

# La danza «escen(ific)a» al Otro: prerrogativas para una educación estética mediante el proceso creativo

*Flávio Soares Alves\**

**Resumen:** La danza instala en el cuerpo otra escena de sentidos que potencia la acción creativa; así, cuando el cuerpo danza, su percepción se agudiza hacia estados alterados de conciencia. Allí, en ese nivel de percepción, que se instala en el medio del proceso creativo, la técnica (la competencia) y la liberad (la performance) se relacionan y crean, como efecto, la danza. A partir de esa evidencia, que se afirmará aquí mediante el cruce de lecturas psicoanalíticas y filosóficas, planteamos una reflexión sobre la percepción corporal en la danza, en un intento de situar la actuación creativa. De esa forma, abro un camino para entender el proceso creativo como campo de sensibilización corporal a partir del cual la intervención educativa se efectúa en el cuerpo.

**Palabras clave:** Danza. Cinésica. Psicoanálisis. Creatividad.

## 1 INTRODUCCIÓN

¿Alguna vez, lector gentil, le ha sucedido vivir una experiencia que dominara totalmente su corazón, sus pensamientos y su mente, haciendo que olvidara todo lo demás? En ese caso, sentiría su interior fermentar y hervir, la sangre recorrería sus venas como una brasa ardiente y colorearía vivamente su rostro. Su mirada se volvería tan extraña como si quisiera aprehender, en el espacio vacío, formas invisibles a cualquier otro ojo, mientras las palabras se desharían en lúgubres suspiros. Entonces, los amigos

---

\* Graduado en Educación Física (Licenciatura) en la Universidad Estadual de São Paulo - UNESP. Magíster en Artes por la Universidad de Campinas – Unicamp. Cursando Doctorado en Educación Física —área de concentración: Pedagogía del Movimiento Humano— en la Escola de Educação Física e Esportes (Escuela de Educación Física y Deportes) de la Universidad de São Paulo - USP. São Paulo, SP, Brasil. E-mail: flavio.salves@usp.br

indagarían: «”¿Qué le sucede, querido? ¿Qué tiene usted?” Y tú querías expresar entonces esa imagen de tu interior con los colores más vívidos, con luces y sombras, y te agotabas buscando las palabras para comenzar» (HOFFMAN, apud CESAROTTO, 1996, p. 29-30) [Traducción al español: Disponible en: [http://www.bibliotecagratis.com/autor/E/e\\_t\\_a\\_hoffman/el\\_hombre\\_de\\_arena.htm](http://www.bibliotecagratis.com/autor/E/e_t_a_hoffman/el_hombre_de_arena.htm)] Consultado el 19/03/12]

Ese trecho, extraído del cuento «El hombre de arena», de Hoffman, podría muy bien estar haciendo referencia a la danza. Se trata, no obstante, de una introducción narrativa que prepara al lector para un cuento fantástico. Hay quien diga que la danza también es fantástica. El estado corporal de un artista al borde del proceso creativo o el de un espectador inmerso en la emanación energética que lo captura en la contemplación de una actuación artístico-corporal es un estado fantástico.

La experiencia fantástica de bailar es un momento de insólita percepción. En ella, es como si la unidad del Yo se evadiera y revelara, en la fuga de esa salida fugaz, la actuación de un cuerpo Otro<sup>1</sup> desconocido por él mismo. De allí su carácter inconcebible en lo concreto de lo real.

No hablo aquí de una danza específica, sino del acto de entregarse a la danza, o sea a la espontaneidad de la actuación corporal. Por ese desplazamiento, el cuerpo se pone a disposición con relación a la apertura de la profundidad de sí.

El artista puede creer que domina la propia actuación, empero aquello que emana de su danza es siempre más que la percepción calculada de esa actuación que se pretende regida por las vías del entendimiento, lo que hace emerger una duda: ¿Quién baila?

---

1 El Otro en el Yo dice respecto a la alteridad radical, que no se confunde con el semejante. Corresponde al registro simbólico, en el cual se desarrolla el Lenguaje o el Inconsciente (LACAN, 1998).

Puede parecer equívoco atribuirle al Otro la actuación artística y no al Yo, pero el lector bailarín ha de convenir conmigo que en la danza el cuerpo rebasa sus límites en una extraña amplitud de actuación. Ese exceso es el que se desprende de la unidad de un ser. Es ese exceso el que sobra del contorno de la unidad. Es el goce, es el Otro.

Hasta aquí, me he arriesgado a observar algunos conceptos que pueden parecer extraños al ámbito de la Educación Física. Así, estoy a un paso de la desagradable disyunción de pasar por incomprendido y, por lo tanto, debo tomar cuidado, sobre todo en la forma de elaborar estas consideraciones, para extraer de ellas un sentido que instigue la lectura del texto e introduzca al lector en la perspectiva asumida por el autor.

Pensando en ese cuidado, es necesario dejar claro, primero, el entendimiento que orienta el punto de vista del sujeto clásico, una vez que es ese entendimiento, por medio del cual se constituye el orden del pensamiento racional, el que la ciencia moderna asume como referencial.

Descartes instala sobre el cuerpo la figura del sujeto universal, encuadrando, en las formas de la ciencia moderna, el dualismo platónico. Sobre ese encuadramiento, Descartes pregunta sobre lo que sería posible saber una vez instalada definitivamente la fractura cartesiana en la óptica del pensamiento. Así, se distingue el posible saber —circunscrito en los límites de la representación— de aquello que no se puede reducir en el campo de conocimiento.

El célebre aforismo cartesiano «Pienso, luego existo» deja claro el punto de vista de la ciencia moderna. Desde esa perspectiva, el sujeto debe saber que no comprende la experiencia en su totalidad para poder ser un sujeto de saber. Así, es posible manejar las funciones que operan en la facultad del entendimiento, estableciéndose la convención de que no existe entre ellas una indeterminación (GAUFEY, 1996, p. 22).

