo tiene dos preguntas comunes a todas las participantes, la primera de ellas, ¿qué significa el ballet para ti?, y la segunda, ¿qué significa para ti tú cuerpo?.

Igualmente se debe resaltar que esta segunda entrevista debió ser repetida a dos de las participantes a causa de problemas con la grabación de las mismas antes de su transcripción.

Al terminar la recolección de los datos de la presente investigación, se procedió a la transcripción textual de cada una de las entrevistas a las cuales se les asigno un pseudónimo a cada una de las participantes y a partir de allí se codificó cada entrevista, por ejemplo: EA1.p.12.L.238-240 en donde la letra “E” corresponde a entrevista, “A” de Aurora en este caso (la inicial de nombre asignado a la participante), 1 o 2 correspondiente a la primera o segunda entrevista, y se continua con el número de página y los números de líneas en los cuales se encuentra la unidad de análisis.

Igualmente se realizó la digitalización de las fotos de cada una de las participantes las cuales fueron igualmente codificadas otorgando la letra “F” de fotografía, la inicial del pseudónimo otorgado a la participante y el número de fotografía, por ejemplo: FC4. Esto permitió proseguir con la edición de los videos de la sesión de movimiento autentico, la cual constó de la eliminación del audio

debido a que el mismo fue transcrito textualmente en la segunda entrevista.

Igualmente se realizó a fin con estos procedimientos, la realización de la categorización de las entrevistas, la cual constó de tres fases. La primera fase de la categorización de los resultados se realizó con una lectura a profundidad de cada una de las entrevistas y la investigadora agregó al margen notas en relación a los relatos de cada una de las participantes.

En la segunda fase se realizó la división en unidades de análisis de las entrevistas transcritas y el ordenamiento en categorías de las mismas; de esta categorización se realizaron 5 revisiones antes de llegar a la categorización de los resultados finales, la cual se encuentra dividida en: diez dimensiones, treinta y cuatro categorías y dieciséis sub-categorías, las cuales se exponen en el análisis de resultados.

El cual se realizó a través del análisis de contenido que consiste en una técnica del estudio y análisis de la comunicación de forma objetiva y sistemática, en la cual se realizan inferencias válidas y confiables en relación al contexto. (Toro y Parra, 2006)

La tercera fase de la categorización de los resultados se realizó a través de una matriz de categorización, la cual es una hoja de “Excel”, en donde se encuentran siete columnas a saber: código de entrevista, número de página, número de línea, verbatim, sub-categoría, categoría, dimensión y nota interpretativa.

En esta matriz del programa “Excel” se organizó toda la información categorizada por la investigadora de las entrevistas realizadas y en la cual se puede buscar de acuerdo a la realización de un “filtro” en donde el programa de “Excel” permite ordenar la información de acuerdo al filtro realizado, siendo éste de acuerdo a una categoría, una entrevista, dimensión, etc., lo cual permite que a través de ésta búsqueda solo se observen los resultados obtenidos para la misma.

En relación a las fotografías y los videos de la sesión de movimiento autentico, se analizaron en conjunto con los datos proporcionados en las entrevistas, específicamente en la entrevista número dos (Anexo III), la cual contempla la encuesta realizada en torno a las fotografías y a la sesión de movimiento autentico. Siendo así, que se cotejaron los datos visuales (fotos y videos) con los verbales (entrevistas). Una vez culminado esto, se continuó con el análisis de los resultados.

Finalizado el análisis de los resultados, se realizó una sesión de devolución de

los resultados a las participantes.

4. EL TEATRO Y SUS ENTRETRELONES.

El Teatro de mayor importancia para nuestro país, el Teatro Teresa Carreño, comienza a edificarse en el año 1973, en sus muros se puede observar la historia de quienes lo pensaron y de quienes hoy en día lo viven, como las participantes de esta investigación, quienes nos acompañarán en un recorrido por las instalaciones de tan importante centro cultural, y le mostrarán al lector los entre telones de la puesta en escena de un ballet clásico, contándonos sus historias, experiencias y llevándonos a través del movimiento por la desconocida cara del ballet.

Estas siete mujeres bailarinas del Ballet Teresa Carreño, expondrán al lector, como al igual que el Teresa Carreño, tienen una historia que contar, que no había sido puesta en palabras por mucho tiempo, que por demás antes no se había preguntado y hoy se muestra una visión psicoanalítica que permite conocer la construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet.

Este recorrido comenzará por la arquitectura, recorriendo los pasillos del teatro y recorriendo los significados del cuerpo que presentan las participantes, más adelante el lector continuara sumergiéndose en las escondidas salas de ensayo, donde podrá conocer las formaciones del inconsciente, para luego observar una clase de ballet en la cual las bailarinas participantes expondrán las significaciones que tiene el ballet para ellas y rememorarán sus inicios en el ballet, contándonos como llegaron a ser bailarinas profesionales.

Todo ballet trata sobre interpretar personajes, y para ser primera bailarina deben ser escogidas por el ballet, la elección de los roles será una sección dedicada al control sobre el cuerpo, y luego encontraremos algunos obstáculos en nuestro recorrido, por lo cual el lector se detendrá por un momento a causa del dolor y algunas lesiones, para luego comprender que la función debe continuar.

Una vez superados los dolores y lesiones, se debe hacer una prueba del vestuario, que nos llevará a recorrer el ideal estético de las bailarinas y así comenzar

a movernos, a bailar en un ensayo general que mostrará la importancia del movimiento para las bailarinas de ballet.

Así llegaremos al día esperado, la función, donde el lector se montara sobre las tablas y ver el espectáculo desde una perspectiva distinta, desde los ojos de las bailarinas, con quienes al terminar la función saldremos del teatro para volver a ser mujeres.

Este será el recorrido que se presentará a continuación en el análisis de los resultados, (donde el lector podrá encontrar las categorías de análisis esquematizadas en el anexo IV) y a través del cual conoceremos más que los entretelones del ballet, el cuerpo de las bailarinas desde una perspectiva psicoanalítica.

4.1. LA ARQUITECTURA.

Esta investigación, al igual que el ballet, amerita de estructuras y bases que permitan moverse sobre las tablas, el recorrido comenzó por los pasillos del teatro, donde se percibe la arquitectura, el cuerpo es también una parte de la arquitectura, las bailarinas significan el cuerpo de diferentes maneras, establecen al igual que la historia a lo largo del tiempo distintas concepciones del cuerpo, significaciones que han permitido al psicoanálisis decir “el psicoanálisis es una técnica del cuerpo”. Soler (1988, p.10)

A partir de esta práctica del cuerpo se puede encontrar que las participantes significan el cuerpo como materialidad, concepción dualista del cuerpo que se le atribuye principalmente a Platón y Descartes, quienes sostenían que el cuerpo era simplemente cuerpo, es decir materia, diferenciada completamente del alma y de la esencia o sustancia del ser, al igual que los grandes filósofos de la ciencia moderna las bailarinas entrevistadas, significan su cuerpo a través de *la materia* reseñando (Aurora, EA1.p.12.L.238-240): “mi cuerpo creo que es lo que, es como mi contacto con el medio ambiente, sino yo sería como un espíritu, que no tuviera, o sea, sino yo no podría tocar, la gente no me pudiera ver”.

Esta significación refiere principalmente a una materialidad del mismo, asumiendo que éste no es más que lo que permite el contacto con el mundo externo, la naturaleza y los objetos, se reduce el cuerpo a una materialidad que solo puede ser concebida desde el mismo cuerpo, es decir, el cuerpo como cuerpo en sí, escindido de los afectos.

Por otra parte, al igual que la historia, esta misma bailarina significa el cuerpo a través de la concepción dada una vez por la Iglesia Católica, quienes legitimaron por mucho tiempo el conocimiento, siendo así, que el cuerpo va a ser el culpable, *el cuerpo como culpable* del malestar, del placer y de la pasión, siguiendo su relato encontramos que (Aurora, EA1.p.11.L.217-219): “o sea el cuerpo ha sido el culpable de todas mis inseguridades y mis problemas de autoestima, a eso me refiero.”, el cuerpo aquí se presenta ante un juzgado superyoico siendo el acusado y declarado culpable; lo que permite comprender que el cuerpo sigue siendo cuerpo por sí mismo, y a su vez este cuerpo causa malestar.

Al igual que esta concepción, en donde el cuerpo es un culpable de malestar y de satisfacción, se encuentra entre los discursos de las participantes, *el cuerpo como campo de batalla*, Diana (ED1.p.6.L.173-174) expone: “era como una guerra, yo creo que eso es el cuerpo”, siendo así, un cuerpo como territorio de guerras, donde se disputan las batallas, un cuerpo donde se gana y se pierde; ya no es solo culpable, es también una trinchera donde los soldados van a morir. Clara muestra dentro de esta concepción, como se libra esta batalla:

Y a veces cansa un poco esa relación porque entonces uno creo, no sé, a veces siento que uno debería ser más responsable con mi cuerpo, y entonces me siento muy culpable cuando no lo soy lo suficiente, o sea tomarme este refresco, lo he pensado mil veces pero me provoca, entonces satisfacer esos placeres también es importante, y creo que también es saludable y todo, pero entonces creo que te hace estar como más pendiente de cuál es el cuidado ideal del cuerpo, que es lo que yo debería hacer para que lo que es tan importante para mí, que es mi cuerpo, este perfecto. (EC1.p.25.L.681-690)

Una batalla que se libra como la batalla del síntoma con formaciones sustitutivas, en donde el ideal y el deber ser se posicionan como los generales del

ejército, y el placer y la satisfacción de la pulsión que a la larga significa un distanciamiento del ideal de bailarina, es presentada por Clara a través de su relato:

Pero pensar que fumarte un cigarro es jugar en contra de tu trabajo, es pensar como mierda ¿cuándo descanso?, es como, y que está bien y que no está bien hacerle a tu cuerpo, es un poco una persecución ahí, jajajaja, con razón la obsesión pues.(EC1.p.26.L.690-697)

Esto es vivido de forma constante en donde se pone en juego la satisfacción de la pulsión y el ideal de ser bailarina, lo cual es percibido por la participante como una persecución, que es una persecución por el placer que inscribe una marca en el cuerpo.

Igualmente como bailarinas, el cuerpo se convierte en una herramienta de trabajo, por la cual se recibe una remuneración económica, y en tanto es a través de ese cuerpo que se existe dentro de la sociedad se utiliza, se transforma y se emplea para y por un fin último, el ser bailarina.

El cuerpo como herramienta de trabajo es una concepción empleada a partir de la Revolución Industrial en donde el cuerpo se concibe como una máquina dentro del sistema productivo, por lo cual, no se es un cuerpo, sino que se tiene un cuerpo, convirtiendo el cuerpo en objeto y herramienta de trabajo, Sofía expone:

O sea es una profesión, es una profesión que amerita ciertos requerimientos y uno tiene que cumplirlos y que si se convierte en un trauma, se convierte en un trauma, pero o sea es tu trabajo, si usted tiene que estar flaca, tienes que estar flaca, y por eso me peso todos los días, porque es mi trabajo porque a mí me pagan por eso y yo tengo que hacerlo, o sea es una exigencia de lo que yo decidí hacer.(ES1.p.16.L.380-386)

El cuerpo ya no es mas parte de la identidad, sino un objeto y forma de ganar dinero inmerso dentro del sistema económico de la sociedad, podría pensarse que al igual que una prostituta se utiliza el cuerpo como medio de sustento, sin embargo, acá se presenta el cuerpo femenino como un objeto del cual se percibe dinero a través del ballet.

En el fragmento del relato de Sofía se encuentra como el cuerpo es una herramienta de trabajo, con los requerimientos que esto conlleva y con las batallas que se libran en él a causa de este mandato. Sin embargo, esta concepción del cuerpo como herramienta atraviesa otra vertiente, en la cual subyace otra forma de emplear la herramienta, Diana nos explica desde su vivencia como el cuerpo es lo que les permite bailar, y desde allí el cuerpo es herramienta para el placer, expresando

Entonces digo que es importante para mi carrera pues, que tiene que estar bien, la herramienta, el medio con el cual bailo, todo pues, es todo pues, es la, es todo lo que necesito para bailar, y eso dice bastante.
(ED1.p.14.L.391-393)

Siendo el cuerpo la herramienta que permite sentir el placer y el poder bailar, el medio por donde pasa la pulsión, la herramienta para poder moverse y hacer lo que se ama, como lo expresa Valentina (EV1.p.21.L.433): “mi cuerpo es el instrumento con el cual yo hago lo que amo hacer”.

El cuerpo es también lo que permite bailar, la creación y el arte de ser bailarinas, desde donde se da pie a la satisfacción del placer y por lo cual el cuerpo, es también para la bailarina de ballet un instrumento del arte poniendo de manifiesto la sublimación de la pulsión a través del movimiento del cuerpo y su expresión artística.

En tanto bailarinas de ballet, el baile es lo primordial, el movimiento y su sensación, el placer y la liberación que el movimiento en sí traslada de un cuerpo a otro y de un espacio a otro, nos muestran *el cuerpo como reflejo* de los afectos y de lo subjetivo para otro que siempre observa, esta significación presenta el cuerpo como una imagen reflejo de lo interno para el otro, diciendo Sofía:

Y sí, sin duda el cuerpo habla, el cuerpo habla por todos lados y por todo sentido, de hecho, yo soy fiel creyente de que la gente “bonita” es precisamente es esa que se siente bien, o sea porque transmites lo que sientes.(ES1.p.13.L.321-324)

En éste fragmento, el cómo los afectos pueden ser imagen para el otro e imagen especular del sentir propio a través del cuerpo y colocando de manifiesto la

concepción psicoanalítica del cuerpo como metáfora, en donde se refleja el saber inconsciente.

Dentro de las distintas concepciones y significaciones del cuerpo aportadas por las bailarinas participantes, se puede hacer un recorrido histórico de estas mismas concepciones desde el inicio de la construcción del saber científico y permitiendo comprender que cada una de ellas se encuentra viva en cada cuerpo. A su vez, permite establecer la importancia que tiene el cuerpo dentro del ballet, y como se construye desde lo social hacia lo subjetivo.

Esta relación cuerpo – bailarina se posiciona desde un lugar subjetivo en el cual se plantea la fórmula “*bailarina, luego soy*” lo cual indica que en tanto se es bailarina, se existe; es decir, esta fórmula da cuenta del cómo la condición de ser sujeto es antecedida por el ser bailarina, permitiendo comprender que se construye un yo, y por lo tanto un cuerpo en el inconsciente de estas participantes atravesado por la posición subjetiva de ser bailarina.

Laura(EL1.p.2.L.45-47), una de las participantes, expone como se construye esta fórmula presentada anteriormente, refiriendo: “lo que pasa es que es difícil para uno decir, “yo como persona normal me veo de tal manera” porque no eres, o sea siempre vas a ser bailarina aunque te quieras aislar de eso”; en este fragmento de su relato, se puede evidenciar como a partir del ser bailarina se es sujeto, se existe; y por lo cual el ballet atraviesa tal como la barra del sujeto barrado, la constitución de un sujeto, que en este caso, podemos decir que es sujeto del inconsciente y sujeto del ballet.

El ballet constituye la base de la estructura de la construcción subjetiva del cuerpo en las bailarinas, y éste se conforma de manera tal que no solo “hace” al sujeto, sino que le permite “ser” un sujeto diferenciado de otro, le da un posicionamiento subjetivo desde el lugar de la bailarina que permite ser distinta de otros sujetos.

Valentina (EV1.p.1.L.13-14) también da cuenta de este lugar subjetivo al mencionar: “creo que toda la vida me he considerado es eso, soy bailarina.”, el ser bailarina permea sobre otras características identificatorias, es decir, “bailarina,

luego licenciada”, “bailarina, luego madre”; dando cuenta de que el ser bailarina es una forma preponderante del verse a sí mismas y del ser reconocidas por el otro.

A partir de estas significaciones del cuerpo se tiene como se mencionó anteriormente, una arquitectura, una base que da pie a múltiples conjugaciones, procesos y significados que permitirán al lector comprender la construcción subjetiva del cuerpo de las bailarinas del ballet desde los entretelones del ballet mismo. Colocando de manifiesto una estructura que planta las bases del cuerpo, la subjetividad y el ballet.

4.2. LAS SALAS DE ENSAYO.



Figura 1. F11: Sala de ensayo del BTC 1

Las salas de ensayo de un ballet, siempre se encuentran en lo más profundo del teatro, allí a donde nadie ve, donde nadie va y donde sólo se puede entrar con un permiso del ballet; las salas de ensayo del Teatro Teresa Carreño, se encuentran entre los estacionamientos, el sótano y el interior de sus instalaciones. Al igual que el inconsciente descrito

por Lacan, el cual se estructura como un lenguaje, el inconsciente planta sus bases dentro de lo subjetivo, en aquellos rincones de la psique donde están sus salas de ensayo. En esta sección, el lector se moverá por los procesos y las formaciones del inconsciente, específicamente alrededor del *síntoma*, *el cuerpo fragmentado* y *el cuerpo en falta*.

El síntoma, una de las formaciones del inconsciente, se presenta entre los relatos como un denominador común, retomando el cuerpo como campo de batalla, se encuentran formaciones sustitutivas a estas guerras que se inscriben en el cuerpo, primordialmente encontramos que el síntoma como formación de compromiso que

revela algo no dicho, que se inscribe en el cuerpo para poder dar salida a la palabra. No se habla de un síntoma histérico, aunque éste se coloque en el cuerpo.

El síntoma descrito por Lacan mantiene las bases teóricas expresadas años antes por Freud, entendiendo el síntoma como una formación del inconsciente donde se disputan dos deseos en conflicto, y a lo cual Lacan agregará que el síntoma al igual que el inconsciente se encuentra estructurado como un lenguaje, y por lo tanto debe ser concebido como tal, una expresión de la palabra, así como expresa Giselle:

A veces hay peleas también con el cuerpo, cuando tienes dolores, que el cuerpo te dice: “mira para” y tú le dices: “mira, no puedo parar porque tengo función”, y caes, yo a veces he caído en bloqueos que no me puedo mover, se me bloquea la espalda, el cuello, a veces dolores musculares que son muy fuertes.(EG1.p.8.L.220-224)

En este fragmento del relato de Giselle, se evidencia que el cuerpo irrumpe en la realidad a través de una formación de compromiso, éste síntoma que se presenta como algo de lo real, trae consigo un cuerpo que padece, mas no se es ése cuerpo que padece el síntoma, por lo cual ante las alertas de que se disputa una batalla interna (el dolor), se contraponen la pulsión libidinal que produce el bailar y el dolor, trayendo como resultado un síntoma que se significa a través del límite que coloca el cuerpo, paralizándose de forma parcial para poder decir aquello que no se puede poner en palabras “estoy cansada y quiero parar”.

Pareciera que esta frase que no se dice es parte de una represión que no se podría llamar estructural del sujeto, pero sí una práctica represiva por parte del ballet, entendido éste como institución disciplinar.

A su vez, como se resaltó anteriormente, no se habla de un síntoma histérico, aunque desde lo superficial sean bastante parecidos, el síntoma en el caso de las bailarinas de ballet, se significa como algo “no dicho”, pero que se presenta a poner límites y a develar un cuerpo que padece, es decir, es un síntoma de lo real.

Valentina nos muestra como este “no dicho”, se presenta como un mandato, el callar y no dar paso a la palabra viene dado por aquello que se instaura como mandato dentro del ballet, y a partir de ese “no dicho” va a devenir un síntoma, que pone al cuerpo como algo real que viene a hacer límite para el placer, donde se pone

en juego una carga energética que deriva en la elaboración del síntoma, esta participante lo expone de la siguiente manera:

Nadie te pregunta “cómo te sientes tú con respecto a lo que te acabo de decir que estas gorda”, o sea nadie te va a preguntar eso, simplemente “Estas gorda y rebaja” o “cómo te sientes tú con respecto a tu cuerpo”, o sea eso es algo que no, creo que es algo que tu asumes y te lo tragas, y los otros lo ven, y de repente los otros te lo van a decir si hay gente mala o con malas intenciones o te lo van a decir de buena onda, no importa, pero no es algo que realmente tú o sea no, no te llevan a realmente pensarlo, interiorizarlo, o capaz tú lo sabes, o sea como te sientes, pero jamás lo has puesto en palabras, “ay! Si me siento gorda, porque quiero subir más el arabesque”¹, aja, pero como realmente te sientes al respecto, eso jamás te lo preguntan, tú tienes que estar flaca y ya, y no me interesa lo que vayas a hacer, o sea “bueno no, ten cuidado, no inventes, no vayas a estar haciendo locuras”, pero quiero que estés flaca en una semana, ¿me explico?, entonces es más o menos eso.(EV1.p.24.L.484-498)

El síntoma igualmente se presenta en dos vertientes que serán fundamentales para comprender este cuerpo paciente (paciente en tanto padece de un malestar), *el síntoma como alerta*, el cual es advertido por las bailarinas pero que se coloca en el lugar de “no es importante”, encontrando aquí otra formación del inconsciente como mecanismos de defensa ante esta expresión practica represiva inscrita en el cuerpo.

La negación y la minimización del dolor se presentan como mecanismos claves para continuar bailando, Clara al hablar de varios esguinces en su pie izquierdo pone de manifiesto como el cuerpo alerta sobre un acontecer y un padecer, sin embargo este se ignora para continuar bailando, o para poder darle cabida a la pulsión hasta que el dolor se hace insoportable o el cuerpo mismo se paraliza, como en el caso de Giselle.

Las alertas del cuerpo no son más que palabras sordas tal como expone Clara:

Yo sufrí de varios esguince en el pie izquierdo, y eso me impidió mucho tiempo dar un desempeño mejor del que estaba dando, y llegó un punto

¹ Arabesque: Posición del ballet en la cual el cuerpo se sostiene sobre una sola pierna mientras la otra se eleva por detrás del torso con la rodilla extendida, manteniendo un Angulo de 90° a 180°.

en el que esa molestia, fue como, como una alerta, como, o sea yo no podía seguir trabajando así, o sea yo no podía seguir ignorándolo.

(EC1.p.19.L.501-513)

Siendo así que el síntoma es percibido como un obstáculo más que con el significado simbólico que esto implica o la relevancia para la salud corporal que dicha lesión significa para el desempeño como bailarinas.

Aquí se observa como el cuerpo coloca límites que van a ser transgredidos por el placer. Estas lesiones son percibidas como irrelevantes, o lesiones menores que “con un poco de hielo pasan”, es decir, ante estas afecciones corporales comienza el trabajo de los mecanismos de defensa para no dejar que lo que se dice a través del cuerpo pase a la conciencia, y se toma con ligereza permitiendo que la pulsión surja como ganadora de la batalla, dejando de lado la elección de detener el placer y hacerse cargo del malestar.

El síntoma también se presenta *como un castigo*, en este sentido, Sofía nos muestra cómo se castiga a través del propio cuerpo:

O sea va por otro lado, una vez yo estaba armando un rollo “no, que yo más nunca voy a ir al ballet, ¡me quemé! O sea, me eche una quemada, que ya la marca se ha ido, es esta, entonces yo creo que son marcas que uno mismo se hace, yo creo que fue un momento que yo estaba descargando algo, y fui y pegue la mano.(ES1.p.14L.347-351)

El síntoma que se entrevé como un castigo, a entender que el ballet se posiciona de forma subjetiva desde el lugar superyoico del mandato, como una norma inmutable, y por lo cual ante la posibilidad o el deseo de querer ir en contra, se inscribe en el cuerpo un síntoma que pone fin a este deseo, que no solo habla del síntoma como un castigo, sino de un cuerpo castigado.

