

**Universidad de Palermo.  
Facultad de Ciencias Sociales.**

**Trabajo Final Integrador.**

**Título:** Articulaciones entre la danza utilizada como terapia y los conceptos de percepción, lenguaje y cuerpo en psicoanálisis.

**Autor:** María Fátima Sastre.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. OBJETIVOS.....	3
2.1. Objetivo General.....	3
Objetivo específico.....	3
3. MARCO TEÓRICO.....	3
3.1. LA PERCEPCIÓN.....	3
3.1.1. La percepción.....	3
3.1.2. Lo imaginario.....	6
3.2. EL LENGUAJE.....	8
3.2.1. El lenguaje humano.....	8
3.2.2. La Palabra.....	10
3.2.3. La lengua.....	11
3.3. EL CUERPO.....	12
3.3.1. Cuerpo.....	12
3.3.2. El cuerpo gozante.....	14
3.3.3. El cuerpo y la angustia.....	15
3.4. LA DANZA.....	17
3.4.1. Percepción, Lenguaje y cuerpo en la danza.....	17
3.4.2. La danza terapia (DTM).....	19
4. METODOLOGÍA.....	20
4.1. Tipo de estudio.....	20
4.2. Participantes.....	20
4.3. Instrumentos.....	21
4.4. Procedimiento.....	21
5. DESARROLLO.....	21
5.1. LA FUNCIÓN DE LA PERCEPCIÓN EN LA DANZA TERAPIA.....	22

5.1.1. La función percepción en la danza terapia.....	22
5.1.2. La función de la imagen del cuerpo en la danza terapia.....	28
5.2. LA FUNCIÓN LENGUAJE EN LA DANZA TERAPIA.....	29
5.2.1. El lenguaje de la danza.....	29
5.2.2. Las funciones de la palabra en danza terapia.....	31
5.2.3. 5.2.3. Lalengua y Ladanza.....	32
5.3. LA FUNCIÓN DE EL CUERPO EN LA DANZA TERAPIA.....	34
5.3.1. La función del cuerpo en la danza terapia.....	34
5.3.2. La función del goce en la danza terapia.....	37
5.3.3. La función del cuerpo y la angustia en la danza terapia.....	40
6. CONCLUSIONES.....	41
7. REFERENCIAS.....	45

## 1. INTRODUCCION

El siguiente trabajo estará basado en el análisis de observaciones de taller de Danza Terapia en una reconocida institución privada de Buenos Aires Capital. Allí se realizan talleres de formación, seminarios y sesiones clínicas. Sus actividades están orientadas a la investigación en danza terapia, la formación de profesionales y la atención de pacientes. La institución provee variados seminarios con docentes invitados que presentan la gama amplia de las diversas formas de trabajo de la danza terapia.

El análisis de las funciones que cumplen la percepción, el lenguaje y el cuerpo en un dispositivo de danza terapia desde la perspectiva psicoanalítica permite desarrollar nuevos modos de pensar la práctica, reconociendo cualidades y obstáculos que proponen los mismos a la hora de trabajar en el área. Siendo la materia prima de la danza terapia el cuerpo y el movimiento, es necesario definir a qué tipo de cuerpo se apunta cuando se interviene en danza terapia. Analizar qué papel cumple allí tanto el lenguaje como la percepción, entramadas y tomando su consistencia en el cuerpo puede

ser una herramienta útil para direccionar tratamientos tanto desde la danza terapia como desde trabajos interdisciplinarios.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 Objetivo general**

Analizar las funciones que cumplen la percepción, el lenguaje y el cuerpo en un dispositivo de danza terapia desde la perspectiva psicoanalítica.