Visto de esa forma, no cabe observar la danza como una experiencia fantástica, una vez que las vías de ese entendimiento no alcanzan, o mejor, no admiten esa adjetivación, visto que la danza no se sustenta en lo real como evidencia pasible de determinación (ALVES, 2006).

En este plano de verificación, el pensamiento racional circunscribe la experiencia según una estructura de entendimiento que solo aprehende aquello que de la experiencia admite determinación. Así, a la moda cartesiana, el saber es condicionado a las prerrogativas de un entendimiento lógico que descarta todo lo que a él —el entendimiento— se muestra impalpable, como la experiencia fantástica, por ejemplo. De esa forma, es posible tomar la danza como objeto de estudio y suspenderla frente al investigador como recurso metodológico que garantiza la objetividad analítica. Sin embargo, en ese caso, falta la magia, la espontaneidad, la fantasía, justamente debido a la esencia inaprensible de dichas evidencias (ALVES, 2006).

El hallazgo del sujeto del inconsciente aportó nuevas perspectivas críticas a esa construcción hegemónica del saber. La relectura cartesiana operada por Freud rescata la noción de sujeto, inaugurando una discusión bastante intrigante que será fundamental para entender el desplazamiento propuesto en este texto. Según Freud, más allá de un sujeto que afirma «pienso, luego existo» —condicionando, así, su existencia a un movimiento de pensamiento lógicamente estructurado (amparado bajo el escudo de una autoría que convoca la responsabilidad de las experiencias vividas en la circunscripción del Yo)— hay otro movimiento de pensamiento que constituye el «Yo» en los intersticios de esa unidad posible de inscribirse como ser. Es en ese encuadramiento que Freud introduce el concepto de sujeto del inconsciente para mostrar que también hay pensamiento sin la presencia de un Yo que cogita (GAUFEY, 1996, p. 11). Es en

ese embrollo, o sea, en ese pensamiento forjado<sup>2</sup>, que se observa al Otro en escena desde una nueva perspectiva de verificación de la danza.

Si el sujeto clásico reclama la unidad del ser, la danza no se encuentra allí sino en su reducción especular, pues, en la unidad, la danza es el relato unísono de un Yo afirmativo que toma para sí la autoría de la actuación.

No se trata aquí, caro lector, de reafirmar la dualidad platónica, sino de alzarse sobre esa fractura como recurso pertinente a la instalación de otra escena que potencie la acción creativa y no lo que de ella se especula. Dicho desvío consiste en aminorar las pretensiones coercitivas del Ego para que la espontaneidad pueda verse libre en la creación.

Ahora bien, si es en la intensidad de los sentidos en curso en la fuga de la espontaneidad que el cuerpo se abre a su dimensión creativa de ser, ¿no radicaría allí el gran generador de enseñanza y aprendizaje, una vez que es solo allí que el cuerpo se deja afectar en profundidad? ¿Hasta qué punto los procesos de creación de la danza pueden dialogar con los procesos de intervención educativa en el cuerpo? Para responder a esa pregunta, desplazamos nuestra investigación hacia el análisis de la percepción corporal en el medio de la danza. Es allí, en la regencia del Otro, que el proceso creativo presenta prerrogativas de intervención mediante las cuales se hace posible desarrollar una educación estética.

¿Quién baila en mí cuando bailo? Ciertamente yo mismo, solo que en estados alterados de la percepción. El objetivo de este texto es comprender dicha alteración perceptiva como indicio de otra mirada sobre el cuerpo en la educación.

---

2 Freud reduce esas impresiones al orden del síntoma (GAUFEY, 1996, p. 11). Esa verificación no interesa en el ámbito de este ensayo. Fue con Freud que el hallazgo del sujeto del inconsciente tuvo su expresión inaugural, pero son los desdoblamientos que se derivan de ese hallazgo —revelando nuevas dimensiones sobre el concepto de inconsciente— los que suscitan un cruce de lecturas atento a los objetivos de este estudio.

## 2 ESTADOS ALTERADOS DE LA CONCIENCIA

La danza arrebatada la acción motriz y transforma su realización en una inscripción vibrante que irrumpe desde el cuerpo sin que ese tenga una monitorización consciente incisiva sobre la expresión.

En el medio de la trayectoria gestual en el espacio, el cuerpo comprime el tiempo, pulverizando su escudriñamiento simétrico, y amplía la dimensión del espacio. Así, potencia no el tiempo instituido, sino su recreación, dando visibilidad a la otra temporalidad. En ese desplazamiento, el sujeto-actuante altera los estados de conciencia y explora los canales perceptivos transgrediendo los condicionamientos y determinaciones de la conciencia cotidiana.

El estado alterado de conciencia es aquel en el que perdemos la noción del tiempo (SOARES, 2000). El proceso de creación de la danza ocurre en estados alterados de conciencia. Esa alteración permite la fuga creativa y la representación activa de los gestos expresivos. Sin ella, la representación se cristaliza y el repertorio coreográfico se reduce a una articulación motriz seriada, pues se inscribe determinada en el encuadramiento lineal del espacio y del tiempo.

La espontaneidad del cuerpo creativo, no obstante, no permite que el arte sucumba a los imperativos de la conciencia cotidiana. Así, cuando el cuerpo se predispone al arte, la conciencia se desplaza hacia otros canales de expresión. Es como sumergirse dentro de sí mismo y darse cuenta que, en el centro de la interioridad, el Yo no es más el mismo, sino un desconocido que actúa sin conocimiento de causa. En dicha alteración perceptiva, el sujeto actúa en un estado de trance<sup>3</sup>.

---

3 La palabra «trance» viene del latín «transitus», que quiere decir «pasaje». Según el análisis de Devereux sobre el Chamanismo, el trance interrelaciona los niveles psíquico y físico, liberando energías reprimidas y reintegrando al hombre con una dimensión divina (DEVEREUX, 1993, p. 129).