Estas consideraciones en relación al síntoma serán claves para comprender a profundidad lo que subyace a la construcción del cuerpo en las bailarinas de ballet en tanto pareciera encontrarse más allá de la palabra y la imagen, colocándose en el lugar de un real.

g. El cuerpo fragmentado.

En los relatos y las fotografías de las participantes, se encuentra un cuerpo fragmentado, un cuerpo que no se concibe como un todo, sino como la suma de sus partes, en donde no se habla de una fragmentación psicótica (donde el cuerpo son solo partes del mismo por separado en todos los registros), se habla de una fragmentación imaginaria del cuerpo, en donde se suman sus partes para poder tener un todo, pero donde cada parte es vista por separado sin el reconocer una imagen del cuerpo total y unitario.

En la fotografía de Sofía, se aprecia un cuerpo – espalda, en donde se le otorga un significado privilegiado a dicha parte del cuerpo, como se observa en su relato con respecto a esta imagen:

Porque me gusta mi espalda, y me gusta que se me ven los músculos, me gustan mis lunares de mi espalda, me gustan mis pecas, y estoy en esa posición porque así se me marcan los músculos y los brazos.(ES2.p.4.L.106-109)



Figura 2. FS2: Espalda de Sofía. 1

El cuerpo fragmentado en el que se significa el cuerpo a través de sus partes, como en este relato que está destinado a esta imagen, se significa la espalda como un elemento a destacar por sus lunares y la musculatura y también por la expresión de fortaleza, colocando a la espalda como centro de la musculatura

corporal y otorgándole un lugar subjetivo fálico, que por demás es relacionado por dicha participante como la expresión de la sexualidad, donde también se le otorga un posicionamiento como zona erógena.

Al hacer referencia a la espalda como zona erógena, se debe resaltar que en las bailarinas participantes se encuentra un cuerpo imaginario fragmentado, debido a que la catéxis que se coloca sobre distintas zonas del cuerpo se encuentra en constante aumento y disminución.

En términos económicos, la libido que se introyecta en el cuerpo se acumula y finalmente se estanca en una o varias zonas del cuerpo, y da cuenta de una satisfacción sexual que se significa a través de la misma, por lo cual este estancamiento de la libido, es una catéxis que se inscribe en el cuerpo, dando paso a la construcción de una zona erógena que determinará la significación de estas partes del cuerpo a través de una descarga libidinal. Igualmente este estancamiento de la libido, construye un cuerpo fragmentado, ya que la misma no se inscribe a través del cuerpo total y unitario sino en sus partes.

Por lo cual, tomando en cuenta la concepción del cuerpo como zona erógena que introduce Freud, se debe destacar que no se señala al cuerpo en sí como lugar del placer, sino a partes en específicas que producen placer, estando éstas no relacionadas a los genitales, sino a una construcción imaginaria del propio cuerpo, donde por demás, todas las participantes significan la espalda como una zona fálica, una zona donde se coloca algo de la fortaleza, de la musculatura y de lo fálico, entendida la espalda como símbolo de poder y como construcción imaginaria del falo.

En este cuerpo fragmentado también encontramos dos vertientes, relacionadas más allá del “me gusta – no me gusta” que las bailarinas participantes reseñan, esta primera vertiente que se presentó anteriormente es un cuerpo erógeno que se coloca para ser visto. En la segunda vertiente, nos encontramos con ese cuerpo “que no gusta” y que causa angustia y rechazo; un rechazo al propio cuerpo, por no cumplir con lo que el ballet amerita y con lo que el ballet coloca de manifiesto como el ideal de bailarina.

Clara nos presenta una parte de su cuerpo que causa angustia y cuerpo que se rechaza, por lo cual reseña:

Eran como para mostrarte las partes que como, mas incomoda me hacen sentir de mi cuerpo, que son las piernas sobre todo por el lado de adentro

y la parte de arriba de la cintura y bueno un poco el culo pues, o sea toda esta pequeña parte y la parte de adentro, jajaja... es la parte que menos me gusta de mi cuerpo.(EC2.p10.L.245-249)



Figura 3. FC3: Piernas de Clara.

Un cuerpo que se fragmenta y presenta zonas de angustia y rechazo, donde además en la imagen podemos ver como la participante toma una parte de su cuerpo e intenta de alguna forma extraerlo de allí, eso que “sobra”, o que no debería estar en el cuerpo, es visto como

fuente de angustia y debe ser rechazado o eliminado.

Por lo cual se coloca al cuerpo desde el padecer como culpable de no responder al ideal del ballet y a su vez, se percibe el cuerpo por partes, que no necesariamente se engranan entre sí para formar un todo cuerpo, y lo que pareciera suceder con las participantes es que se posee un cuerpo –máquina, en donde cada parte tiene su función y se necesita de todas las partes para funcionar, pero no se ve una “máquina” unificada, o un cuerpo unitario y completo.

Esta construcción de un cuerpo fragmentado, refiere también a un cuerpo en falta, que se relaciona con el deseo de ser, es decir, la falta de no ser lo que se desea ser, y en este caso, como luego lo desarrolla Lacan, la falta de tener, lo cual se relaciona directamente con la demanda, no con el tener o no ciertas cosas en mi cuerpo (esto no se relaciona con la falta de algún miembro en sí), refiriendo la falta como eso que no me permite responder a la demanda del otro, eso que no me permite ser lo que el otro desea que sea. Esto se evidencia, en el relato de Diana, quien señala:

Como te dije, esas condiciones que debe tener una bailarina clásica no las tengo, pero tengo fuerza, mi cuerpo no es feo, ehh... no las tengo del todo, de hecho en la que más me mato es en los pies, no tengo pie de bailarina, mi pie, no tengo arco, no tengo empeine, entonces para que se vea estiradito así, a mí me cuesta mucho eso, pero trato de que eso no me

enferme porque igual recibo mis aplausos y a la gente le gusta.(ED1. P.9.L.263-268)

En este fragmento, se evidencia claramente como la demanda de ser una bailarina y tener las condiciones físicas para el desempeño de dicha labor, no se corresponde con el cuerpo real en la mayoría de los casos, por lo cual al haber discordancias entre la demanda y el cuerpo, se presenta un cuerpo en falta, donde va más allá de tener o no una parte del cuerpo, sino la incongruencia entre la demanda y el deseo, con el cuerpo real.

Diana habla acerca de su falta, de su no tener, y su no poder ser, sin embargo, en este relato también se evidencia como esas condiciones físicas para ser bailarina se convierten en más que un mandato, un núcleo de angustia que se coloca sobre el cuerpo que no puede responder a ello a través de sus condiciones anatómicas.

Diana (ED1.p.9.L.267-268), expresa: “tengo fuerza...recibo mis aplausos y a la gente le gusta”, esta posición se presenta como una forma de compensar esa falta a través de una construcción fálica imaginaria sobre el cuerpo, en donde se posiciona desde el lugar de buscar ser el deseo del otro, colocando el cuerpo como objeto para ser mirado por un incógnita llamado público que será consumidor del cuerpo.

Luego de estas consideraciones importantes acerca de la construcción subjetiva del cuerpo en lo que respecta a las formaciones del inconsciente que mayormente se presentan en las participantes, a través de estas tres líneas trabajadas, a saber, *el síntoma*, *el cuerpo fragmentado* y *el cuerpo en falta*. Tres vertientes que por demás, serán profundizadas desde distintos ejes desde los relatos de las bailarinas participantes, para dar cuenta de esta construcción subjetiva del cuerpo en tanto bailarinas de ballet, y sujetos del inconsciente.



Figura 4. FI2: Barra de ballet.

4.3. CLASES DE BALLET.

Las clases de ballet es la forma en la cual se inicia en la escuela, se entra al mundo del ballet y el lugar donde se

aprende la técnica, la interpretación y el movimiento.

El inicio en la escuela de ballet se presenta por parte de la mayoría de las participantes como una elección de la madre, en donde se ponen en juego los deseos, ideales, fantasías y demandas de la misma, por lo que se comienza a develar un mundo en el cual estas niñas que comienzan a estudiar el ballet a muy temprana edad, considerando que las edades de inicio de las participantes se encuentra entre los 3 años y los 12 años.

Las clases de ballet se componen de dos partes, la primera, la barra, en la cual todas las bailarinas se colocan en la barra para realizar de acuerdo a las posiciones del ballet los ejercicios de calentamiento del cuerpo en donde el lector realizará la clase a través de la dimensión *el ballet es*. La segunda parte es el centro, donde las bailarinas una a una pasan al centro del salón para realizar saltos y piruetas por lo cual pasaremos a la dimensión *vivencias en el ballet*. Siendo así que esta sección se estructurará igualmente en dos partes guiados bajo la estructura de la clase de ballet.

h. La barra y las significaciones del ballet.

El ballet es presentado por las bailarinas a través de diferentes significaciones que éstas otorgan a dicha institución, son muy variadas y están directamente relacionadas a las experiencias dentro del ballet y las concepciones del cuerpo por las cuales el lector se movía en un principio.

Se presentarán nueve significaciones distintas sobre el ballet y por las cuales nos moveremos. La primera de ellas es el ballet *como una forma de vida*, del cual Clara expone:

Pues para mí, significa toda mi historia, toda porque empecé a los 3 años, significa todos mis recuerdos, y la base de todas las metas que me he planteado y que me planteo incluso todavía a futuro, y bueno...no sé, o sea significa... es que no se, es muchas cosas, porque si al principio fue nada más el ballet y yo lo veía como algo importante como que me hacía, o sea, no sé, yo nunca sentí que fuera una cosa como distinguida, ni que

me daba estatus, sabes? Una elite, ni pendiente de eso, pero si sentía que, que me permitía tener pues un cuerpo, una visión de la estética, de la belleza y de mi propio cuerpo que me gustaba más que el de los demás pues, pero eso hoy en día se desencadena en no solo el ballet, sino el estar en el mundo de la danza, que es lo que siento para lo que nací pues, o sea creo que no haría más nada en mi vida, o sea así sea sentada en una oficina haciendo gestión cultural, o siendo programadora, o directora de un teatro, lo que tú quieras, pero no me veo fuera del ámbito de la danza, nunca, jamás, ni cuando sea vieja y me muera.(EC2.p.6.L.152-165)

El ballet se significa como una forma de vida debido a que pasa a ser lo que rige el curso de su vida en tanto pasado, presente y futuro, inscribiéndose como un significativo que sostiene al cuerpo y permite a las participantes reconocer su cuerpo y lo que debería ser éste relacionado a la estética y el orden social.

El ballet es una forma de vida que permite una percepción del mundo que se presenta distinta a otras personas, en tanto el arte y el movimiento permiten no sólo reconocer el cuerpo, sino vivir la belleza y lo estético desde un ángulo distinto, que se le es otorgado a la bailarina por el arte de la danza.

Igualmente, las participantes señalan que *el ballet lo es todo*, en tanto es el medio de sustento, es el trabajo y es el causante de penas y alegrías, lo cual transforma esta concepción del ballet como forma de vida, en el ballet “lo es todo”. Aurora relata esta significación del ballet:

Porque yo creo que ocupa tanto no solo tiempo, sino como energía y como, no solo energía física, sino como mi mente está enfocado en eso que o sea a lo mejor estoy trabajando y estoy haciendo todo porque quiero que me den un papel, pero a la final, al final cuando no me lo dan, pues entonces eso es lo que genera tristeza, o a lo mejor estoy trabajando mucho y estoy poniendo todas mis energías para lograr entrenarme pero eso ocasiona dolor, o a lo mejor estoy sacrificando mucho de mi tiempo, pero al mismo tiempo me doy cuenta que económicamente no me está funcionando y me siento muy frustrada económicamente, o por un lado quisiera tener más tiempo para poder ensayar más, no sé qué, pero por otro lado veo que consume todo mi tiempo de descanso y de recreación, con mi novio, con mi familia, con mi perro, lo que sea, por eso te digo es

una cosa que abarca todo mi tiempo, toda mi energía, todos mis pensamientos, todos mis sentimientos.(EA2.p.3.L.85-96)

El ballet lo es todo para la bailarina, en tanto es a través del mismo que se vive la danza, el movimiento y el cuerpo, la bailarina pone todas sus energías tal como expresa Aurora en el ballet y éste transforma esa energía en movimiento y arte, colocando al ballet como el todo para la bailarina, siendo el lugar donde se concentra la energía psíquica y corporal, el deseo, las fantasías y las demandas.

En el relato anterior de Aurora, se deja entre ver una significación otorgada al ballet como núcleo del deseo, la pulsión, las fantasías y las demandas, sin embargo, esta significación del ballet como un todo, también conlleva a la significación del *ballet como angustia y como frustración* se encuentra delimitada por la insatisfacción que se produce una vez que se entrega el todo por el ballet y éste no retribuye la entrega realizada, Sofía relata:

Bueno lo que te digo que no te ponen, no te ponen a ensayar o no sé qué, o siempre hay algo mal, algo mal, algo mal, algo mal y, o sea no sé si es que yo he dejado manipularme por las personas que han llevado mi carrera y yo he sido débil o no he sido lo suficientemente fuerte para hacerles el contra o es lo que realmente quiero. (ES1.p.18.L.436-440)

Acá se observa como lo que devuelve el ballet en algunas oportunidades a la bailarina también puede ser percibido como negativo, en tanto el ballet puede responder rechazando a la bailarina por no cumplir la técnica, no cumplir las condiciones físicas o no cumplir con lo que se debe lograr, por lo cual las bailarinas participantes expresan frustración a través de sus relatos en relación a lo que significa el ballet para ellas.

Ante esta respuesta no solo se genera frustración, sino también angustia, debido a que la bailarina en ocasiones se aleja del cumplir la demanda del Otro (ballet), y se inscribe como una derrota en el cuerpo, como lo expone Giselle:

Mira, todo empezó porque una amiga me dice, claro yo estoy en la etapa del desarrollo 16 años, empecé a engordar, empezó muy fuerte la crítica, ya estábamos a nivel medio y, y nada yo me sentía mal porque quería bailar más y no me ponían, en cosas que yo sabía que podía hacer porque

supuestamente estaba más gordita que mis compañeras y una amiga me dice “pero metete el dedo, y lo vomitas, si te comes algo que no”, y bueno así dicho y eso, me comí no me acuerdo fue un pan con algo, y después el cargo de consciencia y fui y me metí el dedo para vomitar, vi que no era difícil, además no me costaba y no, no me hacía sentir mal ni nada.(EG1.pp.12-13.L.237-242)

La angustia que se genera en la bailarina al develar la respuesta del ballet ante la prueba debido a que ha sido rechazada en ésta oportunidad, trae consigo un monto de angustia se coloca sobre el cuerpo que se distancia del ideal de bailarina, por lo cual pareciera que la bailarina ante este rechazo se encuentra con la angustia de castración, debido al rechazo del ballet que pone en juego el posicionamiento subjetivo “bailarina, luego soy” y por lo cual, se devela en algunos casos un síntoma ante esto, y en otros aparece la angustia como alerta ante la posibilidad de la castración imaginaria, lo que conlleva a esta percepción del ballet como causante de angustia en las bailarinas.

Esta significación del ballet, trae consigo dos nuevas significaciones, *el ballet como sacrificio* (lo cual será profundizado más adelante) y *el ballet como reto*, la primera de éstas, como se observa en el relato de Giselle, el sujeto realiza sacrificios para conseguir responder al mandato del Otro (ballet), estos sacrificios son evidenciados por Clara:

Es como si te condicionaran para que estas preparada, para hacer todo, y sabes que es un sacrificio, y que todo es un sacrificio pero que es bueno, eso es bueno, o sea como que...no sé si te lavan el cerebro, o sea sí, porque te están educando y eres niña y uno no sé, tu maestra te hace sentir que tienes que hacerlo, y que tienes que ser mejor, y que tienes que trabajar, y que tienes que ir todos los días, y o sea lo de las puntas fue como otro reto pues, y aunque era doloroso y todo, era la etapa que seguía, y si quería seguir tenía que seguir.(EC1.p.5.L.125-133)

Clara relata cómo estos sacrificios en sí mismos son parte del mandato del ballet, y devela como se realiza dicha entrega, el cuerpo se entrega al ballet a través del dolor para alcanzar ser “la mejor”, lo cual remite a una lucha con el ideal del yo, en donde se entrega el cuerpo para ser lo mejor de sí misma.

Este sacrificio, trae consigo una pérdida, por lo cual Clara continua en su relato mostrando como no le gustan sus pies por haber perdido las uñas de los pies al menos 5 veces a causa del uso de las zapatillas de punta, las cuales se encuentran hechas de yeso en la punta para poder dar la estabilidad que la bailarina necesita.

Siendo estas zapatillas la materialización del ballet y una de las posesiones más preciadas de las bailarinas, su uso causa un sufrimiento y un padecer en el cuerpo, que pone de manifiesto cómo se pierde por alcanzar ese ideal del yo en las bailarinas.



Figura 5. FA6: Pies de Aurora.

Aurora relata su experiencia con las puntas como algo que se ha vuelto cotidiano y refleja el dolor, al igual que refleja cómo lastima sus pies en la utilización de éstas a través de su fotografía, al igual que las bailarinas participantes, señala que ha aprendido a crecer y vivir todos los días con sus curitas, cremas y medicamentos para aliviar el dolor y cicatrizar la piel de sus pies cuando se rompe.

Estas dos experiencias en particular con respecto a las zapatillas y los pies, como muestra del sacrificio que se hace por el ballet se devela también en las fotografías, cuando Clara se toma todas las fotografías con medias para no mostrar sus pies, Aurora y el resto de las participantes, los muestran como una bandera, una bandera de lucha, dedicación y logros. Aurora señala:

Pararse en puntas, es algo cotidiano ya es algo que uno sabe manejar, ya es algo que uno sabe que crema te vas a poner, ya tu sabes cómo desencajar la uña que está encajada, entonces tu prefieres no ir al Dr. Scholl, porque tú sabes cómo y dónde te va a doler y dónde no, entonces es como parte del oficio ¿no? Como cuidarte esas heridas, pasa menos ¿no?, porque ya tienes muchos cayos formados, y después ya tu sabes cuándo te van a salir y sabes dónde ponerte el adhesivo y donde no. (EA2.p.13.L.397-404)

Estos pies se muestran como una escritura de sacrificios en el cuerpo, y se significan como una huella de logros que se refleja en lo cotidiano de verse los pies y colocarse las cintas de las puntas para hacer un relevé², como la mujer que camina a su trabajo en tacones cada día.

Esta entrega constante del cuerpo y la concepción del ballet como sacrificio es acompañada por la significación del *ballet como un reto*, reto que al igual que la entrega es constante, Valentina señala:

También siento que es como un reto porque es increíble cuanto tiempo tengo haciéndolo, o sea desde que soy muy niña, e incluso como profesional y siento que todos los días hay algo que aprender, y hay algo por lo que trabajar, y no es que porque tienes muchos años haciéndolo no es que ya lo puedes hacer todo, siempre tienes que estar aprendiendo algo, es como que no se, estabas trabajando y quieres hacer unas piruetas y puedes hacer una, pero quieres hacer tres, pero cuando lo logras entonces quieres hacer seis.(EV2.pp.4-5.L.107-113)

El reto se presenta como lo expresa Valentina al igual que el conocimiento, no se puede abarcar todo del mundo cognoscente. En el ballet no se puede abarcar todo el conocimiento de la técnica y el movimiento, sin embargo, se refleja una búsqueda casi alquimista de siempre ir más allá y llevar el cuerpo hasta el límite de su misma capacidad, no se trata de una pirueta, ni de seis, se trata de hacer tantas piruetas como sean posibles, se trata de cada vez saltar más alto para llevar el cuerpo a un límite que al igual que lo real siempre se aleja cuando lo rozas.

En esta concepción de llevar el cuerpo al límite a través del ballet como reto se relaciona con la significación del *ballet como una ilusión óptica*, en tanto se busca que el espectador o ese otro que va a mirar el cuerpo de la bailarina en esta búsqueda perciba tal como lo expresa Clara (EC1.p.18.L.492-494): “tú estás trabajando un cuerpo para hacer una ilusión óptica, para que la gente sienta y vea que la bailarina no le cuesta nada, que la bailarina no pesa nada, que la bailarina vuela”.

El cuerpo está para hacer esta ilusión óptica, y por ello es llevado al límite dentro del reto que representa el ballet, para saltar cada vez más alto y brindarle al

² Relevé: subir desde cualquier posición para balancearse en uno o dos pies donde la bailarina se equilibra con la parte superior de los dedos del pie.

espectador la ilusión de que la bailarina puede volar, entendiendo entonces el ballet como una ilusión óptica.

Lo que nos lleva a las dos últimas significaciones del ballet, la primera de ellas *el ballet como una disciplina*, en donde Diana expone:

O sea lo primero que recuerdo es eso mucha disciplina, más que otra cosa “ay que mi pasión” no, eso, mucha disciplina que tenía que aprender todas las tardes yendo a mi escuela de ballet, porque además los primeros años de ballet, no se gozan mucho, es mucho ejercicio, repetición, constancia, repetición de un ejercicio no es que “ay ya estoy bailando una coreografía” no, así que mis primero, mi primer tiempo en el ballet fue eso, trabajo, ejercicio. (ED1.p.2.L.51-57)

Dentro de esta concepción del ballet como disciplina y tomando en cuenta lo que expone Diana en relación a la disciplina y el trabajo corporal que el ballet amerita se deberá hacer referencia a Foucault (2002), donde expone como la disciplina es en sí misma una fábrica de cuerpos sometidos y ejercitados, y como él denomina “cuerpos dóciles”, que refieren principalmente a la disciplina como un conocimiento sobre el arte del cuerpo, en el cual al igual que en el ballet, se busca llevar el cuerpo a un aumento total de sus capacidades y habilidades, a hacerlo más útil e incluso una transformación de su anatomía, bajo la premisa de la utilización del cuerpo humano como mecanismo de poder que puede ser manipulado.

Tomando en cuenta esta concepción de la disciplina que refiere Foucault (2002) y de la relación de ésta con el cuerpo y el ballet, se presenta el ballet como una institución disciplinar, que manipula el cuerpo, para crear cuerpos de bailarinas y esto se inscribe en la subjetividad de las bailarinas a través del mandato que el ballet establece. Se debe tener en cuenta que esta manipulación de los cuerpos a través de la disciplina como expresa Foucault (2002) no es única y exclusiva para el ballet, en tanto toda disciplina implica una transformación del cuerpo.