### **2.2 Objetivos específicos**

**2.2.1** Analizar la función de la percepción en un dispositivo de danza terapia desde la perspectiva psicoanalítica.

**2.2.2** Analizar la función del lenguaje en un dispositivo de danza terapia desde la perspectiva psicoanalítica.

**2.2.3** Analizar la función del cuerpo en un dispositivo de danza terapia desde la perspectiva psicoanalítica.

## **3. MARCO TEÓRICO**

### **3.1. La percepción**

Freud (1938/2012) sostiene que muchos situados dentro de la ciencia como fuera de ella han adoptado el supuesto de que la conciencia es lo psíquico. En este orden de las cosas a la psicología no restaría más que distinguir en el interior de la fenomenología psíquica entre percepciones, sentimientos, procesos cognitivos y actos de voluntad. Señala que en la psicología hay un general acuerdo en que estos procesos conscientes no formarían unas series sin lagunas. Según el autor, el razonamiento fuerza a adoptar el supuesto de que hay procesos somáticos concomitantes de lo psíquico. Le parece preciso atribuir a los mismos una perfección mayor que a las series psíquicas ya que

algunos de ellos tienen procesos conscientes paralelos y otros no. Sostiene que este argumento indica de una manera natural que se debe poner el acento sobre los procesos somáticos para reconocer en ellos lo psíquico genuino y buscar una apreciación diversa para los procesos conscientes.

El sujeto lejos de estructurarse en un perceptum (lo percibido) padece la percepción, es el efecto de ella, es decir, el sujeto es afectado por lo percibido. Si bien el perceptum está constituido, éste introduce un equívoco. Lo que equivale a decir que no hay perceptum fuera del campo del lenguaje, que es este último el que constituye y determina el hecho perceptivo. En otras palabras toda percepción está sometida al orden simbólico por lo que determina y produce al sujeto (Álvarez, 2008).

Freud (1900/2010a) mantiene que es el aparato psíquico, el que tramita el completo de nuestra actividad psíquica. Lo define como un dispositivo que parte de estímulos que pueden ser tanto internos como externos y termina en inervaciones nerviosas. Le adjudica un extremo sensorial y un extremo motor. En el extremo sensorial ubica el sistema que recibe las percepciones (sistema p) y en el extremo motor un sistema que se ocupa de la motilidad. Le otorga una dirección como secuencia fija que responden a una serie temporal. El proceso psíquico en vigilia transcurre generalmente desde el extremo de la percepción hacia el de la motilidad que puede ser alterada en momentos por medio de fenómenos asociados a lo que llamará la regresión. Reconoce que de las percepciones que llegan al aparato psíquico quedan huellas mnémicas que consisten en alteraciones permanentes sobrevenidas en los elementos de los sistemas. Es esta cualidad de la huella como marca que hace imperiosa la apertura y cierre del sistema ya que supone que un mismo sistema deba conservar fielmente alteraciones sobrevenidas a sus elementos y mantenerse siempre abierto y receptivo a las nuevas ocasiones de alteración se vuelve una empresa imposible. Por lo que supone que el sistema del aparato al que llama conciencia y ubica delante de su esquema carece de memoria ya que recibe los estímulos perceptivos pero nada conserva de ellos. Debiera existir tras él, un segundo sistema que traspone la excitación momentánea del primero a huellas permanentes. Dice que de las percepciones que tienen efecto sobre el sistema P conservamos como duradero algo más que su contenido. Para Freud (1900/2010a) las percepciones se revelan enlazadas entre sí en la memoria de acuerdo con el encuentro en la simultaneidad que en su momento tuvieron. Llama asociación a este hecho.

Cosentino (1999) aclara que la asociación que plantea Freud no es la del asociacionismo ya que la ligazón entre las marcas a la que hace referencia ocurre ya sea por simultaneidad, por analogía o por cualquier otra conexión pero no por su contenido.

Lacan (1964/2010) afirma que lo que facilitaría la emergencia del sujeto es la apertura de un espacio entre percepción y conciencia. Sostiene que el proceso primario bajo la forma de inconsciente debe ser captado en una experiencia de ruptura entre ambas.

Damiano (2008) sostiene que Lacan presenta una nueva articulación del inconsciente freudiano al circunscribir el punto en que se articula con un real pero no ya enfatizando las leyes que rigen las relaciones entre significantes sino a la estructura doblemente fallada de la causación del inconsciente. La primera falla vinculada al sujeto, se identifica con el momento de apertura, el lapsus, emergencia de la división sin sentido y una segunda falla identificada al momento de cierre en el que la falta de sentido retorna el objeto de la angustia.