El trance es un estado alterado de conciencia provocado por un esfuerzo de concentración que va divergiendo simétricamente dentro de sí mismo y expandiéndose sin perder el eslabón con el esfuerzo de concentración que le dio origen. En el trance, la mirada penetra más allá de lo consciente, en un plano exterior y fuera de la órbita del control, eclipsando al Yo —espacio virtual del narcisismo— para adoptar diferentes puntos de vista, doblegándose ante una interioridad extraña. En ese otro abordaje perceptivo, la superficie de la conciencia se diluye y muestra a un Otro actuante constitutivo de ese mismo Yo que delibera (CESAROTTO, 1996).

Cualquier esfuerzo racional tendente a situar dicha sintonía, la desplaza, haciendo que su esencia inaprensible se desvanezca. El Yo se da cuenta de que no otro, sino él mismo actúa y reivindica la autoría de la performance; por eso, el trance permanece no ubicable. Nada asegura su fuga, solo la predisposición espontánea que da visibilidad a la referida dimensión perceptiva. La promoción de ese estado se da en el desarreglo de la conciencia, en la ampliación de un estado de concentración que vacía al Yo de los imperativos de la conciencia, liberándolo para una dimensión otra, experimental.

El vaciamiento puede ser provocado mediante ejercicios que posibiliten dicho desplazamiento perceptivo. Es allí que la actuación estética se acerca a una actuación educativa, pues, mediante esos ejercicios, el cuerpo va profundizando su campo de sensibilización y usando sus habilidades y capacidades físicas en función de una proyección original de sí. En el curso de esa proyección, el cuerpo va constituyendo su técnica corporal y tejiendo su lenguaje. Sin embargo, dicho proceso solo se realiza cuando el laboratorio de creación abre camino hacia la sensibilización corporal y ese trabajo solo se alcanza en estados alterados de conciencia. Es allí que reina el procesamiento creativo.

Para llegar a los dominios de ese procesamiento, grupos de experimentación corporal desarrollan experiencias colectivas que instalan en el cuerpo un camino de

sensibilización. Ese método es llamado Instalación y consiste en instalar en el cuerpo experiencias rituales que se repiten en cada comienzo de trabajo, para aclamar los estados energéticos corporales, generando un campo magnético en el cuerpo que favorezca la alteración perceptiva. De esa forma, el cuerpo se vuelve más perceptivo a la estimulación sensible.

El trabajo colectivo favorece ese desplazamiento, pues la experiencia relacional genera una energía colectiva y crea un campo unificado que los envuelve a todos en un mismo umbral de percepción. La experiencia colectiva, por ende, amplía el potencial creativo del cuerpo. El Otro en mí, en contacto con la alteridad de los otros en la instalación, amplía las posibilidades relacionales. El trance vacía al sujeto de las condiciones que orientan la conciencia cotidiana y potencia, así, otras maneras de ser en la colectividad, ampliando el trabajo creativo, en detrimento de la carencia de los imperativos sociales, en la vigencia de la instalación.

La Instalación es fundamental para predisponer al sujeto a dicha actuación, que se inscribe en la suspensión de la existencia consciente, en la fuga del estado de trance. En ese otro abordaje del ser, el Yo descubre que no está solo dentro de sí mismo y, entre uno y otro esfuerzo de identificarse, se extraña a sí mismo en la acción de los otros «Yos» emergidos de la oscuridad del inconsciente.

El acto performativo<sup>4</sup> surge en este plano de percepción. En el momento en el que la danza está en proceso, el contorno de la composición gestual se va delineando en ese movimiento performático y produciendo el repertorio coreográfico.

---

4 Referencia al arte de Performance, en el cual el artista desplaza el valor de la obra al momento de creación, rompiendo con la representación elaborada y valorizando la expresión escénica en su relación espacio-temporal. En ese desplazamiento, el arte solo se justifica —y solo significa— en el momento de su creación, o sea, el significante artístico solo significa en el contexto en el que fue creado y ese espacio-tiempo de creación justifica la obra (COHEN, 1989).

### 3 EL ARREGLO EN DESARREGLO

El proceso creativo es esencialmente performativo. La presentación de ese proceso como producción define el grado de representación<sup>5</sup> activa de la composición. Cuanto mayor sea la preocupación por la forma, en sus dimensiones de simetría en el tiempo y en el espacio, mas cristalizada se mostrará la actuación. Aun allí, el momento de presentación todavía recupera resquicios de una intensidad espontánea, suscitada en el momento de la recreación de la composición por el cuerpo, y he ahí que esos resquicios hacen toda la diferencia.

El proceso de construcción gestual asocia signos visuales, corporales y sonoros en una composición no figurativa de impacto sensorial y emocional. Así, la composición en danza está siempre sujeta a la reestructuración formal, pues, en el momento de la actuación, se da una tensión primordial que contrapone la potencia subjetiva y el esbozo de la composición gestual, en enunciación por parte del artista.

El potencial subjetivo del intérprete tiene el poder de refigurar la interpretación en la medida en que pone en la actuación algo de sí para animar la performance. Cuanto mayor sea la fuga de ese potencial, más abierta será la obra a los desarreglos del Otro. En la medida en que el «Yo» se identifica con algunas frases de movimiento —identificaciones imaginarias— la obra se vuelve más cerrada, pero, aun allí, es todavía susceptible a remanejos, pues, en el momento en que la composición viene a la luz, su realización escapa al control racional y se entrega al Otro.

---

5 El término «representación», aquí empleado, remite a la concepción de representación en el arte de vanguardia, en la cual no es posible concebir un sentido común a lo que representa, como objeto definido e idéntico al referente. Tanto el actuante como los espectadores (los interpretantes) entran en el proceso de delimitación de esa representación, pero cada uno en su individualidad, interpretando lo que lo afecta en la representación. Así, entre la representación y el referente, hay un tercero, el interpretante, que construye sentidos. De allí se deriva el carácter plural y no lineal de la representación, pues afecta la sensibilidad de cada interpretante mediante su punto de sensibilización (Cf. BRITTO, 2001).