Esto conlleva a la significación del *ballet como una profesión*, de la cual Sofía reseña:

O sea es una profesión, es una profesión que amerita ciertos requerimientos y uno tiene que cumplirlos y que si se convierte en un

trauma, se convierte en un trauma, pero o sea es tu trabajo, si usted tiene que estar flaca, tienes que estar flaca, y por eso me peso todos los días, porque es mi trabajo porque a mí me pagan por eso y yo tengo que hacerlo, o sea es una exigencia de lo que yo decidí hacer.
(ES1.p.16.L.380-386)

En este fragmento del relato de Sofía se puede observar lo antes expuesto con respecto al sacrificio, el reto, la disciplina y la angustia, e igualmente se evidencia como se ejerce un control sobre el cuerpo que se encuentra mediado por el ballet aun cuando es el mismo sujeto quien lo ejerce y vela por el ejercicio de dicho control, pesándose todos los días para verificar que se mantiene el ideal que el ballet amerita y justificando dicho control a través de la significación del ballet como una profesión.

Estos significados otorgados por las participantes al ballet serán de gran importancia para comprender a profundidad como se construye de forma subjetiva el cuerpo de una bailarina de ballet y que nos llevara a continuar con la clase de ballet, por lo cual ahora pasaremos a la segunda parte de la clase, el centro.

i. El centro y los primeros pasos en el ballet.

Entre los relatos de las participantes encontraremos diferentes historias que hacen conveniente hacer un recorrido por la vivencia subjetiva de los primeros pasos en el ballet de cada una de las bailarinas quienes nos llevan a las clases de ballet mostrándonos su mirada y experiencia desde sus inicios. Comenzaremos esta clase de ballet con Valentina:

Empecé a los 4 años de edad en la escuela de ballet, a los 4 años de edad, mi mamá me metió en el ballet, y empecé y nunca lo interrumpí, lo interrumpí por otras causas pero no porque haya querido. (EV1 pp. 3 L. 52–55)

El comienzo a temprana edad es el denominador común entre las bailarinas, permitiendo que se pueda moldear el cuerpo para la ejecución del ballet e instaurar en las niñas la disciplina y la técnica que el ballet amerita.

Valentina nos muestra como es una elección de la madre y como ésta elección de un otro se convierte en el deseo del sujeto, la madre como es bien sabido se posiciona en un lugar fundamental para la constitución del sujeto y del cuerpo.

Es a través de la madre que las niñas se introducen en el arte del ballet y esto puede ser construido de forma subjetiva como los deseos, las fantasías y mandatos de la madre que se inscriben en la hija, de esta manera el ballet se introduce dentro de ellas, por lo cual la hija al hacerse parte de la escuela de ballet realiza una elección inconsciente ante estos deseos, fantasías y mandatos y acepta ser bailarina por sí misma.

Debido a esto, se profundizará de acuerdo al centro de una clase de ballet recorriendo los movimientos realizados por cada una de las participantes por los cuales se introducen en el ballet y profundizaremos en el cómo esta construcción subjetiva que pudiese ser de la madre en un primer momento se hacen parte de una elección de vida de la bailarina.

Igualmente se debe resaltar que esta elección también se convierte en una norma que no puede ser transgredida y a su vez se convierte en un núcleo de satisfacción personal, incluso a tan temprana edad, destacando como describe Valentina:

Siempre me gustó, yo siempre recuerdo que para mí la clase de ballet era primordial, yo siempre tenía que ir a mi clase de ballet, yo era religioso, yo no podía faltar absolutamente nunca a una clase de ballet y era algo que yo, a mí me encantaba hacer. (EV1 pp. 3 L. 61-64)

La disciplina del ballet comienza a instaurarse como mandato superyoico desde el comienzo en las bailarinas, que va a ser mediado por el placer y la satisfacción que produce su práctica y el mismo mandato normativo.

Valentina expone como es este paso entre el mandato superyoico y la satisfacción del placer instaurado dentro de esta norma

Yo recuerdo que de hecho toda la disciplina que implicaba estar en un salón de ballet, yo la cumplía y de hecho además sabía que eso

era así y era así y punto y además yo la cumplía porque a mí me gustaba estar ahí. (EV1 pp. 3-4 L.64-67)

La norma que por demás no es cuestionada, sino sólo cumplida al igual que la ley del padre (que se instaura en el sujeto como la prohibición al goce), sin embargo, en el caso de las bailarinas de ballet se refleja cómo esta norma no viene como una prohibición al goce sino más bien como una entrada al goce que significa el bailar ballet para las participantes.

En otro de los casos se encuentra como es instaurado dicho mandato dentro del ballet y qué mecanismos son utilizados para la estructuración del mismo. Diana relata:

Cuando inicie el ballet? ...lo primero que recuerdo es, primero mi mamá llevándome en autobús hasta el lugar de la escuela, me llevaba de 2-5pm y era armarme de valor y de seguridad para hacer una clase... muy fuerte, con una maestra muy exigente que nos hacía temblar muchas veces porque nos daba miedo, nos daba miedo la forma en que nos trataba. (ED1 p.2 L.41-45)

Para ésta participante el ballet se inscribe en la subjetividad a través del miedo que representa la autoridad o la maestra y las exigencias de la técnica del ballet mismo, inscribiendo al mismo tiempo un significante, el miedo, que se pone sobre el cuerpo como una palabra que dejará huella.

El miedo a la autoridad como forma de instrucción académica ha sido utilizado desde los inicios de la enseñanza, y cuando se habla de la enseñanza del ballet se debe tener en cuenta que es la forma de instrucción por excelencia, tal como describe Diana:

Tiene la estrategia de la vieja escuela de las bailarinas que eran muy duras pues con las niñas, ella hasta usaba un palo, en la clase, para marcar el piso, y era una forma como de, para marcar la música en el piso que era de madera, pero también era una forma de demostrar como que superioridad ante nosotras y no se quizás

nosotras “ahí viene la profe” con miedo siempre.(ED1 pp. 2-3 L.59-64)

Ante el fragmento del relato de esta participante, se puede evidenciar que la utilización de diferentes métodos de implementación de la humillación y el miedo sobre las aprendices del ballet se configura como una práctica propia de la enseñanza, en tanto Diana expresa como eran multadas si no llevaban el “moño”³ o las zapatillas, y como ante algún error o equivocación dentro de la clase de ballet la maestra evidencia tal error ante el resto de las participantes.

En la experiencia de Diana se puede observar como el ballet se instaura desde una figura de autoridad que regula y determina las normas y el seguimiento de las mismas, a través de mecanismos de coerción y dominación, no solo sobre el sujeto sino también sobre el cuerpo.

Continuando el recorrido por la experiencia de este inicio en el ballet por parte de las participantes, y siguiendo la clase de ballet, es el momento de pasar al centro a Sofía, quien presenta al igual que Valentina que su inicio en el ballet se ve determinado por una elección de la madre y comienza en el ballet a los 3 años y medio debido a que asistía con su hermana mayor, sin embargo, en Sofía se presenta una particularidad la cual será de gran importancia para comprender como se toma el ballet como una elección de forma subjetiva e igualmente tomaremos en cuenta algunas consideraciones particulares de dicho caso, por lo cual Sofía expresa:

Mi mamá me metió a bailar, y bueno yo iba al ballet, hubo una época que yo estaba chiquita que pasaban bambi me acuerdo y era justo en el horario que yo tenía que ir al ballet y yo decía “pero yo no quiero ir al ballet yo quiero ver bambi” pero igual siempre iba al ballet, siempre fui un desastre, siempre fui despeinada, siempre soy de las que se les caía el moño, siempre era de esas niñas que había que regañar, siempre, siempre, no me gustaba peinarme, no me gustaba nada, y nada empecé a ir al ballet hasta como los 13-15 que empecé otra vez a “no ya no quiero hacer esto más nunca” Y después que pase esa etapa como de los 13-15 fue así ahora yo quiero ser bailarina, yo quiero ser bailarina, y bueno y seguí.(ES1 pp.3 L.63-73)

³ Moño: el peinarse el cabello con una cola y luego darle vueltas hasta conseguir una cebolla, el cual es el peinado característico del ballet ya que permite que el rostro esté libre de cabello y pueda apreciarse “la cara de bailarina”.

En esta participante, se presenta en dicho fragmento un posicionamiento subjetivo con respecto al ballet en la infancia que va a ser distinto al resto de las participantes, en donde se evidencia que pareciera en un principio no ser tomado el ballet como elección, siendo siempre la niña despeinada o “de esas niñas que había que regañar”, empero Sofía expone como más adelante esta elección por el ballet, se presenta igualmente en respuesta a aquellos deseos, fantasías y mandatos de su madre:

A bueno esto me parece curioso, que mi mamá, tú lloras la primera vez, llegas llorando del ballet, “me pasó esto, me pasó esto” porque creo que uno asume problemas desde muy chiquita, y mi mamá “no que eso es un problema tonto, sigue”, la segunda vez que lloré fue así como “ok, está llorando otra vez”, la tercera “fue así como “mira, salte” y yo ahí dije “no, ahora no me voy a salir”, en el principio yo me decía salte, luego ella me obligó a estar y luego hubo como un equilibrio entre las dos y después fue así como “déjalo, déjalo, tu no vas a hacer eso” y resulta que ya era tarde o sea la presión que ella me hizo en el inicio para conseguir lo que quería o superar ese problema, ya después cuando quiso que no lo hiciera fue tarde. (ES1 pp.3 L.73-83)

En esta última experiencia de Sofía se deja entrever como a través de distintas acciones toma el ballet como una elección mediada por los deseos, fantasías y mandatos de su madre, pareciera posicionarse desde el complacer a la madre y toma el ballet como una elección en donde se identifica con la misma.

Otro caso particular es el de Giselle, quien tuvo una experiencia distinta al resto de las participantes en lo que respecta al inicio en el ballet debido a que la misma se formó como bailarina en la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, siendo esta una de las escuelas de mayor prestigio a nivel mundial cuando de la formación de bailarinas de gran calidad se refiere, y por lo cual reseña una vivencia distinta en relación a sus primeros pasos en el estudio del ballet.

El inicio en el ballet de Giselle, se encuentra al igual que el resto de las participantes mediado por una elección de la madre, y la misma reseña:

Mira yo practicaba gimnasia, me acuerdo que también tomé unas clases de danza como a los 4 años pero eso no duró mucho, estuve

en un grupo de teatro también como a los 6, jajaja, yo era gimnasta estaba en una escuela que practicaba ese deporte, y mi mamá me convence de que el ballet es un poco más duradera la carrera, y bueno nada me fui a hacer las pruebas pero no, no estaba yo muy convencida, sin embargo cuando empecé me di cuenta que me enamoré y que no podría dejarlo más nunca, y eso fue a los 9 años que audicioné y a los 10 fue cuando entré en la escuela. (EG1 p.2 L.42-50)

Esta elección de la madre sin embargo es distinta, debido a que se encuentra mediada por una necesidad de hacer algo perdurable en el tiempo, que le permitiese a Giselle forjar una carrera en el ámbito, lo cual refiere a una construcción en relación al ballet distinta desde un principio por parte de esta bailarina en relación con las otras, pues no solo se había realizado una elección que podía luego dar respuesta de forma subjetiva a la interrogante en relación a los deseos, fantasías y mandatos de la madre, sino que se sentencia desde el momento de la elección que deberá ser bailarina profesional.

Siendo la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, una institución tan importante en el mundo de la danza, el proceso de audición requiere no solo varias pruebas como la participante refiere, sino que igualmente se encuentra mediado por procesos políticos y económicos, que van a fungir como elementos motivacionales dentro de la formación de Giselle.

Sin embargo, el ballet es también tomado por Giselle como una elección que pareciera ser una elección de objeto, en donde se enamora del movimiento desde muy temprana edad y hace del ballet no solo un objeto de amor, sino una elección de vida, tal como relata:

O sea ya desde que tú comienzas tú te das cuenta de que es un rigor y una disciplina bien fuerte, pero está en ti, el asumirlo o no, yo por lo menos de hecho me tocó hacer dieta desde pequeña, que es muy rudo, porque todas mis amiguitas eran delgaditas y yo tenía otra otra fisonomía, o sea yo era más ancha de caja, tenía que cuidarme en fin. (EG1 pp.2 L.51-56)

Acá se puede comprender como los sacrificios por el ballet, la transformación y el control sobre el cuerpo comienza desde muy temprana edad; se presenta el ballet como una disciplina por la cual se debe hacer ciertos sacrificios para cumplir el ideal de bailarina, en donde se conforma otra elección que es fundamental para las aprendices de bailarinas, siendo esta nombrada como “asumes o no el sacrificio”, en donde se coloca otra elección pero ésta se presenta con una pulsión mortífera de base, en la cual al aceptar se gana goce pero se pierde pulsión de vida, en tanto toda elección conlleva a una pérdida, en ésta la pérdida conlleva un sufrimiento por el cuerpo y un dolor sobre el cuerpo como base que será clave para la comprensión global de los resultados de esta investigación.

Sin embargo, este “asumes o no” que expone Giselle, también pasa por una elección de objeto, en la cual se toma al ballet como objeto de amor y el arte como representación de dicha elección, en donde la pérdida se encuentra por debajo a la ganancia que sugiere el ser artista y más aún el ser bailarina de ballet profesional.

Por otra parte, nuestra próxima participante, expondrá cómo estos primeros pasos en el ballet no solo se presentan en relación a la madre, sino también al padre y relatará su historia mostrando cómo fue su elección de ser bailarina de ballet profesional, Laura reseña:

Yo bailaba desde chiquitica en una escuela de jazz como desde los 5 años, luego esa escuela de jazz cuando las chicas ya estaban así más grande eran como cheerleaders, sabes?... entonces eso como que no nos gustaba en la casa, a mí tampoco me gustaba, nos gustaba la parte de jazz como hasta los 8-9 años pero ya después la cuestión era como más de exhibir el cuerpo tal y que se yo [...] entonces mi papá propuso la idea de ir a una escuela de ballet, entonces fuimos me gustó y ahí empecé con el ballet.. (EL1 pp.1 L.24-26)

Laura expresa como es su padre quien toma la elección de introducirla en el mundo del ballet debido a una negación con respecto a la exhibición del cuerpo que ella también toma para sí, sin embargo, esta negación va a cambiar en la adultez y se

va a convertir en una necesidad de mostrar el cuerpo, dejando entre ver que la ley debe ser transgredida en tanto es fundante del deseo.

El inicio en el ballet de Laura trajo consigo una serie de sacrificios que tuvieron que ser realizados por el fin último de ser bailarina, la participante continúa su relato diciendo:

Bueno, un poco difícil porque la mayoría de las chicas empiezan como a los 7-8 años yo tenía como cierto retraso en ese aspecto, ya estaba más grandecita, pero ahí mismo como que agarré la marcha pues, tomaba clases extra cosas así, preparación física por las condiciones y eso. (EL1 PP.2 1.33-36)

Una vez más se presentan una serie de sacrificios que deben hacerse para obtener las condiciones físicas que debería tener una bailarina, y dichos sacrificios se ponen de manifiesto como una elección en la cual como expresaba Giselle “lo asumes o no”, siendo siempre la respuesta de nuestras participantes “lo asumo...cueste lo que cueste”.

Esta elección de asumir el sacrificio por parte de Laura, tendrá consecuencias sobre su cuerpo que la llevarán a padecer una serie de lesiones en el transcurso de su carrera, debido a que actualmente padece de una hernia discal que la participante relaciona con el entrenamiento forzoso realizado desde sus inicios en el ballet.

Por otra parte, esta construcción de sacrificio y entrega no se presenta de la misma forma en todas las participantes, las pérdidas ante dicha elección aunque en todas subyace un sufrimiento por el cuerpo, cada una de ellas padece de su cuerpo de forma distinta, al igual que en el inicio en el ballet es en cada una de forma distinta, siendo el caso de Aurora una nueva mirada:

En ese momento, creo que yo me sentía bien, porque yo naturalmente tengo muchas condiciones físicas, entonces en esos jueguitos nos decían “vamos a hacer maripositas” mi mariposita era perfecta, “vamos a hacer ranitas” mi ranita era buenísima, entonces eso alimenta tu autoestima o sea era como que “ella la tiene buenísima, vamos a hacerlo como ella” entonces eso te hace sentir bien contigo misma, en cambio por ejemplo cuando estábamos en el colegio, comparado con el colegio, me ponían a

jugar fútbol y era malísima, entonces me sentía como súper mala, porque o sea no podía patear no podía como hacer nada de deportes, era como malísima en deportes, esa era como la diferencia.(ES1.pp.3-4.L.60-70)

Aurora relata su experiencia en sus primeros pasos en el ballet como una experiencia grata, donde los sacrificios y el miedo no se presentan debido a que “naturalmente tiene muchas condiciones físicas”, y por lo cual su inicio en el ballet le permite destacar ante el resto de sus compañeras, permitiendo que el ballet se convierta en una elección de vida que trae consigo desde sus inicio sensaciones y afectos gratos. Aurora reseña que el ballet le permite elevar su autoestima a los 4 años de edad cuando comienza a tomar clases, éste significativo autoestima se encontrará en el relato de dicha participante con mucha frecuencia en tanto se significa el ballet como una forma de sentirse bien consigo misma.

Igualmente, como se pudo evidenciar se debe resaltar que los caminos tomados para llegar al ballet y hacer de éste una elección de vida son múltiples y variados, pero en estos caminos subyace no sólo una entrega, sino una pasión y una elección de objeto que se inscribe desde el arte y el placer que conlleva el moverse sobre las tablas.

4.4. LA ELECCIÓN DE LOS ROLES.

La elección de los roles es un punto crucial dentro de la preparación de un ballet, el escoger cuál bailarina deberá interpretar cada papel, siendo por supuesto los más preciados aquellos que ameritan un protagonismo, como solistas, papeles principales y pas de deux⁴. Sin embargo, para conseguir uno de estos papeles hace falta más que técnica, condiciones físicas y expresión artística, se hace necesario un control total sobre el cuerpo, el cual permite potenciar estas condiciones de forma exponencial.

El control sobre el cuerpo, en las participantes pasa por tres aspectos fundamentales en la cotidianidad de una bailarina y en la construcción subjetiva del

⁴ Pas de deux: interpretación en pareja en la cual realizan los pasos juntos en un primer momento, luego hay una variación para cada bailarina y finalmente un tercer momento donde vuelven a bailar juntos.

cuerpo de las mismas. *La delgadez, el trabajo sobre el cuerpo y la herencia genética*, son las categorías de análisis, por los cuales nos moveremos a continuación mientras se realiza la escogencia de los roles para el ballet a presentar.

¿Cómo y por qué se ejerce dicho control sobre el cuerpo?, éste remite a imágenes y significantes que se han inscrito en el cuerpo a lo largo de la carrera como bailarinas de las participantes, los cuales toman diferentes significaciones de acuerdo a las condiciones físicas de cada una de ellas, por lo que, existen dos ejes centrales en esta discusión que deben ser tomados en cuenta para poder comprender las acciones, las ideas y la forma en la cual las bailarinas de ballet se colocan en un lugar subjetivo particular en relación al peso y la figura corporal.

Se debe resaltar que de acuerdo a los manuales diagnósticos propuestos por las organizaciones psicológicas y psiquiátricas, ninguna de las participantes cumpliría con los requisitos establecidos para determinar un diagnóstico de trastornos de alimentación, sin embargo, el posicionamiento subjetivo que se encuentra en las mismas, permite plantear una nueva forma de plantarse ante dichos manuales primordialmente, y ante la clínica que correspondería a estos casos en específico.

El peso, la figura, la alimentación, el ejercicio físico y las condiciones físicas que se poseen naturalmente, son factores que serán de suma importancia para el entendimiento de dicho posicionamiento subjetivo. El cómo se emplea el control de acuerdo a estos factores y de qué manera el cuerpo carga con una huella que termina en un control tanático se reflejará en los siguientes relatos que en algunos casos no solo remiten a un rechazo total del cuerpo, sino también a un rechazo parcial del cuerpo, en tanto se manifiesta un cuerpo fragmentado.

El control sobre el cuerpo viene dado principalmente por la misma estructura que conlleva el ballet, esos requerimientos de los cuales Sofía relataba anteriormente se significan como un malestar por el cuerpo que tiene que ser controlado en su totalidad para poder ser bailarina. Sofía luego de su sesión de movimiento auténtico, comenta:

Creo que en algún momento me sentí incomoda... no sé porque creo que, o sea es mucho de seguir instrucciones, entonces estaba

como pensando “¿me puedo parar, no me puedo parar?, me quiero quedar acostada, no me quiero mover, quiero mover todo”, entonces como cuando tienes algo tan abierto que no sabes que seguir, o bueno al menos para mí, jajaja, que se complica, o sea se vuelve incómodo. (ES2. pp 2-3. L. 61-64)

La incomodidad que siente ante tanta libertad, refiere a un sentimiento de angustia ante la falta de límites que le son impuestos por un otro, por lo cual durante esta sesión, la participante realiza movimientos fluidos de estiramiento y antes de finalizar se mueve con pasos de una coreografía bailada recientemente, dejando de lado los movimientos que se presentaban desde lo inconsciente y aquellos movimientos que se realizan desde los huesos, para moverse únicamente desde las ejecuciones conocidas donde podía tener un control sobre sí misma y podía seguir instrucciones dadas por el Otro que le ha dicho durante su carrera como moverse, el ballet.

Este control sobre el cuerpo no solo es movido por la angustia y remite a una represión y a la presencia de mecanismos de defensa, sino que a su vez, se encuentra determinado por una serie de acciones que toman las participantes, para hacerse cargo de un cuerpo que pareciera no pertenecerles.

j. “Siempre se puede estar más flaca”

La delgadez, es un punto fundamental dentro de lo que significa ser bailarina de ballet. En esta sección se dará cuenta de cómo es la vivencia subjetiva del cuerpo en relación a la delgadez como ideal del cuerpo, especialmente en tres participantes, quienes presentan una vivencia distinta, y colocarán de manifiesto como expresa Laura (EL1.p.5.L.110-112): “me veo bien, pero siempre como...siempre quiero verme más flaca así este más flaca de lo que pueda estar ahorita por ejemplo, siempre creo que se puede estar más flaca.”, mostrándonos una lucha constante entre el cuerpo real y el ideal de bailarina delgada.

Sofía por su parte, nos mencionaba anteriormente como éste era un requerimiento de la carrera por lo cual ella realizaba acciones concretas para

responder a dicho requerimiento en el cual ponía de manifiesto que se pesaba todos los días para comprobar que no había subido de peso, aunque se pudiese pensar que dicho acto es un ritual obsesivo, se debe resaltar que dicho acto va más allá que un ritual y se sitúa el peso, como un punto importante dentro de la vida de las bailarinas.

Sofía (ES1 pp. 16 L.338-389) relata: “mira de pesarme, si es como un yugo, pero lo hago para mantener los límites en mi vida”, en este fragmento se puede ver como se significa el peso en relación al acto de pesarse todos los días, durante la segunda entrevista esta participante relatará como además se anota en un calendario el peso determinado de cada día, convirtiendo el peso más que en un significativo, en una huella que se inscribe en el cuerpo cada día y que al variar, especialmente hacia arriba causa angustia, por lo cual, el peso se valora en tanto sea cada vez más bajo el número que lo determina, tal como se expresa a continuación:

O sea que engordes uno o dos kilos capaz se nota pero, creo que es algo más de trauma “no puedo aumentar, no puedo aumentar, no puedo aumentar” y me enfoco tanto en no puedo aumentar que me estoy olvidando que “ay si pesara menos”, o sea van de la mano, pero, pero me monto pensando “ay! Ojalá no esté más pesada” en vez de, “tuve que haber rebajado”.(ES1. p.15. L. 369-371)

El posicionamiento subjetivo que se tiene en relación al peso se encuentra ligado a experiencias en las cuales se les rechaza como bailarinas por “estar pasadas de peso”, por lo cual es el Otro el que aprueba o desaprueba a la bailarina de acuerdo a su peso ante ésta elección de roles y a lo largo de su carrera.