Cosentino (1999) recorta del texto freudiano la exclusión recíproca entre percepción y memoria. En consecuencia, el sistema P, no tendrá capacidad para conservar alteraciones, sólo brindará a nuestra conciencia toda la diversidad de las cualidades sensoriales internas o externas. Por otro lado recalca que nuestros recuerdos son en sí inconscientes. Agrega que es posible hacerlos conscientes pero que aún así no cabe duda de que en el estado inconsciente despliegan todos sus efectos. Por el hecho de no producirse la traducción para ciertos materiales se explican ciertas peculiaridades de las psiconeurosis. Adjudicando su motivo a la evitación del desprendimiento del displacer que se produce por una traducción.

Desde la perspectiva que Lacan recorta del texto freudiano, el modo de pensar lo perceptual no sólo lo desvincula de la mera relación con operaciones simbólicas sino que abre la necesidad del pensamiento a dirigirse a las articulaciones con lo real (Lacan, 1964/2010).

Laurent (2008) sostiene que el órgano del cuerpo propuesto por Freud, le da al sujeto la certidumbre de que tenemos un lugar vivible en el mundo. Agrega que Lacan sostiene que lo que hay de verdad en la mirada filosófica de la percepción es que toda certeza que podamos tener del mundo pasará por la percepción a través de nuestros órganos. Define que es en la hiancia epistemo-somática donde se inscribe la percepción

y la más segura de ella es la angustia. La percepción será la que nos permite despertarnos de un sueño científicista en el cual podríamos considerarnos máquinas con un funcionamiento asegurado y al que si falla se lo podría arreglar para que funcione de manera normal de modo de asegurar un mundo normativizado.

Indart (2008) interpreta que para Freud hay un alma y una percepción que no se conectan directamente con la conciencia. Basándose en el esquema del peine describe que Freud ha interpuesto entre ellas muchas capas cuya estructura es de lenguaje. Sostiene que Freud pensó asentar su descubrimiento del inconsciente como una cuña que suple la ausencia de cualquier nexo directo entre la percepción y la respuesta motriz. No somos ratas y el inconsciente es lo único que permite alguna relación entre nuestro psiquismo y nuestro cuerpo. Aclara que esto se demuestra por la capacidad que tiene la percepción de viajar por su cuenta dejando al cuerpo en su inanidad más o menos pesada.

Freud (1938/2012) sostiene aún en *Esquema del psicoanálisis* de 1938, es decir, 38 años después de las formulaciones sobre el aparato psíquico en la interpretación de los sueños, que las percepciones se anudan en dos niveles a las informaciones que nuestros órganos sensoriales obtienen del mundo exterior, a esto llama percepciones conscientes y a las sensaciones desde el interior del cuerpo que brindan diversas de sus percepciones específicas dedica el término sentimientos. Para el caso de las sensaciones y sentimientos, el cuerpo mismo sustituiría al mundo exterior. Freud según estas distinciones presenta a los sentimientos como aquellos que ejercen un influjo más imperioso sobre nuestra vida anímica que las percepciones externas.

Luchelli (2000) interpreta que la alucinación coincide con la percepción porque esta última no depende de la conciencia ni del sujeto unificador. El sujeto de la percepción no coincide con la persona que percibe del mismo modo que el sujeto del significante no coincide con la noción de individuo. Dilucida a raíz de un trabajo de Miller, que es el sujeto quien está determinado por la percepción y a la misma vez ésta se encuentra determinada por el conjunto de los significantes.

### **3.1.1. Lo imaginario**

Miller (2008) sugiere que en lo imaginario, la imagen especular sería el prototipo del mundo de los objetos. El mundo está hecho de objetos cuyo prototipo es nuestra propia imagen.

La única función homogénea de la conciencia está en la captura imaginaria del yo por su reflejo especular y en la función de desconocimiento que permanece a causa de esto ligada a ella. El sentido está emparentado con la buena forma, la Gestalt que nos da cuerpo en tanto imaginario. (Gorostiza, 2012)

Mirat (2011) sostiene que el estadio del espejo devela que no nacemos con un cuerpo que lo viviente no basta para hacer que un organismo sea un cuerpo. Se necesita adjudicarle una imagen a la cual el niño pueda alienarse. El sentimiento de unidad que le proporciona la imagen como Gestalt visual anticipa al infans esa coordinación de la que carece, convirtiéndose en una promesa de una unidad futura frente a un presente que se vive como fragmentación. La imagen del yo, una vez constituida no coincide con la vivencia del propio organismo como fragmentado.