El arte que se despliega por ese proceso es movido por un estímulo palpitante —y el palpar, aquí, es una imagen poética para el estímulo que instiga— celebrado como alegría perenne en eterno retorno en la fuga del proceso creativo. Dependiendo de la manera en la que se quiere organizar la performance, se intensifica o se canaliza esa energía, estableciéndose parámetros y límites a dicho vigor energético que sustenta la actuación.

Sin embargo, sea cual sea el nivel de organización propuesto, es el inconsciente el que hace trasparecer al sujeto del discurso (o sea, a aquel que actúa) más allá de las identificaciones imaginarias, haciendo que el sujeto aparezca como efecto significante. Para Lacan, la significación está en constante desplazamiento en el orden del significante. «El advenimiento de sentido es efecto significante en la linealidad del acontecimiento» (LACAN, 1978, p. 233).

No somos ajenos, no obstante, a nuestros intereses: es exactamente en la curiosidad que el deseo se hace más evidente (CESAROTTO, 1996). Lo que nos intima a crear, la curiosidad de hacer valer otra manera, siempre otra cada vez, es lo que da dinámica al intangible deseo, haciéndonos sumergir en la investigación de movimiento y en el proceso creativo. Es gracias a ese motín que nos movilizamos a la creación y no agotamos las posibilidades en una única obra. La forma en que se organiza la creación es un mero detalle, desfigurado en cada nueva propuesta de trabajo.

Lo que es necesario dejar claro es que no importa la manera en que se organiza la performance. Desde la más estable composición, inscrita en un lineal métricamente codificado, hasta la performance más abierta —en proceso—, la actuación siempre pasa por el filtro de la eventualidad, que marca los desvíos y la voluntad de otras posibilidades expresivas. He ahí la cara subversiva de la danza. Es ese arreglo (técnica) en desarreglo (libertad) el que brinda luminosidad a la performance, asegurando su carácter fantástico.

## 4 LIBERTAD Y TÉCNICA

El cuerpo entrenado y habilidoso de un artista usa sus capacidades físicas y su genialidad para operar las habilidades técnicas adquiridas a su favor, no solo para demostrar su competencia técnica, sino para potenciar la fuga de su capacidad creativa sobre ese contorno sistémico de motricidad: he ahí la actuación lingüística sobreponiéndose a la competencia lingüística.

Desmenuzando la cuestión, se trata de la relación entre libertad y técnica. La libertad es la que hace la técnica ser más que mera proposición, es una energía percibida en el acto que señala y muestra un fin provisorio del gesto. La libertad es la que permite el esmerilar de la técnica en el ímpetu del acto performático. No hay desempeño sin esta relación dual entre libertad y técnica, pues es la tensión entre ambas la que permite la evolución de la performance.

Es esa tensión la que da luminosidad al gesto artístico, es lo que sobra, más allá de las proposiciones técnicas, sea en el plano estético de organización de la performance (de estructura narrativa y lineal), sea en el plano de la presencia escénica (de estructura plural, en devenir). La diferencia entre ambas está en la manera en que se desarrollan los procesos energéticos, responsables por activar dicha tensión en el gesto artístico.

Esos procesos desestabilizan la función reguladora de la conciencia, abriendo camino a la creación. Su fuga brota de la implicación entre la técnica y la libertad, expandiendo los márgenes de la conciencia y posibilitando el rescate de imágenes<sup>6</sup> inmersas en la oscuridad inconsciente en la

---

6 El término «imagen» es utilizado aquí según la lectura de Jung, quien toma el concepto de imagen verificándolo como posibilidad de ideas innatas, o sea, como posibilidad de una imagen arquetípica que irrumpe de los procesos inconscientes en la actividad consciente en el constante escurrimiento imagético de esa imagen primordial intangible (JUNG, 1991).

ejecución de la danza, o sea, en la tensión productiva entre técnica y libertad.

La tensión producida por la actuación de esos procesos energéticos es sentida como algo que se necesita descargar. La danza es un canal de descarga de esa energía.

El artista actúa en el disfrute energético que emana de sus acciones corporales, animando la composición a partir de ese estímulo energético que lo acomete y no a partir de algo impuesto, exterior al cuerpo.

Cuando el artista organiza esa fuga de manera lineal y narrativa, más estables serán los grados de actuación energética, acentuando los grados de monitorización consciente, y más previsible será el desencadenamiento de la composición, obnubilando la naturaleza palpitante de dicha emanación energética. En cambio, cuando la performance se organiza de manera plural, valorizando la actuación en el espacio-tiempo en que se da como evento, mayores serán los riesgos de remanejo estructural de la composición, otorgando a la performance su carácter eminentemente procesual.

De cualquier manera, el estado de trance es más intenso, en el proceso de creación de la danza, en el momento en que el cuerpo se da a la imprevisibilidad de la improvisación que en el acto de su presentación performática, visto que los eslabones que unen los gestos en una composición limitan su capacidad de representación a una idea de organización (sea estética, o de presencia escénica).

Si dicha presentación es tomada como un trabajo en proceso, más activos serán los grados de representación de esa composición eventual. Sin embargo, aun la más inédita e intensa presentación gestual en el proceso de creación no es más que un referente, o sea, una posibilidad de representación despertada en un estado alterado de conciencia. Cabe al artista mantener activo ese índice de representatividad, manteniendo su actuación artística lo más cerca posible del estado de trance.

Cuanto más el cuerpo esté receptivo al estado de trance, más fácilmente estará predispuesto al proceso creativo.

La receptividad corporal favorece la instalación de una escena otra en el cuerpo que atraviesa las dimensiones de la fisicalidad y penetra en el interior de dicho organismo funcional, verificando lo que allí palpita en el límite entre lo físico y lo psíquico, despertando los dominios del inconsciente con los estímulos de la instalación. Esa actuación se da como efecto en la relación entre lo físico y lo psíquico, entre la técnica y la libertad, entre Dionisio y Apolo, sintetizándose aquí la tensión dual entre opuestos que posibilita la expresión.