Es importante resaltar que este acto de Sofía es realizado de forma institucional cada 3 meses aproximadamente, en donde se les pesa y se les toman las medidas a cada una de las bailarinas como una forma del ballet mantener un control sobre las mismas, lo cual es reproducido por la participante quien no solo lo coloca en acto todos los días y registra su peso, sino que se mantiene en el lugar de “Estoy pasada de peso”, lo que conlleva no solo angustia como lo expresa en el fragmento anterior, sino también frustración constante en tanto el peso no se relaciona con el ideal.

Igualmente otra de las participantes señala en conjunción con su fotografía, como se manifiesta el afecto en tanto el peso ha disminuido en relación a medidas anteriores, Clara expresa:

En ese momento que tome las fotos que fue, eso fue, el día siguiente de las funciones algo así, el lunes o el martes después de las funciones, y estaba pesando 49kg, no sé si se llegó a verse ahí, pero estoy ¿ves?, justo por debajo del 50kg, y eso para mí es así que un logro, o sea tenía mucho tiempo sin pesar eso, o sea antes, yo estuve 6 meses sin bailar y cuando empecé el ballet estaba pesando 56kg, o sea para mí fue así como mentira, mentira no lo puedo creer. (EC2. p.8. L.195-201)



Figura 6. FC8: El peso de Clara.

Clara, manifiesta como la comprobación de haber bajado de peso se encuentra directamente relacionado al trabajo corporal que se realiza, pero a su vez, da cuenta que esta sensación es un logro, es una meta que se debe alcanzar y más allá de esto produce placer, un placer que se encuentra inscrito en números en el cuerpo respondiendo a una demanda del otro.

Al afirmar que este placer y a su vez el displacer se encuentra inscrito en números en el cuerpo, se da cuenta de cómo el peso se encuentra ligado al cuerpo imaginario, en definitiva no se trata en el caso de la bailarina del peso en sí, sino de lo que éste peso le permite hacer o no, y de cómo le hace sentir ese peso que marca la balanza, es un peso que se presenta desde una imagen, que le es otorgada por el Otro (ballet) a la bailarina en tanto debe cumplir con requerimientos corporales específicos y es desde allí desde donde se significa y se inscriben estos números en el cuerpo.

Aún y cuando se comprenda desde lo consciente que se tiene un peso significativamente bajo en relación a la estatura y a el estándar otorgado por la Organización Mundial de la Salud (O.M.S), y se reconozca que se es delgada, el

peso y su representación inconsciente al igual que lo reprimido, siempre regresa con más fuerza, Laura, da cuenta de esto expresando:

En el ballet siempre me siento que estoy gorda, o que soy grande, o si me como algo al día siguiente yo siento que eso como que ya hizo efecto y es mentira pues, pero uno siente que ya ahí mismo hizo efecto. (EL1.p3. L.52-55)

El peso siempre se encuentra presente y la idea de estar “pasada de peso” vuelve a la consciencia con facilidad para castigar a la bailarina por no actuar a favor del ideal de bailarina, lo que coloca a la participante en la mayoría de los casos desde este posicionamiento subjetivo en el cual se sostiene el peso desde “estoy pasada de peso, tengo que rebajar”.

El peso se encuentra ligado a estos otros factores que fueron mencionados anteriormente: la figura, en tanto imaginaria, desde la construcción subjetiva del cuerpo se encuentra directamente relacionada al peso, de acuerdo con las participantes, el peso determina la figura, y la figura determina el peso. En el siguiente relato de Sofía se presenta dicha formulación:

Bueno porque el ballet amerita que sea una persona muy delgada y yo no lo soy, o sea yo creo que una persona de mi estatura podría pesar 46kg y yo peso 50kg entonces yo digo “¿por qué yo no peso 46?” Y sé que es un tema para que me cambien las piernas porque sé que arriba me voy a ver hasta fea y no, yo quiero, ¿sabes?, uno piensa como hasta arriesgar otras partes o arriesgar otra zona, por lograr el cometido en las partes que no te gustan. (ES1, pp.10-11, L.250-256)



Figura 7. FS5: Piernas de Sofía.

Los sacrificios que amerita el ballet se encuentran ligados al cuerpo, y este cuerpo siempre se presenta de forma fragmentada, descargándose la libido sobre algunas zonas del cuerpo y dejando otras desprovistas de libido, se arriesga una parte del cuerpo en favor de otra, dejando de lado los estándares

estéticos, a favor del ideal de bailarina. Sofía se cuestiona el por qué no puede bajar más de peso y acá el cuerpo vuelve a ser un real, en donde por más que este cuerpo se transforme queda un resto que no puede ser cambiado y que pareciera alejar a la bailarina de su ideal constantemente.

El pesar más o menos se materializa en la figura, en tanto es el peso un causante de la figura, aun y cuando la figura no esté determinada por el peso, como en el caso de Sofía y otras participantes, en donde no pueden disminuir más su peso debido a que se debe a una estructura ósea, que no puede ser modificada.

En tanto la figura y el peso dependen directamente uno del otro y la figura se encuentra atravesada por la estructura ósea, se debe resaltar que para estas participantes se padece el cuerpo de forma fragmentada, Sofía da cuenta de esta relación y como se padece:

Que tengo las piernas arqueadas, que tengo las caderas gor...anchas, que tengo las nalgas muy grandes y eso, o sea mi problema se concentra de como que de la cadera a la rodilla, porque de resto en el ballet me gusto o sea tengo bonitos pies, tengo bonitas piernas o sea batatas, batatas, pero pero aquí el área localizada de las revolveras es mi parte caótica, y cuando yo me veo en el espejo en el ballet voy directamente a verme eso, muy rara vez me veo otra cosa.(ES1.p.10.L.242-248)

Acá, Sofía nos muestra, como esas zonas de su cuerpo que la colocan desde un lugar subjetivo de “Estoy pasada de peso”, se encuentran realmente determinadas por un cuerpo real, la estructura ósea que no puede ser modificada y que se presenta en la realidad irrumpiendo y causando malestar.

Igualmente, Laura expone como este cuerpo real se presenta desde su vivencia:

Para el ballet, creo que el mismo tema de lo que te dije de la altura si lo compensara con estar más flaca de repente hay chicos que se quejarían menos y no sé qué entonces ahorita ando siempre estar más flaca todavía para compensar de que bueno ya por altura pesas

tanto pero si estas más flaca de repente le bajas, ¿sabes? Pero no, yo no me siento gorda pues, me siento bien.(EL1.p.5.L.119-124)

Para Laura, este cuerpo real se hace presente a través de su altura, la cual en su caso particularmente se presenta la altura como un padecer que refiere a una herencia genética y que por demás está supeditado a la condición de que no hay bailarines de su estatura. Este malestar del peso es atravesado por la altura, en tanto su peso sumado a la estructura ósea sobrepasan el estándar en el ballet nacional, y tampoco posee las condiciones físicas esperadas para otras compañías de ballet a nivel mundial, colocándola en una posición en la cual “estoy pasada de peso, y soy muy alta” debido a esto Laura refiere:

Si yo fuera no se a Rusia a bailar, estoy gorda, me mandarían a baja como 5kg porque todas son mucho más flacas, si fuera a cualquier, a una compañía así súper sería en otra parte del mundo si me mandarían a adelgazar por lo bajito 4kg, entonces claro, si me comparo con otras compañías que ahorita estoy gorda pal’ ballet, pero para acá no, o sea estoy. (EL1.pp.11-12.L.290-297)

Poniendo un cuerpo real que se coloca como obstáculo para el ballet, causando frustración y otorgándole esta misma posición de frustración al ballet. Sin embargo, se observa como otra participante refiere este real del cuerpo a través de una contextura muscular, que igualmente se presenta de forma subjetiva desde el lugar de un real, Clara expone a través de sus fotografías como la figura y el trabajo físico que realiza causan un malestar que se inscribe en el cuerpo reseñando:

O sea es la parte que menos me gusta de mi cuerpo, porque yo siento que yo hago más ejercicio, o sea que yo hago más ejercicio como para que se me viera el abdomen así (FC14), y yo siento que yo hago tanto o más abdominales que Sofía, y porque Sofía tiene la barriga así y a mí no, o sea ella seguro no le sale ese caucho, ¿me entiendes?, jajajaja, es una cosa genética también ¿no?, o sea Sofía definitivamente tiene una fibra muscular que le permite, o sea con una cantidad de ejercicio, que ese ejercicio se vea en su cuerpo y entonces a mí no.(EC2.p.11.L.271-278)

Acá, se observa como la fibra muscular se coloca también desde el lugar de un real que no puede ser modificado, y se toma como ideal a una compañera que

tiene dicha fibra muscular, por lo cual, Clara presenta dos fotografías que se encuentran en conflicto, la primera de ellas (FC2) es el cuerpo de Clara donde desde una posición “estoy pasada de peso” toma lo que sobra de su cuerpo para mostrarlo; por el contrario en la siguiente fotografía (FC14) se presenta el abdomen de Sofía en contraposición a ese lugar otorgándole un cuerpo ideal debido a lo que en sí misma falta y causa malestar.



Figura 8. FC2: Abdomen y espalda de Clara



Figura 9. FC14: Abdomen de Sofía.

Se debe resaltar que ambas fotografías fueron tomadas por Clara, para dar cuenta de dicha comparación entre su cuerpo y el de Sofía, colocando de manifiesto cómo se posiciona esta segunda participante como un cuerpo ideal, en tanto tal como Clara expresa en su cuerpo no se refleja la musculatura y el trabajo a través del entrenamiento de igual forma que en Sofía.

Como se pudo evidenciar con los relatos anteriores, estas participantes manifiestan un malestar que se inscribe en el cuerpo a causa del distanciamiento que coloca el cuerpo real con respecto al ideal de delgadez que establece el ballet, lo cual conlleva una serie de actos, pensamientos y síntomas que se develan desde lo inconsciente dando cuenta de un cuerpo real que no permite alcanzar el ideal de bailarina en relación a la delgadez que ésta amerita.

k. Más allá del cuerpo real.

Una vez presentado, como es la vivencia para estas tres participantes, a saber, Sofía, Clara y Laura, nos moveremos con nuevos pasos, acá presentaremos dos participantes que han vivido esta diferencia entre el cuerpo real y el ideal de bailarina con respecto a la delgadez de una manera distinta.

Se presentarán dos casos, Valentina y Diana, en ambas participantes se manifiesta como se pone en juego la falta ante el ideal, y como Valentina se hará cargo de su cuerpo real y evidenciarán una construcción subjetiva del cuerpo más allá de lo real del cuerpo.

Diana (ED1.p.1.L.13-14), desde el momento en el cual se presenta, le otorga a la musculatura un lugar privilegiado, reseñando: “bueno soy una persona muy sensible, físicamente soy este...un poco... fibrosa, musculosa, dura.”, dejando entre ver como este significante “musculosa” se inscribió en el cuerpo y en lo simbólico para rellenar la falta de no tener las condiciones físicas ideales para ser bailarina, por lo cual, ella se significa y se muestra como una bailarina musculosa, que a lo largo de su relato, hará alarde de esta musculatura para demostrar que tiene el falo ante aquello que se presenta con angustia, el no poder responder al ideal de bailarina en tanto no se tienen las condiciones físicas que el ballet requiere.

A su vez, esta relación con la musculatura en esta participante, da cuenta de cómo el control sobre el cuerpo se inscribe de distintas maneras, siendo siempre un control que debe ser ejercido para disciplinar al cuerpo, que en este caso va a estar mediado no por el peso, como en los casos anteriores sino por el trabajo físico y la tonicidad que el mismo refleja en el cuerpo.

Dando cuenta del significado que tiene ésta para Diana (ED2.p.3.L77-78): “la musculatura significa trabajo a pesar, o sea, trabajo y resultados alcanzados de ese trabajo, entrenamiento, ejercicio”, lo que nos lleva a dar nuevos pasos en relación al control sobre el cuerpo, que permiten entender por qué es la musculatura tan importante para esta participante, entendiendo que a través del trabajo, el ejercicio y el entrenamiento Diana puede ser “la bailarina musculosa” como ella

refiere sobre sí misma en varias oportunidades de su relato, y le permite colocarse de forma subjetiva más allá de su cuerpo real.

Permitiendo que el control sobre el cuerpo a través del trabajo sobre el mismo, se comprenda a partir del siguiente fragmento:

Yo siento que mi cuerpo ha respondido a lo que yo le he pedido, porque cuando yo dije, “estoy gorda, rebaje, tengo mucho seno, se quedaron tranquilos, tengo mucho cuádriceps, los estire y se alargaron”, entonces yo creo que lo que yo me propongo lo logro de alguna forma. (Diana, ED1.p10.L.272-275)

El cuerpo se posee como algo externo al ser, y el mismo debe responder a las demandas para así poder estar “cómoda” con el cuerpo, un cuerpo fragmentado por demás en donde sólo se le demanda ante lo que falla o no se tiene haciendo así del cuerpo una tela que se coloca sobre la misma falta que se inscribe en él.

El control sobre el cuerpo, en esta participante se actúa desde la necesidad de logros y metas que se escriben sobre un cuerpo que no tiene las características ni las condiciones para ser bailarina, se evidencia una lucha entre el ser bailarina y el cuerpo real que da cuenta de una tapadura a la falta en tanto se utiliza la musculatura como un accesorio que permite evitar la angustia por castración imaginaria que se encuentra ligada a la posibilidad de dejar de bailar o no ser bailarina.

Por lo cual el control sobre el cuerpo que presenta esta participante devela un lugar subjetivo en las bailarinas de ballet que permite comprender la construcción del cuerpo desde una nueva perspectiva, que no sólo remite a un control sobre el mismo a través de la alimentación y el peso, sino también a través del trabajo físico y como se refleja dicho trabajo ante sí mismo y el Otro.

Sin embargo, otra de las participantes también muestra una construcción subjetiva del cuerpo en relación al ideal de delgadez, que se concentra en el control sobre su cuerpo, y la forma en la cual se ejerce el mismo presenta algunas particularidades.

Valentina, manifiesta una relación con el cuerpo en la cual se presentan conflictos constantemente, reseñando estos conflictos como “altibajos”, que

finalmente significarán batallas libradas en el cuerpo en relación a este ideal de delgadez de bailarina, y su impotencia por no poder cumplirlo.

Bueno mi relación con mi cuerpo y yo ha tenido bastantes altibajos porque con el tema del ballet que amerita una estética bastante específica siempre ha sido un problema el estar siempre bajando de peso, siempre he considerado que estoy gorda o que necesito siempre he necesitado bajar de peso, incluso ahorita que yo siento que tengo un tiempo que he conseguido lograr un balance en la estética del cuerpo con lo que hago, a veces siento que subo de peso que no sé qué, que no estoy cómoda con el cuerpo que tengo. (EV1.p.2.L.37-44)

La estética corporal de la cual nos habla esta participante, refiere a las líneas que se emplean con el cuerpo, por lo cual el ballet amerita una figura delgada y un peso disminuido para poder elevar a las bailarinas y que se aprecie esa ilusión óptica que mencionábamos anteriormente donde la bailarina vuela.

Valentina, expresa también en este relato como el cuerpo real causa malestar en tanto no sólo no responde al ideal de bailarina, sino que no responde para ella misma, lo cual se explica mejor a partir del siguiente relato:

Cuando yo entré en la compañía me di cuenta de eso y es como siempre recibí el mensaje tienes que estar más flaca, tienes que rebajar, tienes que rebajar y por mucho tiempo yo recibí ese mensaje, tienes que rebajar, y utilicé muchos métodos para poder rebajar, que me funcionaban y luego no y entonces siempre bajaba de peso, subía de peso. (EV1.pp-10-11.L.206-214)

Acá se puede evidenciar como el cuerpo real irrumpe la realidad, y no cede ante el placer que implica dicho control, en este caso, también se presenta algunos de los métodos que esta participante utilizaba para ejercer dicho control sobre el cuerpo y que ciertamente son utilizados por la mayoría de las bailarinas participantes, y señala que se inyectaba L-carcitina, tomaba diuréticos, realizaba grandes trabajos físicos (ejercicios y entrenamiento físico), realizaba dietas en la cuales podía incluso comer una sola vez al día, entre otras prácticas para adelgazar, que finalmente la participante coloca de manifiesto lo que subyace a estas prácticas en el siguiente relato:

Bueno a ver, siempre me veía y me veía gorda, gorda... de hecho yo recuerdo que a veces me daban como ataques que me tocaba y me tocaba y me quería desprender pedazos de mí porque no soportaba estar así y me, eso, eso me pasaba a mí y me daban ataques de histeria porque yo decía “tengo que estar flaca, porque yo estoy gorda, estoy gorda” y hacia eso pues, hacia eso como si me desprendía, me halaba, me halaba, me halaba la piel era como si me quisiera desprender el pedazo, era el rechazo a ese nivel.(EV1.p.11.L.219-226)

El rechazo del cuerpo real, se coloca en acto para poder ser inscrito de alguna forma en el cuerpo, en tanto el acto se hace desde el cuerpo y para el cuerpo. Un rechazo corporal que por demás esta mediado por una fragmentación corporal en la cual la pulsión se presenta para fracturar el cuerpo de manera tal que aquello que “sobra” se elimine, sin importar colocar un hueco sobre el cuerpo, lo cual pareciera dar cuenta que se encuentra mediado por una pulsión de muerte que busca la fragmentación del cuerpo.

Sin embargo, esta participante, relata que estos episodios refieren al pasado (hace aproximadamente 10 años atrás) y señala a su vez que éstos estuvieron mediados por el ballet mismo, en tanto los relaciona con su ingreso como bailarina profesional:

Cuando yo entré en la compañía me di cuenta de eso y es como siempre recibí el mensaje tienes que estar más flaca, tienes que rebajar, tienes que rebajar y por mucho tiempo yo recibí ese mensaje, tienes que rebajar, y utilicé muchos métodos para poder rebajar, que me funcionaban y luego no y entonces siempre bajaba de peso, subía de peso, bajaba de peso, subía de peso, y entonces eso como que no me ayudaba tampoco a, o sea sentía que no me estaba ayudando a bajar de peso realmente, entonces eran como unos altibajos que tenía.(EV1. P.10.L.195-203)

El ballet que pone de manifiesto un mandato, y permite que la bailarina se apropie de dicho mandato para convertirlo en parte de su vivencia, lo cual se realiza a través de la satisfacción que se produce al gozar del control sobre el cuerpo, por lo cual Valentina relata a través de ese subir y bajar de peso constante una batalla que



se libra entre el cuerpo como real y el goce real del cuerpo, que conlleva que esta batalla lleve el nombre de control total sobre el cuerpo.

Por lo cual, se debe resaltar que tanto Giselle como Aurora no significan este control sobre el cuerpo al igual que las bailarinas mencionadas anteriormente, sino que se pone de manifiesto en estas dos participantes una ausencia del control sobre el cuerpo en el caso de Aurora, y en el caso de Giselle este control toma un camino distinto que será precisado con detalle más adelante para dar cuenta de un proceso distinto.

Sin embargo, a partir de los relatos anteriores se evidencia como lo que causa la angustia que detona un control total sobre el cuerpo, proviene del mismo cuerpo, lo que permite movernos alrededor del control sobre el cuerpo comprendiendo que hay un cuerpo real que causa angustia, que no puede ser controlado, y que ante la falta de ese control se intenta encaminar ejerciéndolo a través de la alimentación, el trabajo sobre el cuerpo, el entrenamiento físico y el movimiento en sí.

Lo antes expuesto, da cuenta también de cómo el ballet permea dentro de la bailarina y hace una demanda a la misma a través de un ideal del cuerpo, por lo cual en algunos casos se padece un cuerpo real y se actúa ante esta angustia de no poder responder a la demanda, evidenciando que no puede ser puesto en palabras y por tanto debe ejercerse un control total sobre el cuerpo.

4.5. LA FUNCIÓN DEBE CONTINUAR.

El ballet requiere sacrificios y pérdidas, que por demás se inscriben en el cuerpo, sin embargo, en esta sección vamos a detenernos para dar cuenta de un cuerpo que es llevado al límite, en donde encontraremos nuevamente un cuerpo como real, que presenta particularidades en relación a las bailarinas, en tanto detendremos nuestro paso para ver una elaboración subjetiva en la cual el cuerpo es llevado al límite.

Las lesiones se presentan de forma cotidiana en la vida de una bailarina, estas pueden presentarse de forma variada, distinta, en diferentes momentos, en diferentes grados, de forma única o recurrente, pero finalmente una bailarina, en

tanto toma esta elección puede tener una certeza, y es que en algún momento de su carrera sufrirá lesiones físicas.

Para comprender lo que subyace a la lesión, se debe entender que esto es más un episodio único o recurrente, es decir, esto no se presenta de forma aislada sino que implica un proceso, y en tanto proceso conlleva distintas partes, que no son consecutivas, que se encuentran entrelazadas y que por demás no pueden ser separadas, es decir, el proceso de lesión debe ser visto en conjunto. Sin embargo, se realizarán algunas distinciones para dar cuenta de lo que subyace a este proceso.

Dentro de estas distinciones se encuentra, una jerarquía que se propone a partir de las vivencias de las bailarinas participantes, encontrando así primordialmente tres tipos de lesión; la primera de ellas, la lesión leve, la cual refiere una lesión determinada principalmente por el dolor pero que no imposibilita la práctica del ballet o que el tiempo de reposo de dicha práctica es muy corto. La segunda, la lesión media o reversible, la cual implica una fractura del cuerpo o una ruptura de este, imposibilitando la práctica del ballet por un periodo prolongado de tiempo, siendo ésta la más común entre las bailarinas y la cual es también vivida con mayor carga afectiva. El tercer tipo de lesión es la lesión irreversible, la cual refiere una condición médica y física de por vida, causada por la práctica del ballet, aun y cuando este tipo de lesión no conlleve la imposibilidad de continuar siendo bailarina.

Para dar cuenta de esta jerarquía se expondrán algunos ejemplos que han sido extraídos de los relatos de las participantes, para el primer tipo, se consideran la perdida de uñas en los pies, esguinces en el tobillo y montaduras de músculos. Las lesiones medias o reversibles, refieren a fractura de algún hueso y la ruptura parcial o total de ligamentos, y finalmente, las lesiones irreversibles, se presentan como hernias discales, principalmente en las participantes.

Las lesiones, como se expone refieren a condiciones médicas y físicas causadas por la práctica del ballet, sin embargo, en estas subyace un proceso y una vivencia subjetiva que conlleva una mayor complejidad.