Dafunchio (2012) sostiene que Lacan, por medio del esquema del florero invertido, da cuenta del nuevo acto psíquico de la teoría freudiana. Allí muestra que la construcción del yo, el cuerpo y la realidad no se producen sin la mediación del Nombre del Padre. La autora afirma que mediante el esfuerzo lacaniano podemos ver que no existe una distinción pura entre el sujeto y el objeto. Diferencia, siguiendo la obra Freudiana, dos operaciones lógicas que dan cuenta de la constitución corporal del yo: El “yo” que distingue “*el yo*” del “*no yo*” por medio del principio de placer y “*el yo*” que busca verificar el objeto interno en el mundo exterior en la prueba de realidad. El segundo momento en el que se intenta adecuar el objeto interno al exterior es el que coincide con el estadio del espejo e implica que el objeto se constituye como éxtimo. Es el orden imaginario el que permite una relación vivible con el objeto para el “*hablante-ser*”.

Iareta (1988) mantiene que hay articulación entre la relación especular con el gran Otro, ya que el vínculo con este último sólo es posible por el advenimiento de una imagen especular de la que queda un resto que escapa a su captura.

Ríos Suárez (1988) afirma que el resto que queda de la relación del hombre y el mundo es algo que queda como no comprendido, como realidad muda que provoca el habla desde las coincidencias entre lo percibido como extraño y las noticias del propio cuerpo. La autora sostiene que lo que de la consistencia imaginaria del cuerpo se anuda a lo simbólico permite la constitución del espacio del ser hablante. La vida se vuelve un itinerario regido por la estructura. El deslizamiento espacial es posible porque algo



permanece fijo, como referencia, como un punto de anclaje lógico. La idea de permanencia nos la otorga lo imaginario. La imagen del cuerpo se regula gracias a la consistencia imaginaria que aporta la función del Uno, la cual nos proporciona la idea de un límite para nuestro cuerpo. La Gestalt corporal no es otra cosa que el resultado de la idea de ser un círculo a partir de un redondel de cuerda, es decir, que ha requerido un nudo para cerrarse y al hacerlo permite circular.

Según Lacan (1957/2002a) en el campo de objetos, no es concebible ninguna relación que engendre la enajenación si no es la vía del significante. Sostiene que se tiene el dato de que ningún sujeto tiene razón para aparecer en lo real salvo que existan allí seres hablantes. Un sujeto sólo se impone en el mundo por la circunstancia de que haya en él significantes que no quieren decir nada y que han de descifrarse. Refiere que el sujeto se identifica en el lenguaje perdiéndose en él como un objeto (Lacan, 1976).

## **3.2. EL LENGUAJE**

### **3.3.1. El lenguaje humano**

Lacan (1954/2012) sostiene que el lenguaje sólo puede ser concebido como una trama que se extiende sobre la totalidad de lo real e inscribe en él ese otro plano llamado simbólico. Implica que el lenguaje nos preexiste, que no sabemos cómo era el mundo antes de él, ni cuál es su origen certero.

Freud (1891/2010b) en referencia al estudio del aparato del lenguaje por medio de la disfunción de las afasias define el proceso por el cual se incorpora el lenguaje en términos no evolutivos sino funcionales. Las operaciones que distingue están ligadas a procesos de asociación y traducción en los que participan elementos de origen tanto visuales como acústicos y kinestésicos. Afirma que es a través de los procesos de traducción y enlace que se dan en la incorporación del lenguaje que podemos hacer uso del mismo. Agrega que cabe suponer que más adelante en la vida esas funciones singulares del lenguaje serán ejercitadas por las mismas vías asociativas. En este aparato podemos ver la función de la transcripción. La palabra para Freud cobra su significado por su enlace con una representación-objeto, éste último definido como un complejo asociativo de las más diversas representaciones perceptuales. Afirma que la representación-objeto aparece entonces como algo no cerrado que difícilmente podría serlo y la representación palabra nos aparece como algo cerrado susceptible de ampliación.