## 5 LA DINÁMICA DEL DESEO

Los caminos de esa experiencia forjada no son bien transitados, pues son extensiones de la conciencia extasiada, en busca de los procesos inconscientes. Lo que aparece a la razón es siempre efecto especular, o sea, se configura como enunciado, en desfase con relación a la enunciación, dada en el momento de la actuación.

Según Lacan, el desfase entre enunciado y enunciación se deriva del hallazgo del sujeto del inconsciente, que instala, necesariamente, una relación elíptica entre el Yo (lugar de desconocimiento) y el Otro (el que actúa en el discurso). Debido a esa disyunción, el sujeto de la enunciación puede faltar en el enunciado, pues no cabe en dicha síntesis unívoca y especular (LACAN, 1978).

La enunciación corre por cuenta del inconsciente. A quien reivindica la autoría de la enunciación —el Yo— resta el retorno especular del discurso, el enunciado (Lacan, 1978). De allí se deriva la pregunta de Lacan: «¿Quién habla?» Esta respuesta no podría venir del Yo, «si él no sabe lo que dice, ni siquiera que habla» (LACAN, 1978, p. 283). El sujeto se eclipsa allí, sustentándose entre la verdad por saber.

Ahora bien, ¿en qué puede contribuir ese saber psicoanalítico en la verificación sobre la danza? Es bien cierto que el psicoanálisis lacaniano se cierra en el ámbito de la oralidad, empero, es posible desplazar términos del discurso psicoanalítico hacia una perspectiva paralela que traza relaciones de similitud entre dicho discurso y la experiencia de la danza.

Para Lacan, la letra sería «ese soporte material que el discurso concreto presta al lenguaje» (LACAN, 1978, p. 225). Así, si consideramos la letra lacaniana en el desplazamiento propuesto, dicha estructura léxica se puede interpretar como la célula de movimiento o, aun, la frase que compone la composición coreográfica y, a partir de eso, dar secuencia a ese desdoblamiento.

Allá donde el cuerpo se mueve, en el disfrute energético que lo atraviesa, se da la enunciación. Cuando una composición gestual se esboza y se traza una ligazón más o menos estable entre gestos, formando un lineal coreográfico, el cuerpo memoriza esa inscripción en un enunciado (*cogito*). La imagen/gesto memorizada tiene la función de la letra, es un proceso de codificación que se establece para organizar la expresión.

La tendencia del enunciado es la de borrarse, o sea, lo lineal cinemático de una composición, en el orden del enunciado, tiende a una estructura ausente, inconexa, sin sentido. Para Lacan, la letra (el enunciado) mata, mientras que el espíritu —del orden de lo inconsciente— vivifica (LACAN, 1978). La enunciación es, por consiguiente, la que rehabilita el enunciado. Esa conversión entre enunciado y enunciación, no obstante, no se puede controlar, pues corre por cuenta del trabajo inconsciente.

Se sintetiza allí la determinación del deseo, pues el sujeto ansía diluir el desfase entre enunciado y enunciación, alcanzando, por fin, la verdad del sujeto y rompiendo con la elipsis que lo mantiene predestinado a penar *entre* una verdad por venir. Sin embargo, ese fin no le es posible, pues no él,

sino Otro, hace retornar eternamente esa disyunción; de allí el constante escurrimiento de significantes que den cuenta de una necesidad de expresión siempre palpitante.

## 6 Y HABLANDO DE DESEO...

La expresión del cuerpo en el medio de la danza, por ende, corresponde a un momento de insólita percepción de sí, en el cual el enunciado es anarquizado por su propia enunciación, revelando, así, la sobredeterminación del inconsciente en el momento de la performance. El artista se coloca frente a sí mismo como en un espejo, pero, en la imagen, el cuerpo no se reconoce aunque esté todo proyectado en la actuación artística<sup>7</sup>.

Esa asimetría impone la diferencia en el registro de lo idéntico, forzando la alteridad. Desde esa perspectiva, aquello que sería lo más conocido y familiar, la propia imagen, se vuelve extraño. He ahí la dimensión del Otro, pues transborda el control del Yo (CESAROTTO, 1996).

Desconociéndose el Yo a sí mismo, la danza se proyecta en la jurisdicción de un Otro, del cual solo es reconocido lo que se muestra semejante a sí. La sobra se evade y es allí que la actuación artística se ilumina y encanta, sorprende y arrebatada. Ese registro revela la acción creativa, aquella que deja sus surcos en el aire, en la dinámica de la acción corporal en el espacio.

Allá donde la danza es, en el momento en que aún no fue, en la vacilación del entendimiento deliberado y autocontrolado, en el que de nada se especula, sino que solo se actúa, es allí que el Otro toma las riendas del cuerpo, usando

---

7 El abordaje de Lacan sobre el «estadio del espejo» me inspiró a crear esta paráfrasis que atañe a la danza. Para Lacan, el Yo se constituye a sí mismo en la imagen del propio cuerpo, que se muestra al Yo como un otro semejante a él. El Yo se forma a partir de la imagen del otro (el semejante). Es el otro el que posee su imagen y no él mismo; de allí surge la idea de que el Yo es un lugar de desconocimiento. Allí se sintetiza el estadio del espejo (LACAN, 1978, p. 251-252; SANTAELLA, 2004, p. 144-145).

los recursos simbólicos de la danza para mostrarse en el vigor mutante de la actuación en sí.

La naturaleza de ese Otro, según la lectura freudiana, es esencialmente pulsional. La pulsión es el sustrato motriz del deseo que exige satisfacción en la realización del lenguaje. Sin embargo, esa meta de satisfacción es inalcanzable; de allí su eterno retorno a la búsqueda de la satisfacción.

El Otro, por lo tanto, no se revela por completo: de él solo conocemos lo que vino a la luz en la expresión del lenguaje. Es por la mediación del lenguaje que el Otro atiende a las demandas pulsionales, dándoles una forma espacio-temporal.

El sujeto se encuentra, por ende, en una disyunción existencial: solo conoce a quien actúa en él en la realización del lenguaje. «De esa falla brota el deseo, un deseo que no cesa, en desplazamiento continuo, pues el objeto que causa el deseo es el objeto pulsional, irremediabilmente perdido» (SANTAELLA, 2004, p. 148).