Giselle pone de manifiesto esta sentencia que hace el ballet con respecto a las lesiones, reseñando (EG1.p.4.L.101-103): “tuve unas lesiones, se me salió una rodilla, o sea ya desde pequeñita uno empieza a vivir como lo que va a ser el futuro,

uno por ahí va vislumbrando lo que va a ser”, acá se puede observar como las lesiones se presentan desde el comienzo de la carrera y a su vez, da cuenta de lo que significa este proceso de lesión al continuar su relato expresando (EG1.p.4.L.103-104): “lo duro que es tener que parar cuando te lesionas, desde pequeño la impotencia de decir “por qué me pasó esto”.

Esta pregunta se presenta ante la lesión, dando cuenta de que la misma irrumpe en la realidad como un real, que viene a poner límite al cuerpo a través del cuerpo mismo, dejando entre ver a un cuerpo que se impone un límite para sí mismo y expresa un no dicho que no puede ser simbolizado en tanto rememora a la castración a través de una experiencia que es significada desde lo traumático, como es relatado por Aurora:

En ese momento o sea yo estaba en el escenario, yo tenía que seguir, o sea nosotros que somos enfermos pensamos que tienes que seguir bailando no importa, así tengas como el hueso afuera, entonces yo intentaba de seguir bailando y yo no entendía lo que me estaba pasando, o sea yo no entendía [...] lo que hice fue que en verdad esto es una cosa psicológica yo bloqueé todo lo que pasó en ese momento, hay un video que yo no quiero ni ver, pero la gente me dice “no tú hiciste como esto”, pero yo no me acuerdo que hice, se ve que intenté resolver pero estaba pensando en otra cosa, y después que yo salí, yo no, yo tenía cero dolor, cero dolor, pero yo no podía apoyar la pierna porque se me iba. (EA2.p.10.L.297-301,306-311)

Como expone Aurora, la lesión es significada como una experiencia traumática en tanto se presenta un gran monto de energía psíquica que no puede ser liberada de forma adecuada debido a que la misma no permite responder ante el evento de forma adecuada, por lo cual, este evento traumático se reprime y se hace uso de mecanismos de defensa, como en este caso y en todas las bailarinas participantes, no solo se presenta la negación sino también la racionalización como mecanismos que van a hacerse cargo de la experiencia para intentar dar una respuesta a la misma.

Igualmente, en ese relato de Aurora y particularmente en este caso, se evidencia una disociación como mecanismo de defensa por parte de la participante,

en la cual la misma no siente dolor, aun y cuando esta ruptura del Ligamento Cruzado Anterior trae consigo un dolor físico considerablemente fuerte; sin embargo, Aurora describe como este dolor no se presenta ante la situación, lo cual deja entrever otro mecanismo, de un orden distinto a los expuestos anteriormente, que da cuenta de una disociación durante la experiencia traumática.

A diferencia de Aurora quien ya ha pasado algunos años de su lesión y tuvo ruptura total del ligamento, Diana quien también ha sufrido esta misma lesión, en una ruptura del 80 % y por lo cual se encuentra actualmente en proceso de recuperación, nos explicará de forma racional y mecánica que es lo que ocurre en el cuerpo cuando esta lesión aparece, siendo ésta racionalización utilizada por Diana como mecanismo de defensa ante la ocurrencia de la lesión:

La tibia...caí sin una flexión de rodilla, o sea es como caer tieso, como si te tiraras de un piso y caes con las piernas estiradas, vas a sufrir una fractura, el fémur le pegó a la rótula, se salió de la tibia, se salió de su articulación, y regresó, o sea se salió y regresó a su posición y eso hizo que el menisco de la rodilla se rompiera y que el ligamento cruzado anterior que es el ligamento que sostiene la rodilla, el que hace que no se vaya la tibia o el fémur hacia delante, se rompiera, no se rompió del todo, unas banditas se dañaron un 80% según el médico, y el menisco se reventó, entonces claro es una lesión que me imposibilitó bailar desde Noviembre, porque se me iba a salir la pierna si bailaba así, además tenía dolor, molestia.(ED1.p.11.L.320-329)

Se pone de manifiesto un real del cuerpo que impone un límite, que irrumpe como daño; y como toda manifestación inconsciente tiene un sentido que viene dado por aquello no dicho, en el caso de las bailarinas pareciera que el cuerpo se impone como límite ante el trabajo sobre el cuerpo, el ejercicio y entrenamiento, por lo que la lesión coloca un freno ante el control sobre el cuerpo.

Este cuerpo que es vivido en dualidad, ahora es agujereado por lo real y por la lesión misma lo cual deja en un punto a la bailarina dentro del proceso de lesión en un lugar del “no cuerpo”, es decir, que se posiciona de forma subjetiva sin un cuerpo en tanto de ese cuerpo el cual estaba por partes, ahora una de ellas se encuentra dañada y por lo que el sujeto se paraliza de forma momentánea

colocándose desde el lugar del “no cuerpo”, lo cual finalmente va a traer como consecuencia la disociación que se veía anteriormente en Aurora, o la racionalización que se presenta en Diana; es decir, ante este lugar se hace uso de los mecanismos de defensa para poder regresar a la bailarina a un cuerpo, que se percibe de allí en adelante como un cuerpo roto o dañado.

Las lesiones, son percibidas o significadas por las participantes en dos vertientes, las cuales no se encuentran separadas dentro de la subjetividad de las mismas, sin embargo, se hará una distinción para poder dar cuenta de este proceso con mayor claridad y que permitirá comprender a cabalidad lo que encierra dicho proceso de lesión.

La lesión como castración imaginaria, será una de estas dos vertientes, entendiendo desde la formula presentada anteriormente “bailarina, luego soy” que la lesión viene a recordar el lugar en el cual no se es bailarina debido a que la misma se presenta en la realidad corporal y en la realidad psíquica, por lo que a esto Aurora al relatar acerca de su lesión da cuenta de esta rememoración a la castración a través de la lesión:

Es como si tu tuvieras no sé, un vestido arrechísimo, y se rompió, o sea se rompió la costura y tú lo cosiste, pero tú sabes que eso no está cosido ahí de máquina, tú sabes que esas puntaditas se pueden volver a ir, era como eso como no quiero, yo lo veía como una cosa muy delicada ¿no?, que estaba ahí y que no era de fábrica. (EA2.p.11.L.352-356)

Esta metáfora que utiliza Aurora, da cuenta de cómo la lesión se presenta para imponer un límite, donde el cuerpo se rompe y se significa al igual que el vestido como irreparable, es decir, aunque se cosa el vestido o el cuerpo, ya se ha dañado y ésta costura se concibe como algo parcialmente fallido, debido a que el cuerpo no volverá a ser el mismo, aun y cuando biomecánicamente vuelva a ser igual, no es significado como un cuerpo completo que viene de fábrica.

Por lo cual, retomando la formula, ante la lesión esta fórmula cambia y se subscribe “no bailarina, no soy”, dando cuenta que tal como expresan todas las participantes ante una lesión lo primero que aparece es una idea que dice: “o sea al

principio fue fuerte porque entonces yo sentía que “ay ya no voy a bailar más nunca” jajaja” (Laura, EL1.p.8.L.181-182).

Esta posición desde el “no bailarina, no soy”, se presenta ante el proceso de lesión como una posición subjetiva que se vive con mucha angustia, en este lugar subjetivo se significa un cuerpo roto o dañado. Que, aún y cuando se realicen los tratamientos médicos requeridos para hacer que el cuerpo funcione biomecánicamente de manera natural, no se percibe que este cuerpo se pueda reparar, es decir, una vez que se rompe el vestido, aunque lo cosas, ya está roto y debería botarse.

Y por lo cual en esta nueva formulación “no bailarina, no soy”, se presenta una pérdida del ser en sí misma, debido a que se vive desde el “no bailarina” a causa de tener un cuerpo dañado o remendado.

El salir de este posicionamiento subjetivo pareciera ser muy difícil para las participantes, sin embargo, Clara, demuestra cómo se puede re significar el proceso de lesión a través de una re significación del cuerpo:

O sea yo estuve trabajando con ese dolor por el tema que también te dije que uno siempre tiene que parecer que todo está bajo control y entonces yo no podía decir que me molestaba ni podía demostrar que me molestaba, porque me iban a quitar, porque no me iban a poner, porque no sé, pero resulta que eso me estaba estancando en un punto en el que como yo no podía dar más de lo que estaba dando, yo no podía crecer como bailarina, cuando yo decidí atender ese dolor y buscarle la solución que yo considere, eso cambio mi vida por completo. (EC1.pp.19-20.L.526-533).

En este caso, se evidencia como se puede trascender ese lugar subjetivo en el cual la lesión coloca a la bailarina, a través de la simbolización y de la puesta en palabras de lo que significa la lesión, lo cual permite comprender el planteamiento de un abordaje terapéutico para esta población en relación a las lesiones.

La segunda vertiente en la cual se significa *la lesión* por parte de las participantes, *como un mensaje*, es decir, la lesión aparece para decir algo de lo no dicho, que se presenta como un enigma a resolver, lo cual refiere primordialmente a un lenguaje sintomático que deberá ser entendido como un lenguaje particular de la

lesión en la bailarina que inscribe un desarrollo en la práctica del ballet y la relación con el cuerpo.

Esta segunda significación de la lesión que presentan las participantes pone a la lesión como una lección a aprender, que se percibe desde una apuesta del cuerpo hacia la madurez, como expone Valentina:

La aceptación del cuerpo también ha venido a raíz de lesiones, y las lesiones te ayudan, o sea si las aprendes bien, o sea si aprendes el por qué el proceso que estás viviendo de lesión que además implica un reposo, un break, un paréntesis en tu vida profesional y entonces nunca quieres reposar, porque además nunca quieres reposar porque quieres seguir bailando, entonces es escuchar lo que el cuerpo te está diciendo.
(EV1.pp.17-18.L.357-364)

La forma en la cual el cuerpo habla para las bailarinas de ballet es a través de las lesiones y el dolor, en tanto es un proceso que hace que el lugar subjetivo en el cual se posicionan las bailarinas cambia y rememora la castración, entendiendo que esta posibilidad de no ser bailarina se significa como la castración de la bailarina, igualmente se debe resaltar que este lugar desde el “no bailarina, no soy”, es un lugar que trae consigo angustia, inseguridad y resistencias ante aquellos pasos que causaron la lesión, por lo cual una vez que se ha roto el vestido pareciera que no puede volver a usarse como lo expone Diana:

Y también me preocupa el temor que voy a tener cuando vuelva a hacer el paso que me lesionó, eso me preocupa un poco, ya a estas alturas digo “cómo voy a hacer un saut de chat yo” con ese temor que fue el paso que me lesionó, pero me aferro a que hay como 4 bailarines de la compañía que sufrieron eso alguna vez, y ya bailaron o bailaron bastante después, entonces bueno si ellos pueden yo digo que yo también podré.
(ED1.p.13.L.362-364)

El temor ante la realización nuevamente de ciertas posiciones de ballet, pasos, saltos y piruetas luego de una lesión se presenta con un monto de angustia que va a repercutir sobre la ejecución de dichos movimientos, y por lo cual el volver a un posicionamiento subjetivo desde el ser bailarina, se presenta como una dificultad de

forma subjetiva, aun y cuando se reconozca que biomecánicamente el cuerpo funciona de la misma manera y se vea en otros que es posible la ejecución del movimiento, no se concibe de forma subjetiva que se vuelva a tener un cuerpo, o una herramienta ideal para la práctica del ballet.

Este único lenguaje del cuerpo, refleja cómo se transgrede el límite que el mismo cuerpo coloca en la búsqueda por alcanzar el ideal del ballet y responder ante su mandato, dejando al cuerpo desde el lugar de herramienta que por demás debe ser utilizada hasta romperse.

El dolor se presenta en el cuerpo como un alerta, que puede ser no escuchada, en tanto las bailarinas de ballet no toman estas alertas como mensajes de su cuerpo sino hasta que estos dolores se presentan en una lesión o hasta que se convierten en insoportables, dando cuenta de una ganancia secundaria en el dolor, tal como expone Giselle:

Quando duele algo “para”, cuando sabe que yo no voy a parar me obliga por xs razón, si, el cuerpo te va hablando, si es así, o sea yo siento que de hecho, a veces uno está como estresado y el cuerpo te dice “concéntrate, que vas a bailar, tienes que estar concentrada en lo que estás haciendo” y te hace llamados de atención pues, hay veces que hemos estado ansiosos, y, y es como una señal, a mí me lo hace mucho por la espalda.
(EG1.p16.L.427-433)

El dolor es un alerta que inscribe en el cuerpo el agotamiento físico que se tiene por la práctica del ballet y hace una petición de descanso, que no es tomada en cuenta, que se ignora para poder continuar respondiendo a la Ley que el ballet inscribe, percibiendo dichas alertas o señales únicamente cuando se hace insoportable para la persona.

Debido a esto, se debe comprender que las bailarinas, reproducen prácticas institucionalizadas, que remiten a un cuerpo que se lleva al límite. Para no transgredir la norma del ballet se transgreden los límites del cuerpo.

Estas *prácticas* que se encuentran institucionalizadas y que por demás se pasan *de generación en generación* dentro del ballet, dan cuenta de una forma de sacrificio que pone al cuerpo en riesgo, es decir, se produce un daño sobre el propio

cuerpo para poder responder a los mandatos del ballet. Diana expone como son estas prácticas:

De hecho en algún momento me puse, me llegué a poner plástico en los senos, para sudar los senos y no me crecieran, o faja en el abdomen o en los muslos, en los muslos me ponía faja, porque si, era como una guerra. (ED1.p.6.L.170-173)

Esta práctica, en la cual ejerce un daño sobre el cuerpo, es validada por el ballet, y se concibe, como un mandato en sí mismo, en tanto la bailarina quiere ser la mejor bailarina debe hacer cosas sobre su cuerpo que le permitan ser mejor bailarina, como se evidencia en este fragmento anterior de Diana, el colocarse fajas sobre los senos y muslos, es una práctica que se realiza dentro del ballet entre las bailarinas para poder detener el crecimiento del cuerpo, y así poder entregar al ballet un cuerpo ideal para ser bailarina.

Estas prácticas son realizadas por las bailarinas como un sacrificio que debe hacerse por alcanzar el ideal de bailarina, y se debe tomar en cuenta que se presenta una ganancia secundaria de dichos actos, que permiten comprender que hay una satisfacción por el sacrificio realizado.

Giselle, igualmente nos muestra como este daño que se le hace al cuerpo para responder al ballet pasa por todos los niveles, debido a que dentro del ballet mismo el hacer dieta constantemente, o fajarse los senos es una práctica naturalizada no se percibe desde lo mortífero que puede llegar a ser la naturalización y la reproducción de dichas prácticas:

Y lo otro es que me tomaba muchas pastillas de personas hipertensas, porque como son diuréticos, y te hacen ir al baño muy seguido, entonces tu bajabas de peso supuestamente, era como que se te disecaba la piel, mientras más tomabas y tomabas agua, te chupabas así amanecías al otro día como flaco, amanecías con los ojos hundidos, y no tenías fuerza para nada. (EG1.p14.L-376-381)

La utilización de diuréticos son frecuentemente utilizados para adelgazar, sin embargo, el consumo de pastillas para la hipertensión en tanto diuréticos, permite

observar cómo se está desde otro lugar, la pulsión se está moviendo por caminos de un orden tanático, debido a que se realiza un daño real sobre el cuerpo que causa heridas e inclusive puede acercarse a la muerte, a través de un pasaje al acto como en el caso de Giselle quien continúa su relato:

Y yo empecé tomándome una ,dos, no sé qué, hubo un día, había como una audición de Don Quijote, me tomé ocho y tuve que ir directo para el hospital, vomité de todos los colores, amarillo, morado, verde, no sé por qué...y fui, no podía casi ni saltar. (EG1.p.14.L.381-384)

Este relato, permite comprender como ante la angustia que causa el cuerpo real por no cumplir el ideal de bailarina, permite que la pulsión se coloque sobre el cuerpo y cause un daño mortífero sobre el mismo, debido a que el cuerpo real distancia a la mujer del ideal de bailarina y por esto la energía psíquica se pone en juego en el cuerpo causando daños sobre el mismo cuerpo que pueden significar la muerte de la mujer en la búsqueda de que la bailarina no muera.

A su vez, se debe resaltar que acá se evidencia la puesta en acto de algo no dicho, que se coloca como un pasaje al acto para poder ser dicho, entendiendo que este no dicho pareciera ser un “no seré elegida como bailarina”, o “no soy bailarina porque estoy pasada de peso”, por lo cual ante la imposibilidad de poner estas frases en palabras se hace acto ante lo reprimido.

Sin embargo, estas prácticas y actos que infringen un daño en el cuerpo de la bailarina, son mandatos del ballet mismo que pasan de generación en generación de bailarinas, en tanto no el cuerpo real se aleja del cuerpo ideal, por lo cual Giselle (EG1.p.14.L.384-386) expone como pasan estas prácticas a través de la palabra de una bailarina a otra: “Y fui, no podía casi ni saltar, mi maestra me dijo “tienes cara de pastilla”, ella también había tomado pastilla, o sea son cosas que uno aprende ¿no?”.

La posición de llevar el cuerpo hasta el límite y sobre pasar dicho límite, coloca a la bailarina como una población de riesgo en relación a su cuerpo, en donde se encuentra constantemente padeciendo de dolores, lesiones y de actos que se escriben en el cuerpo para poder cumplir el ideal del cuerpo de una bailarina de ballet, un ideal que es validado no solo por el ballet, sino también socialmente y que

en esta visión desde los entretelones de un ballet, se puede dar a conocer como se da este proceso.

4.6. LA ESCENOGRAFÍA.

La escenografía es un trabajo que se realiza a nivel interno, conlleva dedicación y esfuerzo para que se vea bien en el escenario, tiene que responder a estándares de belleza, de lo sublime y lo estético, verse lineal para poder crear una ilusión óptica, al igual que la bailarina debe verse bien en el escenario.

Las bailarinas participantes resaltan una “estética corporal” que es específica para el ballet, unos cánones de belleza que deben ser reflejados en las bailarinas para poder crear la ilusión óptica que el ballet requiere, por lo cual en esta sección, no solo hablaremos de estos ideales de belleza sino también de lo que implica montarse sobre las tablas y como el cuerpo responde ante estos ideales de belleza.

El ballet presenta estos ideales de belleza a través de los ideales del cuerpo de una bailarina de ballet, Valentina expone:

Para mí la estética de la danza me ha llevado a saber que hay una estética corporal y uno como que la tiene así clara pues, es una mujer delgada, con piernas largas, de hecho me molesta las mujeres con la pierna muy flaca, me parece feo porque el ballet más bien a uno le desarrolla las piernas.(EV1.p.5.L.87-92)

El ballet ha determinado un estereotipo ideal de bailarina, que es concebido por las bailarinas no solo como el deber ser sino también como lo bello del cuerpo, es así como se presenta la belleza como un cuerpo de mujer delgada, con extremidades largas y musculatura definida, siendo esto lo que debe ser logrado en el cuerpo y por lo cual el control sobre el propio cuerpo se presenta de una manera particular como se comprendió anteriormente y que es atravesado por los ideales de belleza que el ballet amerita para su práctica.

Clara expresa al contrario de Valentina, como es un cuerpo no ideal, en referencia a una de sus fotografías:

Y es una foto que aquí capaz no se ve pero que yo siento que tenemos el cuerpo idéntico, idéntico, entonces a mí no me gusta el cuerpo de M. jajajaja, no me gusta de verdad no me gusta, si yo me veo así, y yo siempre me comparo con ella, o sea yo la veo y “o sea a mí se me ven las piernas así, yo me estoy viendo así, si bueno”, y eso me preocupa pues, porque no quisiera verme como ella.(EC2,p11.L.280-285)



Figura 10. FC13. Clara y M.

Esta comparación que realiza Clara entre su cuerpo y el de M. está relacionada a un cuerpo que se coloca desde lo imaginario que no cumple los ideales de belleza para el ballet, por lo cual esta participante continua relatando que el cuerpo de M. es muy ancho y no tiene cintura y luego

refiere que no se le ve el trabajo muscular, lo cual remite a una carencia que Clara también tiene con respecto a su cuerpo para el ballet.

La construcción imaginaria del cuerpo que se presenta en las participantes, y que se refleja a través de los fragmentos de sus relatos anteriores coloca de manifiesto un ideal estético que es instaurado por el ballet sobre los cuerpos de las bailarinas.

La delgadez es un requerimiento físico invaluable en las bailarinas de ballet, esto se debe a lo necesario para verse bien en el escenario, demostrando que el ballet es un arte lineal, es decir, las líneas que se pueden representar con el cuerpo van a ser de gran importancia para el ejercicio de esta disciplina, Diana relata cómo estas líneas se logran con un cuerpo delgado y no con un cuerpo con curvas:

Bueno si, no puede estar gorda, no debería estar gorda, porque es estética pues, el ballet sigue siendo esa estética, sigue siendo líneas, mientras menos cosas redondas allá mejor, siempre es como más lineal que sean cosas muy largas, entonces creo que por lo menos un cuerpo saludable, no esqueléticas, porque las hay esqueléticas, así que yo diría que saludable pues para mí, natural, sin obesidad pero sin extrema delgadez. (ED1,p.9.L.254-270)

La línea corporal que pasa por tres tipos de línea, la primera la línea de la cabeza y el cuello, la línea superior que es compuesta por el torso y los brazos; y la línea de las piernas, siendo esta última la más importante para las bailarinas.



Figura 11. FV7: Valentina en 4ta posición.



Figura 12. FG8: Giselle en puntas.

O sea una danza cuando tu bailas se trata de proyectar las líneas, las líneas es la línea del torso, cabeza y extremidades, entonces mientras más las proyectas se ve más, más grande, más largo, más estilizado y de eso se trata y por eso necesitas estar mucho más delgado, lo más delgada para lograr esto, esa estética visual que el público va a ver. (EV1.pp.5-6.L.106-111)

En estas fotos se puede evidenciar las tres líneas que son necesarias para verse bien en el escenario, y por lo cual el cuerpo debe ser delgado para poder representar estas líneas ante el público, tal como expone esta participante.

El verse bien en el escenario, es el poder crear con el cuerpo los pasos, las piruetas y saltos de forma tal que se vea armónico y lineal; por lo cual la estética que amerita el ballet requiere una figura delgada y extremidades largas, siendo este el ideal del cuerpo de una bailarina.

El ideal del cuerpo de una bailarina de ballet se presenta por parte de las participantes de una forma muy clara y aprendida, en el cual se destaca un cuerpo

con condiciones físicas que deben presentarse desde el nacimiento y un cuerpo que debe ser trabajado para lograr el ideal, tal como expresa Sofía:

Entonces si tú me preguntas por un cuerpo ideal de una bailarina, supongo que es un cuerpo trabajado, un cuerpo que haya logrado subir las piernas, tener un abdomen marcado, tener los músculos marcados, tener unas piernas firmes, algo así...o sea, yo creo que ni siquiera las personas que nacen y ay si ella nació, o sea si tu naciste y lo tienes todo, eso todo tienes que unificarlo y trabajarlo o sea es mentira que, el cuerpo ideal de las bailarinas es que sea flaca, y tenga las piernas largas y tenga pies y tenga, capaz se va a a ver mejor en el escenario pero no, no te garantiza nada. (ES1.pp.11-12.L.275-283)

El nacer con las condiciones físicas que responden al ideal de bailarina, tal como expone Sofía es percibido desde el lugar de tener una virtud, sin embargo, se resalta por las participantes que el cuerpo debe desarrollarse y trabajarse para lograr ese ideal y potenciarlo de forma exponencial, por lo cual el ideal del cuerpo de bailarina no solo consta de un cuerpo con condiciones físicas sino también con entrenamiento y trabajo sobre el cuerpo que permita explotar dichas condiciones al máximo de sus capacidades.