Lacan afirma (1957/2002a) que no hay ninguna significación que se sostenga si no es por la referencia a otra significación. Más adelante se propone mostrar la insuficiencia de la noción del lenguaje-signo por medio de un ejemplo de la naturaleza tomado de las observaciones de Karl Von Frinck sobre la danza de la abeja, la cual de regreso de su libación a la colmena, transmite a sus compañeras por dos clases de danzas la indicación de la existencia de un botín próximo o bien lejano a las que homologa a un código o de un sistema de señales. Sostiene al igual que Freud (1938/2010b) que el lenguaje nos diferencia de los animales señalando por medio de este ejemplo la diferencia entre un sistema de señales con un código y un lenguaje habitado por el sujeto. En este último los signos toman su valor de la relación con otros signos en la repartición léxica de los semantemas tanto como en el uso posicional en contrapunto con la fijeza de la codificación puesta en juego en la comunicación de las abejas.

Masotta (1970/2008) sostiene que nadie ha visto a las abejas transmitir un saber, en el registro animal no se abandona el registro de la exactitud, lo que excluye los problemas e ideas de garantía, de verdad.

Según Freud (1938/2012) por obra de la función del lenguaje es que se pueden conectar con firmeza los contenidos del yo con restos mnémicos de las percepciones visuales, acústicas y kinestésicas. La unidad de la palabra, definida elemento del lenguaje, indica cómo el organismo puede ser excitado desde adentro para que devenir conscientes procesos internos.

Si lo más propio del lenguaje es su capacidad de constituirse como sustituto de la experiencia se puede observar así como la relación entre el sujeto y el objeto queda mediatizada. (Masotta, 1970/2008).

Lacan (1957/2002a) sostiene que la forma bajo la cual el lenguaje se expresa, define por sí misma la subjetividad. Sustituye a la comunicación entendida como un emisor que informa al receptor por medio de un código, por la comunicación del lenguaje humano donde el emisor recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida. Según el autor, la palabra incluye siempre subjetivamente su respuesta, ya que ubica al sujeto en una posición. Afirma que a medida que el lenguaje se hace más funcional se torna impropio para la palabra. En caso de hacerse demasiado particular pierde su función de lenguaje. Define como esta función la de evocar, de hacer presente

lo que no está. Según el autor la palabra surge en el momento que alguien quiere decir algo, la misma exige reconocimiento y es en sí misma un medio para ser reconocido.

### **3.2.2. La palabra**

Las palabras introducen un agujero gracias al cual todo tipo de pasajes son posibles. Las cosas se vuelven intercambiables. Por medio de la palabra plena el sujeto es reconocido por el Otro pero para que este Otro cumpla su función debe ser asumido como aquel capaz de reconocerlo. La palabra en principio viene del Otro quien debe significar un llamado para elevarlo al nivel de una demanda. Cuando uno dirige la palabra, crea al Otro que está en la estructura misma de la palabra. No se trata del otro empírico ya que aquello que se pone en juego en el análisis tiene que ver con la verdad subjetiva lo que no es susceptible de ser tratado en términos de exactitud. (Lacan, 1957/2002a).

Álvarez (2008) sostiene que escuchar la palabra del otro introduce siempre una sugestión de encantamiento del oyente por la cadena hablada que se impone y sujeta. La percepción de la propia voz introduce un efecto de división subjetiva, un instante de incertidumbre entre el tiempo que se oye la voz y la atribución a la voz que la enuncia.

El descubrimiento freudiano del inconsciente, conduce a escuchar en el discurso esa palabra que se manifiesta a través y a pesar del sujeto. A la luz de las conjeturas freudianas, Lacan sostiene que el sujeto dice esta palabra no sólo con el verbo, sino con todas sus restantes manifestaciones, es decir, que con su propio cuerpo el sujeto emite una palabra de verdad la cual ignora que emite como significante ya que siempre dice más de lo que quiere decir. No se puede concebir el discurso humano como unitario. Toda emisión de palabra está siempre en una necesidad interna de error. Es en el análisis que la verdad surge por el representante más manifiesto de la equivocación: la acción que impropriamente se llama fallida. (Lacan, 1957/2002a).