El concepto de pulsión, en Freud, está estrechamente vinculado a la dinámica energética, pues es esa dinámica la responsable por transformar lo que es sentido como presión en descarga, o sea, en gesto expresivo. La presión, no obstante, es del orden de lo somático, es la cara positiva del deseo<sup>8</sup> y su sustrato motriz, mientras que el deseo está en el plano psíquico, es sentido como algo que falta y que escapa a cualquier intento de completud. El deseo está siempre postergando y escapando al querer consciente, dejándolo insatisfecho. El hombre invierte sus acciones en el intento de suplir ese algo que falta y es allí que los procesos energéticos se hacen evidentes, dando forma (representación) a la pulsión deseante (BRASILIENSE JÚNIOR, 1999).

---

8 Freud nunca estructuró una teoría del deseo usando el término en sí, aunque no hablara de otra cosa sino del deseo (como querer inconsciente, fuera del alcance del querer consciente). Es Lacan quien hace uso de ese término para situar su relectura de Freud (BRASILIENSE JÚNIOR, 1999, p. 115).

Si el sujeto del deseo es movido por una falta intangible que lo moviliza en el intento de dar cuenta de esa falta, la danza, a su vez, ocurre en respuesta a la necesidad humana de crear lenguajes que atiendan a esa falta palpitante.

La danza, por ende —cuando observada desde la mirada freudiana—, es una posibilidad de usufructo de la energía pulsional. Sin embargo, su realización no es más que una posibilidad de representación de la pulsión. Eso porque la pulsión no se presenta, no tenemos referencias de su existencia. De ella solo conocemos lo que viene como efecto en el lenguaje (BRASILIANSE JÚNIOR, 1999).

La representación es una forma de subyugar la pulsión, una especie de recurso para poder dominarla. El resultado de la subyugación de la pulsión da origen a un representante, que puede ser la idea (*Vorstellung*) o el afecto (*Affekt*). Los afectos dan la cualidad funcional a los representantes ideacionales (la idea), o sea, los afectos dicen respecto a la cualidad de lo que sale a la luz como representante de la pulsión (BRASILIANSE JÚNIOR, 1999).

Cuando se trabaja con las diferentes cualidades de energías expresivas, se trabaja con las diferentes expresiones de los afectos en el espacio escénico. El flujo de la energía afectiva es lo que transforma la potencia nerviosa y muscular en cualidad expresiva, dándole el tono a lo que está siendo enunciado en la actuación.

## 7 LA ANGUSTIA: PROCESO DE CREACIÓN

En la danza, se verifica una energía corporal observable, pero no mensurable, que sería el representante de la pulsión (los afectos). Esa energía sustenta la luminosidad del gesto. Lo que nos hace pensar que su actuación es deseante es el hecho de que nosotros, bailarines, no nos contentamos con una danza. Cada danza alimenta las ganas de más danza, de más movimiento. Esa sensación queda de manifiesto en el

momento del proceso creativo. Somos tomados por una cantidad inmensa de imágenes que atraviesan nuestro cuerpo en forma de movimiento sin que tengamos un control consciente de esa proyección. La expresión escapa a las restricciones del querer consciente y emerge sin el consentimiento de esa deliberación.

Esa realización, no obstante, es del orden de lo representativo, o sea, hace referencia a algo que palpita dentro del cuerpo y que se moviliza hacia una descarga mediante la danza. Sin embargo, la investidura en respuesta a la pulsión deja siempre un resto que indica la insuficiencia de cualquier investidura en la satisfacción de su palpar. Es allí que señala la angustia, aquel sentimiento de presión que nos consume en el medio de la creación, atrayendo todas las energías hacia ese proceso, sin, con eso, lograr sanar la falta que nos acomete. Esa disyunción mantiene intocable el deseo y alimenta el proceso creativo en la medida en que el creador es afectado por dicha angustia lacerante.

La angustia es el sentimiento que nos toma cuando somos sorprendidos por algo extraño que viene a la luz en la experimentación, pero que debería haberse quedado oculto en las brumas del inconsciente. Ese extraño siempre retorna, inaprensible, pues ninguna representación lo subyuga, caracterizándose ahí la constancia de la pulsión.

Así, argumenta Cesarotto:

Las sensaciones de presión, de ahogo, de nudo en la garganta, se derivan del cierre somático de los intersticios simbólicos de la subjetividad, que saca el aire. El máximo de extrañamiento viene de la certidumbre de que es posible la imposibilidad de encontrarse una salida. (CESAROTTO, 1996, p. 125).

En cada nuevo retorno de lo extraño, empero, se suscitan nuevas imágenes en el cuerpo, en un intento de dar cuenta de esa sensación invasiva expresada en el centro del sentimiento de angustia. Y, aquí, me tomo la libertad de dar mi

aporte: esa investidura alimenta el proceso de creación, pues «la fuente de la angustia no seca jamás» (CESAROTTO, 1996, p. 127).

Freud identifica en la concomitancia de ese sentimiento de angustia y de la sensación de extrañeza un rasgo de comportamiento por él denominado compulsión a la repetición (BRASILIANSE JÚNIOR, 1999).

Cuando nos entregamos a la experimentación del proceso creativo, algo similar sucede, algunos movimientos retornan y se repiten, y no sabemos bien el porqué de ese retorno. Es como si su presentación, en un dado momento, no haya sido suficiente para dar cuenta de todo lo que, mediante aquel gesto, debería expresarse y, por eso, retorna. ¿No sería ese un indicativo de la imposibilidad de plena satisfacción de la pulsión?

Y lo más interesante es que cada nuevo retorno de dicha imagen/gesto conlleva nuevos arreglos gestuales en lo lineal coreográfico, como si cada frase de movimiento expresara una perspectiva de visión de aquella imagen inaprensible.