Igualmente se resalta como las bailarinas participantes expresan en su mayoría el no cumplir con este ideal del cuerpo, porque no poseen todas las condiciones físicas necesarias, solo dos participantes (Laura y Giselle) aseveran cumplir con el ideal de bailarina que describen.

Por lo cual se presenta entonces este ideal del cuerpo de bailarina como parte del ideal del yo, el cual debe ser alcanzado a través del esfuerzo, la dedicación y el trabajo sobre el cuerpo, siendo estas prácticas a través de las cuales las bailarinas de ballet construyen y se apropian del ideal de bailarina y sus estándares.

4.7. EL ENSAYO GENERAL.

El movimiento es el centro del ballet, las líneas del cuerpo se hacen en movimiento, presentando una forma de vivir a través del arte del movimiento mismo, que permite la liberación de energía y el sentir la vida para las bailarinas.

Es así como *el cuerpo en movimiento* para las bailarinas pasa por tres vertientes, la primera de ellas *el movimiento como una forma de vida*, da cuenta no solo de la importancia del movimiento para las participantes, sino de cómo se instaura un lenguaje corporal desde la forma de vivir y percibir el mundo, Sofía expone:

Soy bailarina y hago ballet pero entonces sale un concurso coreográfico y yo me meto en el concurso coreográfico para hacer cosas nuevas, o sea, tengo como un dicho en mi vida, que es “si ya no hay nada que hacer por ese camino, lo cambio”. (ES1.p.2.L.39-43)

El siempre estar en movimiento se presenta como una forma de vida, moverse entre las ideas y las pasiones es parte fundamental del cuerpo de una bailarina de ballet, encontrarse en un cambio, una dinámica y un movimiento constante por los caminos de la vida es una significación otorgada por las bailarinas como parte del cuerpo, y también como una forma de enfrentarse a los quehaceres diarios, como expresa Giselle:

Yo creo que el ballet me ha cambiado en el sentido de que te vuelve más sensible, de que andas en la calle y en vez de estar estresada por tal cosa si escuchas una bella música te pones a bailar en tu mente, en ese sentido sí, claro, cambia la perspectiva de la vida.(EG1.p.6.L.160-164)

El movimiento como una forma de vida da cuenta de una perspectiva distinta ante la misma, permitiéndole a la bailarina inscribir en su cuerpo un lenguaje que es único en tanto su movimiento toma el timón que regirá el curso de sus vidas, vidas que se viven para bailar.

Esta expresión del movimiento en el cuerpo, pasa también por las sensaciones que perciben las bailarinas participantes mientras bailan, la sensación de bailar se presenta en afectos que se liberan o se descargan durante la danza.

El movimiento como causante de sensaciones es colocado por las participantes en dos consideraciones, que permitirán comprender como el cuerpo se mueve y que lo impulsa a tales movimientos.

La primera de estas significaciones es el baile como catarsis, refiere a la utilización del baile como un medio de liberación y descarga de todo aquello que les causa angustia, miedo y preocupación, sobre la vida y sobre su cuerpo, Giselle expone:

Entonces es una cuestión también de energía, uno cuando baila, cuando lo haces de verdad desde adentro, mira liberas todo, eso te lo puede decir también otra bailarina. (EG1.p.6.L.166-168)

El baile se presenta como un medio catártico para liberar las tensiones que produce el ballet mismo, como se ha venido presentando, un medio catártico en el cual se inscribe el movimiento y el baile como lenguaje fundamental de las bailarinas de ballet.

Por otro lado, el baile también es percibido por las participantes, como productor de placer orgásmico, y con esto Clara reseña:

Y creo que también en algún momento sentí relación entre la adrenalina que se liberaba durante un orgasmo por ejemplo y en el escenario, y que o sea eso como que te ayuda a ubicarlo en ehh, en la parte visceral. (EC1.p.24.L.642-649)

En el fragmento anterior, se presenta una comparación entre el sentir de un orgasmo y el estar en el escenario, mostrando como al bailar se presenta un monto de placer libidinal que puede ser comparado con el placer de un orgasmo, que permite comprender que en el movimiento el cuerpo en sí es erógeno, rompiendo durante el movimiento con la fragmentación del cuerpo que se exponía anteriormente, en tanto todo el cuerpo se presenta como una zona erógena.

Por otra parte, durante el baile se presenta una imagen corporal en movimiento, que desde lo imaginario no se encuentra estática para las bailarinas de ballet, sino que la misma se percibe en constante movimiento, en un movimiento que es el trayecto para la realización de un paso, una pirueta o un salto de forma correcta, y por ende la imagen corporal en movimiento está directamente relacionada a una

sensación corporal, al control sobre el cuerpo y al lograr objetivos con respecto al cuerpo y el movimiento. Aurora, expone como esta imagen corporal se mueve:

Pero cuando tú estás bailando tú tienes una percepción de tu cuerpo de la posición, no sé qué, que es completamente diferente a lo que en verdad está pasando, claro tú estás haciendo esfuerzos por lograr posiciones y posturas no? (EA1.p.7.L.117-126)

Esta percepción del cuerpo de la cual nos habla Aurora, es una imagen corporal que se presenta en movimiento, sin embargo, así como lo expone la participante, esta imagen no es del todo certera, es decir, entre la imagen corporal que sucede desde lo interno y la imagen que se devuelve del otro (espejo), no siempre corresponden y por lo cual la bailarina deberá mantener un control sobre este movimiento para poder lograr las posiciones y posturas, Valentina reseña como se presenta esta imagen a la consciencia y como se mueve:

Piensas incluso en hasta en las articulaciones, bueno eso lo hago yo, no sé si lo hacen todas las bailarinas, pero yo pienso incluso en las articulaciones yo quiero que parezca que el brazo es como una ola, entonces bueno pienso en la muñeca, en el codo, en el hombro en cómo hacer que cada cosa, en los músculos, que voy a usar, en ese tipo de cosas, o sea es otra forma de que me habla el cuerpo.(EV1.p.24.L.423-429)

Esta imagen que pasa por un movimiento articulado, en donde se tiene una percepción del cuerpo como explicaba Aurora, donde se piensa e imagina cada músculo, articulación o parte del cuerpo que es necesario mover para realizar esas posturas y posiciones, permite que se logre así a través del movimiento la unión total del cuerpo.

Es decir, el cuerpo que se presenta en su totalidad como zona erógena en el movimiento permite a su vez pensar el cuerpo desde sus articulaciones, músculos y huesos como una totalidad, en donde se pone de manifiesto un cuerpo unitario y total, que permite ver como a través del movimiento el cuerpo deja de percibirse como fragmentado y pasa a ser un cuerpo completo.

4.8. LA FUNCIÓN.

La función de ballet, el espectáculo y su presentación, es el momento por el cual la bailarina de ballet trabaja, ese instante en el cual se entrega el cuerpo a un otro incógnita (el público) es la razón por la cual se construye un cuerpo para el ballet.

La función en sí amerita cada uno de los pasos que hemos ido trabajando a lo largo de este trayecto y por lo cual la bailarina construye su cuerpo de una manera particular. Acá se presentará como es la relación entre *el cuerpo y el Otro*, dónde queda la construcción imaginaria del cuerpo y cómo se entrega el cuerpo en el escenario, donde por demás se resalta que el escenario es la vida misma.

El cuerpo imaginario en las bailarinas de ballet, pareciera conformarse por tres aristas, la primera el espejo concebido éste como una herramienta de trabajo, lo que el otro (maestros y compañeros) le devuelven a la bailarina sobre su cuerpo y la imagen que se les devuelve de sus cuerpos a través de las fotos y videos, los cuales se han convertido también en herramientas de trabajo para la evaluación del desempeño.

El cuerpo en el espejo igualmente tiene dos distinciones para las bailarinas, se percibe un cuerpo cuando se ven al espejo en el ballet y otro cuando se ven al espejo en otros espacios, pareciera que se está ante una escisión desde lo imaginario del cuerpo en donde el ballet finge como el separador del mismo, en tanto pareciera que el ballet rige lo que las bailarinas ven de su propio cuerpo en el espejo.

Las participantes relatan diferentes experiencias con respecto a la distinción de ambas imágenes especulares, siendo siempre negativa la que encuentran en el espejo del ballet, tal como expresa Sofía (ES1.p.10.L.239-240): “me estoy dando cuenta, mira que en el ballet veo cosas que no me gustan”, se presenta como el ballet sirve de separador ante esta escisión imaginaria del cuerpo especular y coloca a la bailarina desde un lugar en el cual ve aquello que no le gusta de su cuerpo por no cumplir el ideal que requiere dicha disciplina.

Diana relata cual es esa zona del cuerpo que primordialmente ve de sí misma en el espejo del ballet, recordando que el cuerpo se encuentra de forma fragmentada para la bailarina de ballet:

En el ballet sí, por lo menos cuando estoy en el ballet así todos los días, yo me fijo mucho en mis cuádriceps en mis muslos que es lo primero que a mí me crece, o sea a mí se me forman unos cuádriceps inmensos, terminan viéndoseme un poco gruesos en el escenario, si tengo unas medias blancas algo claro, estoy siempre mirándome “se me bajaron, se me ven bien, están muy duros, se ven muy grandes” creo que esa sería la zona que me preocupa muchas veces, que los cuádriceps no me crezcan muchos. (ED1.p.8.L223-230)

Esta percepción de un cuerpo fragmentado que no es agradable y que por demás causa mucha angustia se presenta en todas las participantes ante la mirada en el espejo en el ballet, Valentina resalta por qué el espejo se convierte en una herramienta de trabajo que pareciera en algún punto formular una simbiosis entre el cuerpo real y el cuerpo en el espejo:

Tú estás todo el día trabajando, bailando, ensayando, o sea uno está todo el día, por lo menos en mi caso desde las 9 de la mañana hasta las 5 de la tarde, yo estoy frente a un espejo y estoy viendo mi cuerpo todo el día y todo el día sé que estoy haciendo, y que no estoy haciendo,, y como está, y si subí la pierna y si no, y si...todo, como me queda el leotar, como la malla me queda, y si me veo gorda, me veo flaca, si se me ve más barriga, si se me ve menos barriga, o sea uno está viéndose constantemente, todo el día frente al espejo, y además de eso tienes a todos tus compañeros, tienes a los maestros y a todo el mundo.(EV1.P.23.L.469-478)

Valentina nos presenta como el cuerpo real y el cuerpo en el espejo establecen una unión única, en la cual se estructurará a la bailarina dentro del ballet, en tanto no sólo se ve aquello del cuerpo que causa angustia sino que se ve todo del cuerpo, sin dejar espacio a lo privado, y pareciera ser difícil desligar la imagen especular del cuerpo real, por lo que esta unión entre el cuerpo real y la imagen especular se complementan más que como imagen reflejo, pareciera percibirse como un mismo cuerpo dentro y fuera del espejo, que además trae consigo una carga pulsional tal como expresaba Sofía que representa para las bailarinas una angustia constante colocada sobre el cuerpo imaginario.

El espejo que se utiliza como herramienta de trabajo que presenta también una dificultad para la bailarina, en tanto al encontrarse en dicha unión con la imagen especular luego se debe realizar el trabajo para no bailar con el espejo, y separar la imagen del cuerpo real, para poder bailar ante un público que no refleja nada, presentándose en dicho trabajo una ruptura de esa unión.

Sin embargo, se encuentra que esta separación del cuerpo imaginario no solo pasa por el espejo, sino también por las fotos y los videos, los cuales se han vuelto una herramienta de trabajo para la evaluación del desempeño, por lo cual las participantes refieren:

Recuerdo cosas como hacer algo en el que yo creía que me veía muy bien, y después ver completamente otra cosa, entonces ahí yo decía pero, porque yo no veo eso que sale en el video cuando me estoy viendo en el espejo. (EC1.p.6.L.166-168)

Se presenta otro cuerpo en lo que le es devuelto a las bailarinas a través de los videos y las fotos, tomando en cuenta que es incluso distinto a lo que se ve en el espejo de sí mismas, esta apreciación pasa nuevamente por el ballet y se presenta angustia ante dicha imagen en movimiento que se les es devueltas del propio cuerpo.

Igualmente Aurora relata como este cuerpo que se les devuelve a través del espejo, las fotos y los videos es un cuerpo que se ve bien en el escenario, retomando los ideales de belleza y de estética que el ballet requiere y colocando aquello que se devuelve del otro (maestros y compañeros) sobre el propio cuerpo:

Mi único choque es cuando me veo en los videos que “ay no estoy muy flaca no sé qué” pero estoy consciente que todo el mundo, mis jefes no sé qué, dicen que eso en el escenario se ve bien estar así, de hecho creo que si no fuera así no me pondrían a hacer todas las cosas que, o sea me obligaron a crear, yo creo ¿no?.(EA1.p.14.L.288-292)

Este cuerpo que ha sido obligada a crear, es un cuerpo que se construye para representar el ideal de la bailarina de ballet, y el movimiento como representación artística que se presenta de forma visual en el escenario, poniendo de manifiesto el desenvolvimiento del arte no solo a través del ballet sino en cada paso, pirueta o salto que se realiza, se presenta un desarrollo de lo artístico que permite a Aurora

verse bien en el escenario pero que a su vez pasa por el cómo se percibe a sí misma viéndose en esa imagen con una figura delgada o muy delgada como ella expresa, que se presenta para sí misma con un monto de angustia ante su delgadez que refleja cómo se vive la diferencia entre el cuerpo real y la imagen especular en videos y fotografías.

Por lo que el otro regresa algo del propio cuerpo a las bailarinas, poniendo un cuerpo ideal y con la expresión artística que el ballet amerita en el caso de Aurora y Giselle, pero que para el resto de las participantes coloca un cuerpo distanciado del ideal y la expresión artística, lo cual conlleva no solo angustia sino también frustración y prácticas que nos hablan de un control sobre el cuerpo:

O sea es que hoy en día eso no es un problema, pero cuando empecé en la compañía, o sea en la compañía nacional tenía ¿Cuánto? 17, 18 años, me pegaba las orejas con pega loca, o sea siempre fueron como, mis orejas eran muy grandes incluso cuando era chiquita, incluso mis tíos me decían Mickey cuando era chiquita, y claro como para el ballet, hay que peinarse con moño no sé qué, y cuando estaba más chiquita como que me perturbaba más, era como que sentía que sobre salían demasiado, pero ya hoy en día como que las acepte, creo que son parte de mi belleza particular. (EC1,p.26.L.708-716)

La angustia que se presenta ante el distanciamiento con el ideal del ballet conlleva la realización de prácticas donde se ejerce un control total sobre el cuerpo, prácticas que parecieran dañar el cuerpo, y que se inscriben en el mismo desde lo imaginario a través de imágenes que se convierten en significantes para la bailarina.

Por otra parte, se encuentra entre las participantes un cuerpo que no se presenta para sí mismas, sino para el Otro, en donde es el Otro público quien disfruta del cuerpo de la bailarina, entre las concepciones y significaciones del cuerpo entre las cuales nos movíamos, se encontraba un cuerpo como herramienta de trabajo que debía ser exhibido, esta exhibición del cuerpo pasa por la mercantilización de los mismos que ha sido uno de los objetos del ballet desde su creación, pero que por demás ha estado mermando dentro de la sociedad en el último siglo, por lo cual cuerpo de la bailarina de ballet se coloca como un producto que es entregado al otro, e incluso vendido a través del espectáculo y el entretenimiento.

El cuerpo que la bailarina muestra al Otro, es un cuerpo que ha sido trabajado y creado por el ballet, Diana relata como este cuerpo se coloca para Otro desde la danza:

Terminaba bailando y era hermoso, me veía muy bien bailando y a la gente le encantaba y los aplausos y la alegría de mi familia y entonces dije bueno es algo bello que estoy haciendo, a la gente le gusta, todos aplauden no solo en el sentido literal, sino que la gente está contenta con lo que estoy haciendo. (ED1.p.3.L.87-91)

El cuerpo se crea para el Otro que disfruta del mismo, por el cual aplauden y les gusta, el cuerpo en el que se pone una carga libidinal al bailar que permite transmitir este monto energético al Otro reflejándose en los aplausos, pone a la bailarina en el lugar de satisfacción y placer que recibe del ballet y la expresión artística como espectáculo en movimiento. Dejando de manifiesto como el cuerpo no solo se construye desde lo subjetivo sino también desde el Otro. Por lo cual Clara señala:

Y el público más bien es la razón por la que estar ahí, además la adrenalina que te genera que está el público, que esa es tu razón de ser, que es por lo que trabajaste todo ese tiempo, es mágico pues, y hace que se te olvide un poco todo.(EC1.p.25.L.670-675)

El público se convierte en la razón por la cual no solo se construye un cuerpo de bailarina con sacrificios y sufrimientos, sino que también es parte de la descarga de energía psíquica y física que se pone sobre el cuerpo, mostrando así como la construcción subjetiva del cuerpo pasa por lo que el otro le devuelve a la bailarina a través de la expresión artística, siendo así que pareciera que el público se convierte en la razón por la cual se baila, dejando a la bailarina sentir el placer de montarse sobre las tablas.

El ballet coloca a la bailarina desde el lugar del deseo, y desdibuja al sujeto que se encuentra en ellas en tanto el placer no solo proviene del movimiento sino también del movimiento para el otro que le devuelve el aplauso, haciendo que esta construcción del cuerpo sea desde el Otro, lo que da cuenta de la posición subjetiva en la cual las mismas se posicionan en tanto poseen un cuerpo que no les pertenece y por lo tanto no reconocen como propio ante la imagen especular que se les es

devuelta y tampoco les permite reconocerse desde otra posición que no sea “bailarina, luego soy”, es decir, no les permite reconocerse como ellas mismas lo refieren como mujeres de la calle.

4.9. Y VUELVO A SER MUJER.

Cuando se acaba la función, se apagan las luces y se cierra el telón, la bailarina debe volver a las calles de Caracas para encontrarse con una sociedad que no le es ajena completamente, sin embargo, es una sociedad en la cual no puede responder de la misma forma que una mujer venezolana.

La feminidad se presenta de una manera distinta para la mujer bailarina a través de su cuerpo, una escisión entre *la mujer de la calle y la mujer del ballet* que deja al sujeto con una silueta andrógina detrás del telón, un cuerpo infantilizado. Las bailarinas participantes exponen como *la pubertad se convierte en un obstáculo* en la carrera, Diana señala:

En algún momento también creo que fue cuando me estaba desarrollando que comenzaron a salirme más senos, mas muslos, mas glúteos, entonces era preocupante, porque no podía estar así, tenía que estar muy delgada.(ED1.pp.5-6.L.149-152)

Las curvas se presentan como un impedimento que irrumpe en el cuerpo y obstaculiza el futuro en la carrera del ballet, colocando a la bailarina en un lugar subjetivo en el cual se acepta la feminidad de una manera distinta.

Esta feminidad distinta pasa por un conflicto con la misma, colocándose desde un lugar en el cual la feminidad se inscribe desde un lugar distinto, que irrumpe a través del desarrollo hormonal. Las curvas propias de la mujer deben ser opacadas, como otro sacrificio que se realiza por el ballet, Giselle nos comenta como se desdibuja la feminidad en las bailarinas de ballet:

Bueno, antes estaba más gruesa, no es que pesaba mucho más, fíjate que el peso era más o menos el mismo, pero mi físico cambio, o sea yo me aplastaba los senos, me echaba azúcar morena, me ponía faja, me los

apretaba con tops, siempre con tops apretado, me entizaba, o sea yo hice desastre con mi senos, hoy día casi no tengo, eso hace que yo me vea mucho más delgada.(EG1.p12.L.319-324)

El rechazo a la feminidad pasa por los caracteres secundarios del desarrollo femenino, los senos, las caderas y las curvas en general, por lo cual refiere se presentan una serie de acciones para eliminar aquello que pareciera estar sobrando, esta misma participante relata con respecto a sus senos:

Entonces sabes? Esto queda más plano, yo me veo más derechita, que no es lo mismo cuando tu tenías esa cosa aquí a la vista, para el ballet es horrible.(EG1.p.12.L.332-334)

Esa cosa a la cual se refiere son los senos, los cuales son percibidos como algo que sobra, algo ajeno a sí misma para el ballet, pero a su vez, se presenta un deseo por tener más senos cuando se enfrentan a la calle (como ellas mismas refieren), Aurora comenta como se presenta esta distinción entre la mujer de la calle y la mujer del ballet:

Cuando ya empiezas a ser mujer, entonces está el contraste de, cómo debería ver yo en el ballet, y cómo me debería ver yo en la calle o cómo mujer, que es donde está el contraste fuerte, porque mientras más delgada, porque mientras más...menos senos tengas, o menos forma tengas, en el ballet es mucho mejor y por el otro lado quisieras tener eso, entonces ya cuando tu empiezas como en la pubertad o estas un poco más grande es cuando comienzas a ver como la diferencia de esas cosas no?.(EA1.p.5.L.89-95)

Se observa acá una escisión entre el cuerpo de mujer para la calle, que debe responder ante la sociedad como una mujer con curvas y “forma” como refieren las participantes, que es completamente distinta al cuerpo de mujer del ballet, en donde las líneas y la delgadez son lo primordial, por lo cual esto se vive con un monto de malestar ante la pregunta ¿qué es ser mujer?.

Ante esta pregunta, pareciera que la bailarina rechaza el ser mujer, y se coloca desde un lugar en el cual le es ajeno a su cuerpo y vuelve a colocar en el centro de ésta pregunta al ballet mismo para darle una respuesta donde la energía

psíquica pueda canalizarse y que produzca el menor malestar posible, Aurora nos expresa al respecto:

Te comparas con tus amiguitas, estas en el colegio te das cuenta que yo era una flacucha no sé qué y empiezas a oír a tus amigos hablar “no se quien está buenísima, no se quien está buenísima” y volteas a verla y ves otra cosa que sabes que no eres tú por supuesto que sabes ¡epa! esa niña jamás podría hacer ballet o las cosas que yo tengo que hacer.(EA1.pp.5-6.L.101-106)

Se coloca al ballet como el centro de la respuesta a dicha pregunta, en donde se deja entre ver que el ballet “me hace mujer”, por lo cual se puede evidenciar que en la bailarina la feminidad se encuentra en la sutileza del ballet, el ballet es lo que le permite sentirse mujer.

Sin embargo, vemos como el ballet la aleja de esta respuesta, y aleja a la mujer bailarina de su feminidad, en tanto no permite que la feminidad se inscriba en el cuerpo y por el contrario hace de un cuerpo de mujer un cuerpo de niña, un cuerpo andrógino.