Debido a su cualidad de ser es ambivalente y absolutamente insondable, la palabra es equívoca. La palabra implica una respuesta y por tanto un oyente. Según Lacan una palabra lo es en la exacta medida en que hay alguien que cree en ella. Es también un medio para ser reconocido. La define como un espejismo por el cual una comunicación es más que algo que transmite a modo de un movimiento mecánico. Sin ella no habría nada que fuese real. Agrega que el límite inefable de la palabra radica en el hecho de que la palabra crea la resonancia de todos sus sentidos. Según Lacan

(1954/2012). Freud muestra cómo la palabra, si es pensada como deseo, puede hacerse reconocer a través de cualquier cosa de modo tal de que esa cualquier cosa esté organizada como sistema simbólico.

Para Lacan (1957/2002a) aunque la palabra se desgaste conserva su valor de tésera, incluso cuando no comunica nada. La regresión en el lenguaje se manifiesta en equivocaciones, inflexiones, giros que además de ser el único objeto que está al alcance del analista es lo que en la relación imaginaria liga al sujeto en cuanto yo. Sostiene que la palabra exige respuestas aunque sea ésta el silencio. Es por medio del silencio que se llama al sujeto a su hiancia.

### 3.2.3. Lalengua

Lacan invierte la primacía que le daba al lenguaje privilegiando la lengua en lugar del mismo. Por lo que abandona su postura del inconsciente estructurado como un lenguaje para introducir el concepto de "*Lalengua*". Lo escribe como una sola palabra indicando que la lengua sirve para el goce. A partir de aquí lenguaje y estructura son secundarios y derivados de "*Lalengua*" definida como la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico (García, 2013).

Indart (2008) reconoce que "*Lalengua*" introduce el goce en el cuerpo, un efecto de goce en el cuerpo y es así como sólo después llega a la percepción como representaciones, ideas pensamientos, que siempre están erotizados. El pensamiento es disarmónico con la percepción porque lleva goce. Por lo que si no se entrelaza lo simbólico con algún otro elemento del sistema, el sujeto también queda desatado, a menos que al igual que sostiene Laurent (2008) opere allí en cierto nivel la angustia como lazo que ofrece la posibilidad de tener un cuerpo.

Para Pérez (2013) habitar el lenguaje es más que una envoltura ya que el sujeto está efectivamente en la palabra antes de nacer y permanece ahí aun después de la muerte. Sostiene que el lenguaje permite un margen temporal más allá de la vida del cuerpo viviente, es sólo con un cuerpo viviente que se puede gozar. El goce es el producto del encuentro entre el cuerpo y el significante por lo que un cuerpo que habla sin palabras es un cuerpo que goza.

"*Lalengua*" implica que el significante no sirve para la significación y la comunicación sino para el goce. El goce de la palabra, llamado por Lacan el goce del

“*Bla-bla-bla*” quiere decir que la palabra no apunta al reconocimiento sino a una modalidad de goce autista que no debe confundirse con el autoerotismo y que no excluye el aloerotismo, suponiendo en el cuerpo del Otro un plus de gozar. Hay un cuerpo que goza de diferentes modos, tocando a otros, tocándose a sí mismo y uno de esos medios es la palabra. (Mirat, 2011).

### **3.3. EL CUERPO EN PSICOANÁLISIS**

#### **3.3.1. El cuerpo**

El psicoanálisis postula que es en el inconsciente, donde el "yo no soy" del sujeto obtiene su sustancia. A través del "yo no pienso" el sujeto puede evocarse, sólo en la medida en que se imagina dueño de su ser y no ser lenguaje. (Lacan, 1966)

Mirat (2011) alega que la histeria es un ejemplo de que el significante marca el cuerpo ya que el síntoma histérico es una verdad cifrada a través del cuerpo. La vida no habla, sólo lo hace la verdad. La relación de la vida es con un saber programado en el sentido de un organismo que sabe qué hacer para sobrevivir. La desaparición del síntoma al ser nombrado por un significante mediante una palabra dicha pone en evidencia que el cuerpo es una incorporación de lo simbólico algo distinto del organismo, un cuerpo gozante. Y recorta que el lenguaje tiene un efecto doble sobre el cuerpo. Primero señala que el significante desnaturaliza al sujeto de su cuerpo mortificándolo y forzándolo a la pérdida de goce de la vida. En segundo lugar inyecta al cuerpo otro modo de satisfacerse, el goce pulsional que no coincide con la homeostasis de un organismo.