La imagen/gesto puede ser una célula de movimiento o, aun, una frase (compuesta por varias células). Su carácter compulsivo, a veces, es tan intenso que la investigación corporal de dicha imagen/gesto puede, por sí sola, motivar el proceso creativo y la producción coreográfica. Ese proceso, por lo tanto, está marcado por la tensión de querer decir, por medio de la danza, sin encontrar, por fin, un decir que satisfaga plenamente ese querer.

Hay en la angustia una tensión entre la posibilidad, que quiere plantearse como síntesis en la realidad, y la libertad, que no quiere doblarse a la síntesis, frente a la diversidad infinita de los posibles<sup>9</sup>. Esa tensión trae inquietud y

---

<sup>9</sup> La relación de tensión entre posibilidad y libertad en la angustia fue conceptualizada por el filósofo Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Las reflexiones sobre la angustia presentes en este texto están basadas en los estudios sobre Angustia realizados cuando participé como oyente de la «V Jornada Corpo-linguagem - Angústia: o afeto que engana» (V Jornada Corpo-lenguaje - Angustia: el afecto que engaña), evento

desasosiego, que son las marcas de la angustia. Así, la angustia sería la actitud límite ante la eclosión de la posibilidad, que hace eclipsar la libertad en su esfuerzo de evitar la síntesis.

La danza es el proceso de esa tensión: la libertad insiste realmente contra la eminencia de la síntesis y es esa apertura la que da margen a la creación. Cuando la posibilidad irrumpe como evento, allí se da su presentación, pero algo escapa, prometiendo decir más si se expresa de otra manera (las infinitas posibilidades no eventuales). En cada nueva investidura, no obstante, acosa el mismo «pero», reabriendo constantemente el proceso creativo. Esa disyunción abre un hueco en la obra de arte que impide verla como producto, sino como algo en constante proceso.

De esa manera, la angustia que implica el proceso creativo moviliza el escurrimiento de imágenes/gestos como recurso de lenguaje que da proyección a la energía de la creación. En esa dinámica, el proceso creativo nunca se agota y está siempre dispuesto a reabrirse frente al desarreglo que instiga la constante reescritura de la danza en las infinitas posibilidades del itinerario gestual.

Ese retorno al proceso nos conduce al problema que motivó la investigación: si es en la intensidad de sentidos en curso en ese eterno retorno que el cuerpo se abre a su dimensión creativa de ser, ¿no radicaría allí el gran generador de enseñanza y aprendizaje, una vez que es solo allí —en los dominios del proceso creativo— que el cuerpo se deja afectar en profundidad?

---

promovido por el grupo «Sema-Soma», del Instituto de Estudos da Linguagem (Instituto de Estudos del Lenguaje) - IEL, del 19 al 21 de octubre de 2005, en la Unicamp. Especialmente, sobre la angustia en Kierkegaard, fueron fundamentales los apuntes realizados durante la ponencia pronunciada por la Profa. Dra. Silvia Saviano Sampaio, del Depto. de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica - PUC de São Paulo (sesión plenaria: Kierkegaard y la psicósomática).

## 8 CONSIDERACIONES FINALES

Toda la discusión sobre la performance en la danza, la diferencia entre grados activos de energía en una actuación, el curso intempestivo de la composición en la danza y la huella furtiva del Otro en las relaciones en acto quieren llamar la atención hacia una perspectiva alternativa de la educación corporal. Cuando se analizan las referidas prerrogativas de creación gestual, se abren las dimensiones del procesamiento creativo y es allí que arte y educación encuentran infinitas posibilidades de diálogo. Sin embargo, ese diálogo solo es posible en ese desplazamiento de la mirada que considera la educación como un proceso creativo.

Mediante el proceso creativo, el cuerpo construye para sí sentidos en el curso de aquello que lo afecta en profundidad, en los dominios de la sensibilidad. Lo que lo afecta en el mundo y en sí mismo es el gran director de su proceso educativo estético. Sin esa actuación potencial, el cuerpo no pasaría de ser una máquina regulada, alienada por imperativos descorporeizados, puestos sobre el cuerpo como red condicionante. En ese malentendido de la actuación corporal, las convenciones y los determinismos sociales son priorizados en detrimento de la potencia creativa; de allí la percepción de la educación en el cuerpo como un proceso de adquisición mecánica de conocimiento. El proceso creativo, no obstante, invierte dicho proceso, proclamando el poder del cuerpo como agente actuante y fundamental del proceso educativo. Siendo así, la educación es algo que emerge del cuerpo, en la medida en que el cuerpo se deja afectar.

Ese desplazamiento, sin embargo, solo es posible cuando se modifica la perspectiva educacional. Antes de trazarse fines que se deben alcanzar, el propio proceso creativo debe reconocerse como un fin en sí mismo. Es allí que la intervención puede ser vista como un laboratorio de creación que le permite al cuerpo experimentarse al sabor del procesamiento creativo. Dicho desplazamiento no admite una

percepción dicotómica que coloque el cuerpo como objeto de educación. Para eso, es necesario alterar la percepción autocontrolada, segura de sí y de su capacidad de adquisición y asimilación de conocimiento. De allí surge la necesidad de trabajarse la danza en el acto en que se realiza como evento, para extraer de allí, o mejor, para trabajarse allí, la furtiva percepción corporal que le es propia, campo fértil de sensibilización y de educación estética.

La percepción corporal en el momento en que la danza es acto hace surgir un actuante elíptico de sí mismo, agente potencial de creaciones, en la fuga de la espontaneidad. A partir de ese proceso espontáneo, el artista hace su arte al mismo tiempo en que contornea un proceso educativo estético en las vías de esa actuación. Desde esa perspectiva, la educación mediante las artes corporales solo se puede concebir en un doble movimiento de la mirada: al mismo tiempo en que se proyecta en la fuga de su espontaneidad, se va constituyendo, como unidad objetual, pasible de verificación como objeto de conocimiento en el encuadramiento de aquello que insistimos en llamar técnica corporal.