Esta feminidad andrógina o infantilizada que se presenta en las bailarinas de ballet, se presenta con mucha angustia para enfrentarse a la vida en la calle, e incluso ante el escenario Giselle comenta al referirse a su delgadez en el escenario (EG1.p.11.L.289-290): “que tenga su formita de mujer, porque el tema es ese, que no se vea otro hombre”. Y permite comprender como la feminidad en la bailarina se confunde con la masculinidad, en tanto cuerpos infantilizados no dejan espacio a la diferenciación, más allá de los genitales. Y por lo cual la bailarina queda diferenciada no solo entre lo femenino y lo masculino, sino entre la feminidad que el ballet requiere, y la feminidad que la calle requiere, sin poder responder a ninguno de los dos mandatos.

Esta distinción entre la mujer de la calle y la mujer del ballet se presenta en todas las bailarinas, en algunas con más o menos montos de angustia, Aurora nos muestra como es ésta diferenciación:



Figura13. FA1: Tacones y zapatillas.

Porque me parece que es full representativa, o sea, esta para mí, porque hablábamos del cuerpo, entonces esta para mi explica como la percepción del cuerpo cambia cuando eres bailarina y cuando eres como una mujer de la calle, o sea no una mujer de la calleo sea no una mujer de la calle una prostituta, sino una mujer normal no?, entonces esto es como dos imágenes que representan como eso no?, las zapatillas de ballet, que tiene que ser muy flaco, muy etéreo, muy liviano, y los tacones que tiene que ver con algo como de mucha fuerza, mucha presencia, mucha sexualidad, mucha...(EA2,p.4.L.103-110)

Esta distinción entre unas zapatillas de punta y los tacones, es una diferenciación que realizan la mayoría de las participantes a través de sus fotografías especialmente, y a través de sus relatos se presenta en todas las bailarinas participantes, lo que permite comprender que este rechazo a la feminidad estereotipada es vivido con malestar en la mayoría de los casos y solo en dos se presenta un punto de vista distinto.

La representación de la sexualidad, la presencia y la fuerza se encuentran del lado de los tacones, mientras que lo etéreo, lo sublime y liviano queda del lado del ballet, pero ¿dónde queda la bailarina?

La bailarina de ballet, queda desdibujada con respecto a la pregunta ¿Qué significa ser mujer?, en tanto queda escindida entre los tacones y las zapatillas de punta, presentándonos una feminidad distinta, en la cual se rechaza la feminidad estereotipada, con un cuerpo andrógino e infantilizado que les permite ser bailarinas, por lo cual la feminidad del ballet es una feminidad de lo etéreo.

Giselle nos presenta como se vive el malestar por una feminidad que no se inscribe desde lo social:

Porque además cuesta asumirlo para la calle, porque soy mujer también, y a los hombres no les gusta un palo, sin embargo, yo digo “el hombre que me vaya a querer, me tiene que querer como yo me siento cómoda con mi carrera”, y me siento cómoda flaca, gorda no, ves?, entonces nada, he tenido que aprender que mis senos bajaron, que ya quizás uno como mujer tenía otras seguridades, no te digo que no me costó, si hubo inseguridades, pero nada he seguido pues, para adelante.(EG1.p.7.L.190-196)

Una balanza que debe ser compensada solo nos habla de un malestar que se vive por esta feminidad etérea, colocando a la feminidad como la balanza que se inclina hacia el ballet, no por su peso sino por su sutileza, por lo cual cabe la pregunta ¿cómo es una feminidad etérea?



Figura 14. FG17: Cable en el suelo.

Esta participante continua relatando como a través de su cuerpo se vive una feminidad que pareciera no existir, pero que realmente existe en lo etéreo de un cuerpo infantilizado que se concibe como un palo, y permite inscribir en el cuerpo una feminidad que se oculta detrás del ballet, “estoy tan flaca que no, siento que no tengo nada por adelante y nada por atrás” (EG2.p.6.L.268-272).

Por otra parte, esta feminidad etérea se vive también desde el deseo de tener más curvas inscritas en el cuerpo, por lo cual Aurora presenta:



Figura 15. FA4: Gaveta de ropa interior.

Es como de mi gaveta de los sostenes, que es como ¿sabes? Que si todos tienen que si full relleno, es como la búsqueda de uno, o sea por lo menos mía, de buscar este... sentirte más voluminosa, no sé qué, usando artefactos ¿no?, o un accesorio que vaya en pro de eso, entonces claro si a lo mejor, o sea digo yo, estuviera contenta podría a lo mejor o no usar nada o con tres me bastaría, entonces se ve como que uno está en la búsqueda de “no, no, déjame ver, este es más grande, este es más chiquito, este me queda mejor, este las aprieta, este las lleva pa’ los lados”, eso fue lo que quise decir con eso...(EA2.p.6.L.166-173)

Esta feminidad, es etérea en tanto no llega a inscribirse en el cuerpo, queda inscrita en lo subjetivo desde un conflicto psíquico entre ser un palo y ser voluptuosa, que coloca a la bailarina desde un lugar en el cual pareciera quedar desdibujada ante su propia feminidad.

Es una feminidad que se mide en tanto la feminidad estereotipada, en los deseos de tener aquello que falta en el cuerpo para la calle, porque esto que falta en el cuerpo de lo femenino en el ballet queda sobrando, haciendo de la feminidad de la bailarina, una feminidad que es etérea porque no le pertenece al cuerpo y finalmente es una feminidad que se quita y se pone con artefactos, siendo así también una feminidad accesoria como expresa Aurora.

Por otro lado, Laura nos muestra como su feminidad inscrita en el cuerpo pareciera no ser vivida desde un conflicto:

por lo menos ahora que estoy en la universidad he aprendido de repente o sea, he descubierto como esa otra parte de mí que no es bailarina y me siento totalmente conforme con mi cuerpo, de hecho siento que tengo un

buen cuerpo y me veo bien y en la universidad de repente los chicos “epa” y sabes esas cosas. (EL1.p.3.L.47-52)

Para Laura, no pareciera presentarse un conflicto psíquico ante su feminidad, en tanto su cuerpo responde a los cánones de feminidad establecidos socialmente, sin embargo, ese cuerpo de mujer representa un conflicto para el ballet en tanto tal y como expresa la participante:



Figura 16. FL1: Camisas de Laura

O sea cuando te vistes para la calle de repente buscas es que sí, eso, que se te vea bien o “ con esto se me va a ver más culo”, pero para el ballet siempre estás pensando en poner todo lo que pueda ayudar para verte más flaca, entonces es así como enfermizo jajaja...es como si cambia totalmente.(EL1.pp.11-12.L.257-265)

Presentando a su vez, una fotografía que reseña como utiliza artefactos al igual que Aurora, para verse más delgada en el ballet, dejando de lado su cuerpo de mujer para poder ser bailarina.

Igualmente se debe resaltar que éste tema no es desarrollado por el resto de las participantes, quienes mencionan un conflicto en relación a su feminidad en tanto establecen una mujer de la calle y una mujer del ballet, sin embargo minimizan dicho conflicto, dejando de lado su feminidad por completo, y por lo cual se evidencia un rechazo a la misma desde sus cuerpo y la construcción subjetiva del mismo.

1. “Soy mamá bailarina”.

La maternidad dentro del ballet, se presenta tal como lo expresan las participantes como un tabú, es decir, si eres bailarina, no deberías ser madre, en tanto la maternidad se coloca en el cuerpo, y compone un cuerpo curvo por unos meses, lo cual pareciera no ser aceptado desde el ballet, sin embargo, encontramos dos madres dentro de las participantes, quienes relatan su experiencia en relación no solo a la maternidad, sino a sus cuerpo durante este proceso y la relación con el ballet.

Diana, expresa ante la pregunta sobre su embarazo (ED1.p.15.L.435-436): “guao...cuando me quede embarazada mi cuerpo fue muy, fue muy buena gente conmigo, porque no engordé, no se me aflojó nada, no me dañé, o sea realmente del embarazo ok.”

Llama la atención la expresión que utiliza Diana para dar cuenta de este proceso en el cuerpo, “fue muy buena gente conmigo”, un cuerpo que responde siempre a lo que ella le pide como se veía anteriormente, pero que además es un cuerpo “que no se dañó” durante el embarazo, esta participante, concibe el embarazo de una manera particular, en tanto pareciera no solo presente como obstáculo para el ballet, expone:

Fueron 9 meses de embarazo en los que yo no bailé, y mi cuerpo cambiaba, se me salía una barrigota enorme que yo decía donde se me va a meter esa barriga después, como voy a bailar yo con esa barriga, donde va a estar, y comencé apenas quedé embarazada, cuando supe que quede embarazada comencé a comer bien, muchas frutas, muchas verduras, cosas que ni yo me imaginé que yo iba a comer, haciendo como el esfuerzo o sacrificio para quedar luego del parto o la cesárea, todo los 9 meses tuve miedo, de que algo me podía pasar, de que si podía bailar después, será que me voy a ver bien, cuanto voy a tardar, tuve todas esas preguntas durante todos los meses y apenas me hicieron la cesárea que comencé a hacer clases de ballet como a los 2 meses, yo me sentía perfecta, necesitaba recuperar tonicidad, fuerza, estirarme muchísimo, pero mi cuerpo estaba bien, me sentía muy bien.(ED1.p15.L.437-449)



Figura 17. FD9: Hijo de Diana.

El embarazo se presenta al igual que la pubertad (siendo otra etapa del desarrollo en la mujer), como un obstáculo que no permite bailar, en tanto no permite la satisfacción del placer a través del baile, se coloca al embarazo como algo que viene a hacer daño en el cuerpo, dejando entre ver como esa “barrigota” irrumpe en el cuerpo ideal de la bailarina, que además hace del cuerpo una gran curva que representa algo que está para hacer daño en el cuerpo de bailarina, tomando en cuenta que esta concepción de la maternidad se percibe en esta participante de forma particular y que refiere a una

construcción subjetiva del cuerpo desde la posición “Bailarina, luego soy” , que no permite que la maternidad se inscriba en el cuerpo.

Diana, presenta en una de sus fotografías a su hijo y señala:

Porque él es ya parte de todo esto pues, es parte de todo esto, ya no puedo desligar el trabajo mío con mi hijo, porque mi hijo también es parte de mi carrera [...]y también es que a pesar de que tenga un nene, no es que lo tuve a temprana edad, sino que bueno, lo tuve y eh, o sea, se paró, se pauso un momento la carrera, un año y algo, y sin embargo, a pesar de ello cuando vuelvo y vuelvo a bailar, bailo muy bien, y quizás con más ganas, quizás con más responsabilidad, otra vez, fue una pausa que me hizo entender que tan importante es mi carrera, entonces bueno él también es como no un obstáculo, pero si algo que pasé y que superé y es, lo superé porque llegué bailando muy bien, así haya parado, entonces una lesión o un niño que tuve, creo que no va a limitar nada.(EG2.pp.7-8.L.273-274,279-286)

Esta comparación que realiza Diana entre el embarazo y una lesión, es significativa para entender la vivencia subjetiva de la maternidad en esta participante, ya que se ve como un obstáculo que fue superado en tanto el cuerpo respondió a su mandato de seguir siendo bailarina, a pesar de tener que detener su carrera profesional por el embarazo en sí.

Por el contrario, el segundo caso, es el de Giselle, quien presenta la maternidad de una manera distinta, reseña:

En el ballet, yo me acuerdo que cuando empezó a crecer la barriguita era así como raro porque no tenía todavía la gran barriga del ballet, de mamá, pero tampoco estaba como tan gorda, habían como, yo me miraba así, era como raro no?, yo me miraba, hubo gente mala como te digo que era como que “ bueno mete la barriga tú, que tu si puedes” le decían a otra, jajaja, gente loca también, porque eso, son enfermas, y yo “ay no que tanto”, pero yo soy muy materna.(EG1.p.18.L.493-499)

Esta participante, muestra una satisfacción a través de la maternidad, sin embargo, a partir del lapsus que se presenta al inicio del fragmento, se puede ver como el proceso del embarazo es igualmente significado como un obstáculo para el ballet, en tanto representa el crecimiento de una zona del cuerpo en donde se gesta un nuevo ser, que irrumpe de manera inesperada el cuerpo de la bailarina, de allí que diga la gran barriga del ballet y no de mamá en primera instancia, empero Giselle continua su relato:

Y el tema de la barriguita creciendo, yo quería ya que estuviera grande, es como desesperante los meses de paso, pero con el ballet nada, yo me ponía mis mallas de ballet y todo, hubo varias que estire muchísimo que por supuesto no me funcionaron más, pero era lindo, verme hacer cositas, ya llega el momento que no puedes hacer mucho, entonces eso también yo me quería estirar la espalda y pegar, ¿Cómo hacia? No podía, entonces en ese sentido si tú te sentías un poquito más frustrada, “ay que quiero hacer tal vaina y no puedo porque es peligroso” pero me sentía muy bella.(EG1.p.18.L.501-509)

El cuerpo durante el embarazo no permite la realización de los pasos de ballet, es un cuerpo que obstaculiza a la bailarina, sin embargo, en el caso de Giselle, se percibe como la significación de la maternidad como placentera en tanto mujer, permitiéndole sentirse mujer a través de la espera de un bebé, por lo cual culmina su relato reseñando (EG1.p.19.L.528): “soy una mamá feliz bailarina, o sea es como un conjunto de cosas”.

Estas significaciones en torno a la maternidad permiten presentar una posición subjetiva particular ante la feminidad que genera un conflicto psíquico en las bailarinas de ballet, por lo cual se presenta una feminidad etérea como parte de la construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet.

5. LA ÚLTIMA PIRUETA.

El cuerpo en las bailarinas de ballet participantes, se presenta como un cuerpo que debe cumplir ideales de lo estético del ballet generando conflictos entorno al ballet mismo y en torno a la feminidad de las mujeres participantes. Por lo cual a lo largo de esta investigación se presentan los entretelones del cuerpo en el ballet.

A través de la manifestación de procesos y mecanismos inconscientes se permite la comprensión de la construcción subjetiva del cuerpo en las mujeres bailarinas participantes, a partir de sus experiencias relatadas y las fotografías que han sido expuestas anteriormente.

Una de estos procesos y mecanismos inconscientes que se presentan es la fragmentación del cuerpo, en donde se produce un estancamiento de libido en determinadas zonas que se ponen de manifiesto como zonas erógenas que producen placer en tanto se correlacionen con el ideal estético y artístico del ballet, igualmente en las bailarinas se presentan zonas erógenas que producen angustia y malestar en tanto deriva en un distanciamiento con el ideal y la expresión artística del ballet.

Empero se evidencia a lo largo de los relatos de las bailarinas participantes como se rompe esta fragmentación para crear un cuerpo total y unificado a través del movimiento y la expresión artística que se muestran sobre las tablas del escenario.

Esta unificación de la fragmentación del cuerpo, da cuenta de un cuerpo total como zona erógena a través de la carga energética que se presenta durante el movimiento, el cual se presenta como un proceso de liberación de la pulsión y generador de libido tomando como trayecto el cuerpo danzante, por lo cual ante el escenario ésta libido puede ser equiparada al placer presentado durante un orgasmo,

permitiendo que la danza sea en sí misma generadora de placer en tanto generadora de la sensación orgásmica.

Igualmente, este placer que se presenta durante el movimiento, en el momento de la función es transmitido al otro, público espectador del ballet, quien retribuye no solo la expresión artística sublime de la bailarina sino también la satisfacción de ver cuerpos danzantes que generan placer tanto a sí mismas como también al que observa.

Por lo cual, el ballet se coloca más que como una expresión artística, como un constructor de cuerpos, cuerpos que no solo se inscriben desde el placer sino también desde el sacrificio, estos sacrificios como han sido expuestos, son dados por el arte mismo y su desarrollo.

Estos sacrificios se encuentran íntimamente relacionados al ideal, este ideal que pasa por una construcción del ballet, presentándose como un mandato que se inscribe en la subjetividad de la misma manera que el ideal del yo, por lo cual cuando se hace referencia al ideal de bailarina, se hace referencia a un ideal del cuerpo que se debe lograr.

El cuerpo ideal de la bailarina de ballet se presenta con características anatómofuncionales específicas siendo estas la apertura, la elongación, extremidades largas, un empeine y arco del pie desarrollados y lo más importante una figura lineal, considerando que la delgadez de la figura del cuerpo es primordial para la ejecución y práctica del ballet, siendo esto expresado por las bailarinas quienes exponen que existen tres líneas fundamentales en el cuerpo, las cuales son: la línea de la cabeza, extremidades superiores y extremidades inferiores.

Sin embargo, aunque este cuerpo ideal se encuentre de forma precisa desde el conocimiento estético de la figura y el cuerpo, no pasa lo mismo desde lo subjetivo, en donde se presenta una construcción subjetiva y una vivencia subjetiva del cuerpo real en relación al ideal que se pone en juego como un conflicto.

Este conflicto se presenta en tanto las bailarinas ejercen un control sobre su cuerpo que se refleja a través de la figura delgada, en tanto la realización de dietas constantes, toma de diuréticos y otros métodos para adelgazar y mantener el peso

ideal se evidencian como parte de la vida cotidiana de la bailarina, poniendo de manifiesto un cuerpo que debe ser pesado y medido cada día y así se mantiene un control sobre el mismo en relación al peso y la figura.

La delgadez de la bailarina, en relación a la construcción subjetiva del cuerpo no responde únicamente al número que se inscribe en el cuerpo a través del peso, es decir, no pasa únicamente por lo simbólico del número indicado por el peso, sino más bien a través de la figura, comprendiendo así que dicha construcción se presenta desde lo imaginario del cuerpo, es decir, una imagen del cuerpo que se inscribe a través del ideal de delgadez de la bailarina.

Igualmente este control sobre el cuerpo pasa por el ejercicio y el trabajo constante sobre el cuerpo, en donde se pone de manifiesto que el cuerpo de bailarina no debe ser únicamente delgado sino también debe tener musculatura y fuerza, estas dos características del cuerpo se inscriben a través del trabajo sobre el mismo y la realización de ejercicio constante, por lo cual, se presenta otra forma de controlar el cuerpo.

La musculatura y la fuerza son características del cuerpo que responden tanto a un entrenamiento físico realizado como a la constitución genética del cuerpo, es decir, la musculatura se presenta como un real del cuerpo, en tanto la misma en algunos casos no puede ser cambiada incluso cuando se ejercen fuertes niveles de entrenamiento y ejercicio constante.

Por lo que, se evidencia que la dificultad por acercarse y lograr el ideal de bailarina, conlleva un monto de angustia y malestar sobre el cuerpo de la bailarina.

El entrenamiento constante conlleva a la presencia de dolores y lesiones, las cuales tal como se evidencia en la bibliografía expuesta anteriormente y en los relatos de las bailarinas participantes, se presentan de forma cotidiana en la vida de la bailarina.

Por lo que las lesiones se presentan como denominador común en las bailarinas participantes, las cuales se pone de manifiesto un síntoma de lo real, es decir, las lesiones vienen a mostrar un “no dicho” en el cuerpo, que coloca límite ante el mismo pero que por sobre todo es un “no dicho” que se presenta desde lo real.

La lesión irrumpe en la realidad, colocando un límite en el cuerpo de la bailarina a través de un proceso que es percibido como castratorio, en tanto durante el proceso de lesión la bailarina pareciera moverse de su lugar subjetivo en tanto bailarina, es decir, la bailarina se coloca desde el lugar de “bailarina, no soy”.

Este posicionamiento subjetivo que se evidencia en el proceso de lesión, se pone en juego debido a que el cuerpo real hace huella en la realidad, siempre que se presenta algo de lo real en la realidad se presenta un cambio. Por lo que se puede exponer que las lesiones son un real del cuerpo que se coloca como un límite, que se escapa a la palabra y la imagen, pero que igualmente sucede en la realidad, hay algo de ese órgano que se rompe en la realidad en el momento de una lesión, por lo cual, en relación al ballet las lesiones se presentan como un síntoma de lo real del cuerpo que coloca a la bailarina desde una posible pérdida del ser, posicionándose desde el lugar de “bailarina, no soy”, en tanto el cuerpo se rompió.

Siendo así percibida la lesión como una castración, sin embargo, el proceso de lesión en tanto es parte del ser bailarina y se concibe desde lo cotidiano y la norma, se presenta tal como se expresó anteriormente como un “no dicho”, no dicho que será tomado por la bailarina como una lección de vida, que le permitirá madurar dentro de su carrera profesional, en tanto ha vivido un proceso de lesión que es un obstáculo para la misma y ha podido ser superado.

Esta significación también trae consigo la superación de la lesión, por lo que se debe señalar que el volver a la posición de “bailarina, luego soy” por parte de las participantes luego de una lesión, no parece ser posible sin un proceso de simbolización de la misma, es decir, en la lesión se presenta un monto de energía psíquica elevado que se percibe como experiencia traumática que rompe algo del cuerpo y de lo subjetivo, poniendo de manifiesto no solo un cuerpo real sino también una experiencia traumática.

En tanto experiencia traumática la lesión no es “superada” por la bailarina sin el proceso de simbolización, en el caso contrario en el cual no se presenta simbolización ante el proceso de lesión se presenta que la bailarina considera su cuerpo roto o dañado en adelante, luego de la lesión, aun y cuando éste haya sido intervenido medicamente, y biomecanicamente y anátomofuncionalmente se

presente como un cuerpo sano, para la bailarina luego de una lesión no es más un cuerpo sano.

Por lo cual se hace imperativa la simbolización por parte de la bailarina ante un proceso de lesión que le permita a la misma volver al lugar subjetivo de “bailarina, luego soy”, para esto se deberá tomar en cuenta para investigaciones subsecuentes la profundización en el proceso de lesión y en la vivencia subjetiva de la bailarina ante este proceso desde una perspectiva terapéutica que permita establecer bases en el desenvolvimiento de la psicología ante dicho proceso.

Igualmente se debe tomar en cuenta que a través de la presente investigación se pudo evidenciar que dicho proceso de lesión y este posicionamiento subjetivo de “no bailarina, no soy” puede ser logrado una vuelta al lugar de “bailarina, luego soy” a través de la simbolización como se expuso anteriormente, resaltando que debe tomarse en cuenta un trabajo interdisciplinario con médicos traumatólogos, fisioterapeutas y psicólogos que permitan brindarle a la bailarina una atención especializada a las bailarinas, debido a que es una población en riesgo en relación al cuerpo en tanto la presencia de lesiones son comunes y por tanto se permita quizás disminuir el número de lesiones durante la carrera de las mimas.

E igualmente se hace un llamado a las instituciones y las escuelas de ballet a realizar trabajos de prevención en relación a las lesiones no solo desde la enseñanza de la técnica y el ejercicio del mismo, sino también desde una atención especializada que le permita a la bailarina tener un desenvolvimiento dentro de la carrera con un menor número de lesiones.

Por otra parte, las lesiones se presentan como un obstáculo para la bailarina, al igual que la pubertad, siendo así que la pubertad también revela un real del cuerpo, un desarrollo hormonal que se inscribe en el cuerpo dando pie a una constitución en el mismo de la feminidad.

La feminidad para la bailarina de ballet está inscrita en un cuerpo andrógino, donde se resalta la infantilización del mismo, por lo que la pubertad viene a irrumpir como un real que coloca el cuerpo ante un desarrollo no deseado, debido a que ante este se pierde el cuerpo lineal bailarina y se agrega un cuerpo de mujer venezolana.