Lacan (1977) mantiene que el verdadero cuerpo, el primer cuerpo, es el lenguaje. Lo simbólico formaría un cuerpo como un sistema de relaciones internas. El lenguaje es cuerpo, que otorga un cuerpo. Lacan (1954/2012) sostiene que el sistema simbólico no es simplemente un ropaje pegado a la piel de las cosas ya que tiene efectos sobre ellas y la vida humana.

Garrido Elizalde (2010) indica que para que la individualidad orgánica se convierta en un cuerpo es preciso que el significante introduzca el Uno. Es decir que cuando se enuncia "este cuerpo es mío", es el lenguaje quien lo otorga. Es Uno, el mío.

Si el hombre puede decir: “Tengo un cuerpo”, significa que para un organismo hay un significante que lo hace uno.

Lacan (1958/2008) se pregunta qué cuerpo somos antes tener este, que decimos que habla. Responde un cuerpo-objeto-a del deseo, goce del Otro anterior a la constitución de la imagen. Sostiene que el esquema del estadio del espejo pone de relevo el poco acceso del niño a la realidad de su cuerpo. En un extremo la proyección como función de lo imaginario y el extremo opuesto se instala para designar su agujero, introyección, relación con lo simbólico.

Según Miller (1998) el modo en que introduce un resto que escapa a la mortificación del conjunto a través del objeto “a” demuestra que en la estructura del lenguaje no todo es significante. Lo que implica un cuerpo fragmentado por cortes, por el goce, con órganos, donde el vacío toma valor por los bordes. Al final de su enseñanza lo refiere como el significante que entra en el cuerpo por medio de la corporización. El cuerpo al que hace alusión, es un cuerpo viviente afectado de goce en el cual los acontecimientos del discurso dejan huellas y lo perturban. Lacan introduce entonces al parlêtre como la unión de este binario, del significante y el cuerpo.

Indart (2008) hace el siguiente recorte de Lacan:

“Es preciso que ustedes realizasen lo que yo les he dicho de las relaciones del cuerpo, con su cuerpo y que se sostienen enteramente en el hecho de que el hombre dice que el cuerpo, su cuerpo, lo tiene”.

Interpreta la palabra realizasen como modo de decir que uno debería encarnar la frase y declinar ante el delirio de ser cuerpo. El autor cree que afirmar que no somos un cuerpo sino que tenemos uno es el modo de radicalizar la desunión entre el cuerpo y el alma y que este señalamiento, “*lo tengo porque lo digo*”, depende de lo simbólico.

Miller (2012) plantea que en el lugar del Otro hay un principio de identidad al que llama cuerpo, no el cuerpo del Otro sino el cuerpo propio, denominado por el autor como “*Un- cuerpo*” que tiene que ver con el amor propio diferente de la definición del sujeto que pasa por los desfiladeros de la representación significante. Cita de seminario el Sinthome, el siguiente apartado:

“El parlêtre adora su cuerpo porque cree que lo tiene. En realidad no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia, consistencia mental, por supuesto porque su cuerpo a cada rato levanta campamento”

Interpreta que al definir su consistencia como mental equivale a establecer que el lazo más estrecho con ese denominado “*Un-cuerpo*” no es sólo de orden simbólico sino imaginario. Sostiene que por medio de esta afirmación Lacan hace del pensamiento una potencia del orden de lo imaginario de manera tal que la unión de los registros imaginario y simbólico comienza a ser la que produce el sentido. La oposición binaria será entonces entre lo real y el sentido.

Lacan (1966) sostiene que el cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión sino que está hecho para gozar de sí mismo. Lo que llama goce que en el cuerpo se experimenta como del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto e incluso de la hazaña. Según Lacan hay goce donde aparece el dolor, nivel en que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanecería velada.

### **3.3.2. El cuerpo gozante**

El goce es el producto del encuentro azaroso entre el cuerpo y el significante. A partir de un goce que ha quedado fijado es territorio del cuerpo, un cuerpo que habla sin palabras es un cuerpo que goza. (Perez, 2013).