Las negociaciones sobre esa creación pueden favorecer la espontaneidad —en el caso del arte performático— o el contorno de esa unidad, o sea, la estructura léxica constitutiva del código (la forma del gesto). Quien hace la mediación de esa negociación es el proceso creativo. Es a través de dicho proceso que el artista trabaja la forma del movimiento como material en constante reconstitución formal. De allí el eterno retorno del proceso como recurso para dar vida a la forma, una vez que esa tiende inevitablemente a una estructura ausente, inhóspita de saber y sentidos.

La danza, por consiguiente, no está en la estructura lineal de su composición gestual, sino en la dinámica que fuerza a la transformación de ese lineal, en las intensidades en curso en el medio de la actuación. Desde ese punto de vista, no hay actuante ni técnica corporal si esos no son observados en las relaciones en acto. Es imposible verificar justamente sus

marcas, esto es, aquello que figura como técnica corporal, sin que esta sea plena dinámica relacional.

El proceso creativo, en la danza, inaugura una nueva mirada sobre el itinerario del cuerpo. ¿Cómo el cuerpo organiza su hacer? El curso de ese proceso revela una metodología que no es dada *a priori* como medio previamente estructurado, sino como fin provisorio, en cada nueva investidura creativa. Así, la inscripción del método está siempre por venir en los campos de intensidad y sentidos eventualmente experimentados. Es en el curso de esas relaciones eventuales, en la regencia de la angustia, del deseo, de la voluntad de expresión y transformación, que el cuerpo va trazando sus caminos y aprehendiendo un lenguaje corporal, trabajándolo al sabor de sus necesidades de expresión.

El proceso creativo en la danza, por consiguiente, se puede considerar un proceso educativo estético, pues permite al bailarín posibilidades de trabajar la técnica corporal no como algo puesto e impuesto frente a la pasividad alienante de un cuerpo adiestrado, sino como un agente potencial de creación del lenguaje corporal, en el trazo espontáneo del procesamiento creativo. Desde esta mirada, la técnica corporal no es un objeto y/u objetivo que debe alcanzarse, sino el propio actuante furtivo en curso en los laboratorios de experimentación.

Desde esa misma perspectiva, se puede verificar el proceso educativo. En cada nueva investidura de la actuación creativa, la danza eleva los niveles de enseñanza y aprendizaje. Como efecto de la intervención educativa, no vemos la actuación en sí, sino los resultados —los niveles alcanzados— en que el cuerpo en proceso educativo se encuentra. Sin embargo, allí no está el proceso educativo, sino su huella especular, o sea, en la huella mínima posible para prever su evolución. Siendo así, la educación —si la consideramos el proceso que afecta el cuerpo— solo se puede verificar justamente en la huella del actuante furtivo, vigente en la fuga de la espontaneidad, en los laboratorios de la creación. Es allí

que la educación se confunde con los caminos de la danza, inspirando a los educadores a adoptar nuevas miradas sobre su campo de conocimiento y sobre los modos por los cuales ese conocimiento se disemina en el proceso educativo.

Los procesos creativos en la danza nos advierten sobre la necesidad de abrir camino en la educación para la búsqueda de la sensibilización corporal en la huella de un Otro en escena. Solo entonces el cuerpo es capaz de estructurar su camino, su técnica, en el curso de su propia interacción con el lenguaje corporal. Es en la fuga de esos dominios, por venir en el medio del proceso, que el cuerpo descubre lo que lo afecta, tomando para sí el aprendizaje de un lenguaje corporal, para realizarlo en el curso original de sus propios deseos.

**The dance (on) stage(s) the Other: prerogatives for an aesthetic education through the creative process**

**Abstract:** The dance installs in the body another scene of senses that raises the creative performance and not that can be speculated about it. There, "who dance" is the Other one, making the body acting of another manner, beyond the systemic contour of Ego. Without the presence of this forged performance, the body would not pass of one ruled machine in function of something and not in favor of himself, as original movement of him-self. This article intends to make a reflection about the corporal perception in the dance, trying to point out the creative performance. So, we opened a way to understand the process creative as field of corporal sensitization where the educative intervention is accomplished in the body.

**Keywords:** Dancing. Kinesics. Psychoanalysis. Creativeness.

**A dança «em-cena» o Outro: prerogativas para uma educação estética através do processo criativo**

**Resumo:** A dança instala no corpo uma outra cena de sentidos que potencializa a ação criativa, assim, quando o corpo dança sua percepção é aguçada em direção a estados alterados da consciência. Aí, neste nível perceptível, instalado em meio ao processo criativo, técnica (a competência) e liberdade (a performance) se relacionam, e criam, como efeito, a dança. A partir desta evidência, que aqui será sustentada segundo um cruzamento de leituras entre a psicanálise e a filosofia, nos lançamos a uma reflexão sobre a percepção corporal na dança, na tentativa de situar a atuação criativa. Assim, abrimos um caminho para entender o processo criativo como campo de sensibilização corporal, a partir do qual a intervenção educativa é efetivada no corpo.

**Palavras chave:** Dança. Cinésica. Psicanálise. Criatividade.

## REFERENCIAS

- BRASILIENSE, L. S. **O desejo da psicanálise**. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- BRITTO, A. B. **O inconsciente no processo criativo do ator**: por uma cena dos sentidos. Dissertação (Mestrado). – Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2001.
- CESAROTTO, O. **No olho do Outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um espaço-tempo de experimentação. São Paulo: Perspectiva, USP, 1989.
- DEVEREUX, O. **Xamanismo e as linhas misteriosas**. Lisboa: Estampa, 1993
- JUNG, G. C. **O Espírito da Arte e na Ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- KATZ, H. Com sofisticação, Cena 11 investiga o movimento. *In: O Estado de São Paulo*, São Paulo, *Caderno 2*. Dança Crítica; 6 jul. 2005.
- LACAN, J. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- NIETZSCHE, F. **Trechos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).
- PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê, 2004
- SANTAELLA, L. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.
- SOARES, M. V. **Técnica Energética**: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000.

Recibido el: 16.08.2008

Aprobado el: 17.02.2009