Es importante resaltar que esta postura particular ante la feminidad está atravesada por un estándar del cuerpo femenino y por una herencia genética que se encuentra inmersa en los cuerpos de las mujeres venezolanas y que no responde a un cuerpo para el ballet en tanto es un cuerpo con curvas y voluptuosidad que se distancia del ideal de la línea del cuerpo de una bailarina por lo que esta inscripción de la feminidad como una feminidad etérea que se presenta en las participantes solo puede ser vista desde la mujer venezolana.

La feminidad etérea nos habla de más que un cuerpo infantilizado, habla de una mujer sublime que se coloca zapatillas de puntas en vez de tacones y permite el paso de una feminidad desde el ballet que se presenta como fuera del cuerpo, se presenta desde subjetividad y desde el ballet.

Esta feminidad que pareciera no inscribirse en el cuerpo, y queda colocada desde lo subjetivo trae consigo conflictos que son vividos por las bailarinas como una escisión, una ruptura entre las zapatillas y los tacones que en algunos casos es vivido con malestar en tanto no se responde a la feminidad estereotipada de mujer venezolana a través del cuerpo.

Esta escisión pasa y se convierte en malestar no en el ballet, sino en la calle, donde se encuentran con los cuerpos especulares de mujeres venezolanas que no necesitan de accesorios para ser femeninas corporalmente, por lo cual esta feminidad etérea también encarna una feminidad accesoria, en donde la bailarina utiliza accesorios que puede ponerse y quitarse a elección para ser mujer de la calle o ser mujer de ballet. Dejando así a la mujer en puntas sobre el escenario desdibujada en lo sutil, lo delgado e infantil de un cuerpo.

Es importante tomar en cuenta para investigaciones posteriores la profundización en el cómo se construye ésta feminidad resaltando que no se trata de una patologización de la bailarina en torno a su sexualidad o su feminidad, sino a la creación de conocimiento en torno a la construcción de feminidades y a la vivencia subjetiva de la feminidad de las bailarinas, que a su vez pareciera presentar distintos momentos en relación al desarrollo de la vida de una mujer, por lo cual la maternidad también debe ser tomada en cuenta como parte del ser mujer y tal como expresan las

participantes que son madres ésta pareciera ser vista desde el lugar de un obstáculo, al igual que la lesión.

Por lo que se hace imperativo el trabajo de investigación y desarrollo del conocimiento desde la psicología y distintas áreas de las ciencias sociales que permita conocer a profundidad la construcción de la feminidad en esta población.

Las bailarinas de ballet demuestran además a lo largo del proceso de aplicación del presente trabajo la necesidad de espacios para la conversación y espacios que permita poner en palabras esos “no dicho” que el ballet como institución disciplinar no permite que sean apalabrados, por lo cual se recomienda no solo el trabajo investigativo sino también el trabajo terapéutico con bailarinas de ballet que permita la simbolización, es decir la cura de la palabra.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Balcázar, P. (2005). *Investigación cualitativa*. México: Universidad Autónoma de México.
- Bleichmar, E. (1999). Feminidad/masculinidad. Resistencias en el psicoanálisis al concepto de género. En M. Burin, *Género, subjetividad y psicoanálisis*. (págs. 100 -139). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Braunstein, N. (2005). *Psiquiatría, teoría del sujeto y psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Burin, M. (1999). Género y psicoanálisis: subjetividades feminas vulnerables. En M. Burin, *Género, psicoanálisis, subjetividad*. (págs. 61-99). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Chamorro, J. (2012). Los cuerpo del psicoanálisis. En J. Gavlovski, *El cuerpo en psicoanálisis* (Vol. II, págs. 81-91). Caracas: Editorial Pomaire.
- Cigaran, S. (2009). Danza movimiento terapia: cuerpo, psique y terapia. *Avances en salud mental relacional*. (vol.8. n°2)
- Cross, E., Ticini, L. (2011) Neuroaesthetics and beyod: new horizonz in applying the science of the brain to the art of dance. *Phenom Cong Science*. 10.1007
- Delgado, M., Goldsen, R., & Pinto, C. (1999). *De la investigación audiovisual*. Barcelona, España: Proyecto A ediciones.
- Diaz, V. (18 de Enero de 2012). *Noticias y reportajes*. Recuperado el 22 de Diciembre de 2013, de <http://noticias y reportajes.blogspot.com/2012/01/el-ballet-en-venezuela.html>
- Fariñas, G. (2011). *Psicoballet: ciencia y arte*. Estados Unidos de América: Editorial Pailibros.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

- Freud, S. (1923) Tres ensayos sobre una teoría de la sexualidad. (L.López-Ballesteros, trads) Barcelona, España: Editorial biblioteca nueva (trabajo original publicado en 1905)
- Guido, R. (2010). Cuerpo, soporte y productor de múltiples imágenes. En E. Matoso, *El cuerpo In-cierto*. (págs. 33-44). Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Hernandez, R, Fernandez, C, & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: Editorial Mcgraw Hill.
- Lacan, J. (2010). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En J. Lacan, *Escritos de Jacques Lacan* (Vol. I, págs. 99-106). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2010). *Seminario XXI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1era Ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós .
- Lacan, J. (1993). *Radiofonía y televisión* (3era ed.). Barcelona, España: Anagrama Editores.
- Lacan, J. (2006). *El sinthome*. Buenos Aires, Argentina : Editorial Paidós.
- Lowen, A. (2000). *El narcisismo: la enfermedad de nuestro tiempo*. Barcelona, España: Editorial Paidós Iberica S.A.
- Marschoff, M. (13 de Octubre de 2011). Danza y modelo corporal: un conflicto subyacente. *Universidad Nacional de la Plata*. Recuperado el 17 de Octubre de 2012, de <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>
- Martin, R. (2009) Pirouetting with pain: attitudes surrounding female ballet dancers dancing with pain. *International symposium on performance science*. New Zealand: University of Auckland.
- Martinez, M. (2007). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Editorial Trillas S.A.
- Matoso, E. (2010). Movimiento: traslación y deseo. En E. Matoso, *El cuerpo In-cierto* (págs. 19-32). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

- Mora, A. (2004). *Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica* [Tesis doctoral no publicada]. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de la plata.
- Nasio, J. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Nasio, J. (2013). *Los gritos del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Paredes, F., Nessier, C., y Gonzalez, M. (2011) Percepción de la imagen corporal y conductas alimentarias de riesgo en bailarinas de danza clásica del Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe. *Revista Dieta*. 29 (136) pp.18-24.
- Sassano, M. (2003). *Cuerpo, tiempo y espacio: principios básicos de la psicomotricidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Stadium.
- Soler, C. (1988). El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan. *Conferencia dictada en Bruselas* (págs. 9 - 37). Bruselas: Fundación Freudiana de Medellín.
- Toro, I., Parra, R. (2006) *Método y conocimiento metodología de la investigación*. España: Academia editorial.
- Tubert, S. (2000). *Sigmund Freud*. Madrid, España: Editorial EDAF S.A.
- Wainwright, S. C. (2005). Fractured identities: injury and balletic body. *health: An Interdisciplinary Journal for the social study of health, illness and medicine*, Vol 9 (1). pag. 49-66.

7. ANEXOS

Anexo I.

Consentimiento firmado por las participantes.

Buenos días o tarde, mi nombre es **Mercedes Romero** C.I: **20.296.682** y soy tesista de la escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela, en donde estoy llevando a cabo una investigación relacionada con la *construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet profesional*, en donde el objetivo principal es conocer desde las mismas bailarinas como es su relación con su cuerpo.

Principalmente la investigación cuenta con dos fases la primera en la cual se realizara una entrevista y donde se te hará entrega de una cámara fotográfica con la finalidad de que tomes fotos de ti misma en relación con tu cuerpo, estas fotos deberán ser entregadas a mi persona dos semanas después a esta primera entrevista, en donde concertaremos otra cita para la realización de la segunda fase en donde traeré tus fotos y además realizaremos una sesión de movimiento autentico que consiste en danza terapia. Una vez finalizadas las dos entrevistas, se concertara una última sesión en la cual se le presentaran los resultados obtenido de todas las entrevistas realizadas y las conclusiones finales de la investigación.

Una vez comenzadas las entrevistas, si desea no continuar puede comentarlo a la investigadora y dichas entrevistas no serán utilizadas para esta investigación, igualmente es importante resaltar, que tus datos personales no serán revelados, así como cualquier información que pueda ser de tipo característico para tu identificación personal.

¿Está usted de acuerdo con participar en la investigación?

Mercedes Romero

C.I:20.296.682

Participante

Anexo II.

Guión de entrevista: número I

Buenos días o tarde, esta entrevista es la primera de dos entrevistas que forman parte de una investigación que busca conocer como es la construcción del cuerpo de una bailarina de ballet profesional, la información que aporte será de gran utilidad para comprender como es la estructuración del cuerpo de una bailarina de ballet profesional.

- 1.-Principalmente, me gustaría que te describieras a ti misma: ¿Quién eres?, ¿Cómo eres?, ¿Cómo te ves a ti misma?
- 2.- ¿Cuánto tiempo tienes bailando? Y ¿Cómo fue que comenzaste a bailar?
- 3.-cuentame ¿Cómo fue ese inicio en el ballet?., ¿Cómo te sentías?
- 4.- ¿crees que el ballet cambio la forma de verte a ti misma?
- 5.- entiendo que el cuerpo es muy importante dentro del ballet ¿Cómo sientes tu cuerpo cuando bailas? ¿Siempre ha sido la misma sensación, o ha ido cambiando? ¿Cómo ha cambiado?
- 6.- cuando te ves al espejo ¿Cómo te ves a ti misma?
- 7.- ¿Cómo crees que debería ser el cuerpo de una bailarina?
- 8.- hay autores que dicen que el cuerpo nos habla, ¿Cómo crees que habla tu cuerpo?
- 9.- ¿Qué cosas piensas que dice tu cuerpo?
- 10.- ¿Qué significa para ti el cuerpo?
- 11.- ¿hay alguna otra cosa que te gustaría agregar?

Bueno, hemos finalizado la primera entrevista; ahora te hare entrega de una cámara fotográfica, con la cual, quisiera que tomes fotos de ti misma en relación con tu cuerpo, estas fotos tienen la finalidad de que yo pueda ver tal como tú lo ves que significa tu cuerpo para ti y cómo te sientes tú con tu cuerpo, esta cámara deberás entregármela de vuelta dentro de dos semanas a partir de hoy (especificar fecha de entrega), yo vendré a recogerla para hacer el revelado de las fotos, ese mismo día concertaremos nuestra siguiente cita,

Anexo III.

Guión de entrevista: número II

Buenos días o tarde, esta es nuestra segunda entrevista que forman parte de una investigación que busca conocer como es la construcción del cuerpo de una bailarina de ballet profesional, la información que aporte será de gran utilidad para comprender como es la estructuración del cuerpo de una bailarina de ballet profesional.

PARTE I

Sesión de Movimiento Autentico.

E: Quiero que tomes tres respiraciones profundas....relaja tu cuerpo...inhala... exhala... siente como tu cuerpo se va haciendo cada vez más pesado...respira profundo... ahora centra tu atención en tu mano derecha...lentamente toca la yema de tus dedos...siente el roce de tus dedos...poco a poco ve dejando que mano derecha se mueva como quiera moverse...deja que mano derecha se mueva libremente... la primera palabra que venga a tu mente será el nombre de mano derecha... ve finalizando el movimiento de mano derecha...y adopta una posición final... toma tres respiraciones profundas... ahora centra tu atención en tu mano izquierda...lentamente toca la yema de tus dedos...siente el roce de tus dedos...poco a poco ve dejando que mano izquierda se mueva como quiera moverse...deja que mano izquierda se mueva libremente...la primera palabra que venga a tu mente será el nombre de mano izquierda...ve finalizando el movimiento...y adopta una posición final... toma tres respiraciones profundas y deja que mano derecha y mano izquierda se muevan como quieran moverse... ve finalizando el movimiento y adopta una posición final... toma tres respiraciones profundas... cuando termine de contar abrirás los ojos...10...9...8...7...6...5...4...3...2...1...

E: ¿Cómo te sentiste?

E: que nombre le diste a mano derecha

E: mano izquierda

¿Cuéntame que hacías con tu mano derecha?

E: y ¿con mano izquierda?

E: ¿qué recuerdos, sensaciones, pensamientos venían a tu mente mientras hacías estos movimientos?

E: Ahora puedes sentarte, acostarte, o levantarte si lo deseas... quiero que vuelvas a cerrar los ojos... toma tres respiraciones profundas... relaja tu cuerpo...inhala...exhala... siente como tu cuerpo se va haciendo cada vez más pesado... vuelve a colocar tus manos en la posición final... y deja que mano izquierda y mano derecha hablen entre si... ahora deja que tu cuerpo se mueva como quiera moverse...deja que tu cuerpo se mueva libremente...lentamente ve finalizando el movimiento... y adopta una posición final... toma tres respiraciones profundas... cuando termine de contar podrás abrir los ojos...10...9...8...7...6...5...4...3...2...1...

E: como te sentiste?

E: que recuerdos, sensaciones, pensamientos venían a tu mente?

E: ¿qué significa para ti el ballet?

E: ahora vamos a tomarnos un descanso de 5 minutos y continuamos...

PARTE II

Ahora, he traído todas las fotos que has tomado, voy a colocarlas todas sobre la mesa para que podamos verlas. Me gustaría que escogieras las fotos que más te gusten, no importa el número.

E: Ahora me gustaría que escogieras las fotos que menos te gusta.

E: puedes escoger una de la cual quieras conversar.

(Colocar todas las fotos sobre la mesa)

14.- ¿Cuál de estas fotos consideras que refleja cómo te ves a ti misma? y ¿Por qué?

15.- ¿Cuál de estas fotos consideras que refleja cómo te sientes con tu cuerpo? Y ¿Por qué?

16.- a partir de lo que me has comentado hoy, ¿Qué significa tu cuerpo para ti?

17.- ¿hay alguna otra cosa que te gustaría agregar?

Bueno, hemos finalizado con las dos entrevistas pautadas para esta investigación, ¡Muchas gracias! Por tu participación y colaboración. Recuerde que una vez, obtenido los resultados de todas las entrevistas, me comunicare con usted de nuevo para concertar una sesión más en donde se expondrán los resultados de la presente investigación.

Anexo IV.

Descripción de la categorización.

LA ARQUITECTURA.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|--|---|---------------|
| La arquitectura: El cuerpo es...: las significaciones del cuerpo. | Como herramienta: El cuerpo concebido como una herramienta de trabajo. | |
| | Como objeto: El cuerpo concebido como un objeto a usar. | |
| | Como materialidad: El cuerpo concebido como materialidad del alma, emociones y sentimientos. | |
| | Como culpable: El cuerpo concebido como culpable de malestar y placer. | |
| | Como reflejo: El cuerpo como reflejo de lo interno, las emociones y sentimientos. | |
| | Como campo de batalla: El cuerpo se concibe como el lugar donde se encuentra el placer y el malestar transformándose en un campo de batalla. | |

LAS SALAS DE ENSAYO.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|---|---|---------------|
| <p>Formaciones del inconsciente: formaciones, mecanismos y procesos del inconsciente que se evidencian en el cuerpo de las bailarinas.</p> | <p>Síntoma: El Síntoma como situación de compromiso que se inscribe en el cuerpo.</p> | |
| | <p>El cuerpo fragmentado: Lo que intenta fragmentar algo del cuerpo del sujeto a través del ideal del cuerpo de bailarina y el estancamiento de líbido.</p> | |
| | <p>El cuerpo en falta: refiere el cuerpo que no se tiene, o las partes del cuerpo que no satisfacen el cuerpo ideal de bailarina. También refiere las partes del cuerpo que pueden ser perdidas y la posibilidad de perder el cuerpo de bailarina.</p> | |
| | <p>Bailarina, luego soy: El posicionamiento subjetivo de ser bailarina, prevalece sobre el ser persona.</p> | |

LAS CLASES DE BALLET.

La barra y las significaciones del ballet.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|---|--|---------------|
| El ballet es...: las significaciones del ballet. | Como sacrificio: Se concibe como la entrega de cosas sin reciprocidad por parte del ballet. | |
| | Lo es todo: el ballet como ente que rige la vida de la bailarina | |
| | Como frustración: Se concibe como causante de frustraciones. | |
| | Como angustia: Se concibe como causante de angustia constante. | |
| | Como forma de vida: Se concibe como manera de vivir. | |
| | Como profesión: se concibe el ballet como una carrera profesional. | |
| | Como disciplina: Se significa el ballet a través de su disciplina. | |
| | Como reto: El ballet como reto constante para el cuerpo y la expresión artística. | |
| | Como ilusión Óptica: El ballet como ilusión óptica sobre el escenario. | |

El centro y los primeros pasos en el ballet.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|--|---|---------------|
| Vivencias en el ballet: el inicio, la experiencia y el recorrido por la trayectoria de la bailarina en el ballet. | El inicio en el ballet: La elección de la madre y los primeros pasos en la escuela de ballet. | |
| | La ley del padre: La norma, la Ley y el mandato que se presenta como punto de partida en la enseñanza y la elección del ser bailarina. | |
| | La elección: La puesta inconsciente de la elección de ser bailarina profesional. | |

LA ELECCIÓN DE LOS ROLES

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|---|--|--|
| <p>EL CONTROL SOBRE EL CUERPO: El Cuerpo del cual se debe tener el control total.</p> | <p>LA DELGADEZ: El estar delgado como el deber ser del cuerpo, lo sano y lo natural.</p> | <p>EL PESO: El peso como forma de control sobre el cuerpo.</p> |
| | | <p>LA FIGURA: El mantener una figura que establece el ballet como norma.</p> |
| | | <p>LO ÓSEO: Las condiciones y contextura ósea como obstáculo y lo que no puede ser controlado del cuerpo.</p> |
| | | <p>LA COMIDA: el control sobre aquello que debe o no debe ser consumido.</p> |
| | <p>EL TRABAJO SOBRE EL CUERPO: La realización de distintos trabajos sobre el cuerpo, como actividad física y forma de control sobre el cuerpo.</p> | <p>EL EJERCICIO: El ejercicio como forma de obtención de resultados deseados para el ballet.</p> |
| | | <p>LAS CONDICIONES FÍSICAS: La falta de condiciones físicas como falta de control sobre el cuerpo y la transformación del cuerpo para lograr estas condiciones físicas como forma de control del cuerpo.</p> |
| | <p>LA HERENCIA GENÉTICA: El cuerpo que pasa de generación en generación.</p> | |

LA FUNCIÓN DEBE CONTINUAR

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|--|---|---|
| El cuerpo llevado al límite: El cuerpo que se lleva hasta el límite para transgredirlo en pro del ballet. | Las lesiones: Las diferentes lesiones que pueden ser sufridas por una bailarina durante la realización de los movimientos. | Como castración: Las lesiones de gravedad que implican la inmovilización corporal y el tomar un descanso del ballet, son percibidas como eventos traumáticos causantes de angustia que se significan como la castración. |
| | | Como lenguaje del cuerpo: Las lesiones que se presentan como lenguaje del cuerpo y se perciben como formas de madurar en la carrera profesional. |
| | El dolor: El dolor corporal que se presenta a causa del trabajo sobre el cuerpo. | |
| | Las posiciones del ballet: Las posiciones de ballet en sí mismas, representan una transgresión a la natura del cuerpo. | |
| | Prácticas de generación en generación: prácticas donde se infringe un daño en el cuerpo que pasa de una generación a otra dentro del ballet. | |
| | El agotamiento físico: El cansancio natural del cuerpo ante tanta actividad física que se presenta como debilidad en el orden del ballet. | |

PRUEBA DE VESTUARIO.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB- CATEGORÍA |
|---|---|---|
| <p>LO ESTÉTICO: La visión de un ideal de belleza establecido por el ballet.</p> | <p>VERSE BIEN EN EL ESCENARIO: La representación de lo estético en el escenario como un deber para el cual trabajan.</p> | |
| | <p>LA BELLEZA: la visión de la belleza desde la posición del ballet.</p> | |
| | <p>LAS LÍNEAS: El cuerpo a través de las líneas (la cabeza, el tronco y las extremidades) y la negación de las curvas en el cuerpo.</p> | |
| | <p>EL IDEAL: El cuerpo imaginario que es construido por el ideal del yo.</p> | <p>EL CUERPO IDEAL: El cuerpo que se construye como el ideal del propio cuerpo. EL IDEAL DE BAILARINA: El cuerpo ideal de una bailarina institucionalizado por el ballet.</p> |

EL ENSAYO GENERAL.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|---|---|--|
| <p>EL CUERPO EN MOVIMIENTO: El movimiento como razón de ser del cuerpo.</p> | <p>LA SENSACIÓN DE BAILAR: El baile como causante de sensaciones.</p> | <p>EL BAILE COMO CATARSIS: el baile como forma de expresión y liberación del cuerpo y las emociones.</p> |
| | <p>EL MOVIMIENTO COMO VIDA: El movimiento que se percibe como una forma de vida y cuerpo en constante movimiento.</p> | <p>EL BAILE COMO PLACER: El baile como el productor de placer.</p> |
| | <p>LA IMAGEN CORPORAL EN MOVIMIENTO: La imagen corporal como una construcción visual del cuerpo que se encuentra en constante cambio y dinamismo.</p> | |

LA FUNCIÓN.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|--|---|--|
| <p>El cuerpo y el Otro: la relación del cuerpo y el Otro ballet como parte de la construcción subjetiva del cuerpo.</p> | <p>Lo especular: refiere a la imagen especular del cuerpo.</p> | <p>Lo que se devuelve del otro: la imagen que otro (maestros, compañeros, público) devuelve del propio cuerpo a la bailarina.</p> |
| | | <p>El espejo: la imagen del cuerpo reflejada en el espejo.</p> |
| | | <p>Fotos y videos: la percepción de la imagen del cuerpo en las fotos y videos.</p> |
| | <p>El ideal: representaciones y construcciones en relación al cuerpo ideal de bailarina.</p> | <p>El ideal de bailarina: el cuerpo ideal de una bailarina institucionalizado por el ballet.</p> |
| | | <p>El cuerpo ideal: El cuerpo que se construye como el ideal del propio cuerpo.</p> |
| | <p>El cuerpo para otro: el cuerpo que se esculpe y se tiene para otro.</p> | <p>El exhibirse: el ponerse para ser vista por el público.</p> |
| <p>El conocimiento del cuerpo: refiere al conocimiento científico, anatómico y biofuncional del cuerpo.</p> | | |

Y VUELVO A SER MUJER.

| DIMENSIÓN | CATEGORÍA | SUB-CATEGORÍA |
|--|---|---------------|
| <p>El cuerpo y la feminidad: la no- inscripción de la feminidad en el cuerpo como forma de feminidad de la bailarina.</p> | <p>La mujer de la calle – la mujer del ballet: Dos mujeres distintas que se contraponen dentro de un continuo entre la sociedad y el ballet.</p> | |
| | <p>La pubertad como obstáculo: La pubertad como cambio en el cuerpo físico que irrumpe en el orden del ballet.</p> | |
| | <p>La maternidad: La maternidad como mandato social y obstáculo dentro del ballet.</p> | |