El cuerpo en sus relaciones con el goce y con el saber mediante la operación del significante forma el lecho del Otro. La pregunta qué queda de este efecto del significante es respondida por Lacan: Insensible pedazo al derivar de él como voz y mirada, carne devorable o bien su excremento, esto es lo que de él llega a causar el deseo, que es nuestro ser sin esencia. (Lacan, 1967)

Kruger (2012) indica que “*Lalengua*” implica al significante desvinculado del Otro y como medio de goce. El Uno se encarna en “*Lalengua*” lo que refiere al cuerpo. Específicamente a lo que se llama “Un cuerpo”. Un cuerpo que habla y goza y no se encuentra ligado al Otro por lo que la palabra es tomada como un modo de satisfacción específico del cuerpo hablante.

El goce es la presencia de un real muy específico ya que objeta el ideal del cuerpo unificado. Es por la castración que el sujeto y el Otro confluyen en la encarnación que es el nombre del sujeto encarnado en el Otro que ha de tomarse en el cuerpo. (Del Pozo Garicano, 2014)

Si el uno, real como significante no limitado por su soporte fonemático, ha trazado el borde del que se sostiene la imagen, el sujeto se sexúa en el campo del Otro, el goce sexual toma su ser de la palabra (Lacan, 1972)

Mirat (2011) al tomar la noción de goce del uno de Lacan distingue que si bien el cuerpo puede gozar de sí mismo no establece relación con el Otro por lo que propone que el análisis ha de ser un espacio donde pueda advenir una nueva forma de articular el goce Uno con los registros del amor y del Deseo que llaman a un Otro.

Boghossian (2014) sostiene que para acceder a lo real, es necesario un tipo de intervención que resuene en el cuerpo, que toque algo de un más allá del sentido. Una intervención que sea un esfuerzo de poesía que provoca un vacío de sentido, pero sin embargo, generando un efecto de un sentir real en el cuerpo. Llama a esto acto poético que es el que toca algo del goce Otro, que toca el cuerpo. Se trata de un goce que no tiene que ver con el sentido, tiene que ver con una marca, un goce más allá del sentido fálico. Un goce del que nada puede decirse, pero que se siente.

Valiente (1988) ubica la castración como efecto del significante lo que lo anuda al sujeto a la razón del deseo, el “*objeto a*”. Sostiene que en el fenómeno sexual, el sujeto solo puede hacer surgir la falta respecto del Uno. La falta, como sujeto castrado, no surge en relación a su partenaire si no a sí mismo, arrojado como puro “a”.

### **3.3.3. El cuerpo y la angustia**

Según Naijes (2011) Lacan, en *El seminario X*, introduce una nueva dimensión del cuerpo, la no especularizable. La totalidad de la Gestalt puede ser desdoblada por la irrupción incongruente del “*objeto a*”. Este objeto no se inscribe en el campo de lo visual ya que se trata de zonas de borde, erógenas del cuerpo como organismo fuera del espejo, es un cuerpo de que no se conoce forma porque se ignora su límite.



Lacan (1963/2006) sostiene que corresponde a la estructura del Otro constituir cierto vacío, relacionado a su falta de garantía, en el que los objetos que atormentan en el interior puedan resonar sin retornar ferozmente como el Superyó, sino como testigos de la ley del deseo por la que el Otro jamás será completado y el resto de la operación constituyente del sujeto siempre será pérdida. Que los objetos entonces se pongan a la causa del deseo y no a la del Otro del sometimiento, o del sacrificio total. Que el “*objeto a*” se ponga al servicio de la vida.

Por su parte Miller (2002) afirma que el cuerpo entra como “objeto a”, en la constitución del sujeto del inconsciente y se elabora como pura y simple extracción corporal.

Para Iaraeta (1988) la angustia es la fractura que deja de un lado el deseo y del otro el goce. El advenimiento del sujeto no será gratuito necesita de un pasaje donde el objeto cae y se constituye en el fundamento del mismo sujeto deseante, en otras palabras, el sujeto queda marcado por la castración e implicado en el fantasma.

Kruger (2012) sostiene que el goce que en un primer tiempo había sido excluido del cuerpo retorna bajo el elemento que constituye el objeto a como un plus de gozar, de este modo completa al sujeto del cuerpo mortificado. El “objeto a” equivale a un resto no tomado por el significante que funciona como nexo entre el sujeto y el cuerpo.

Miller (2008) señala que Lacan sitúa la angustia entre el goce y el deseo como cierta conjunción entre lo ansiógeno y lo erógeno, relación que se evidencia en los estatutos del cuerpo. El primero se trata de un cuerpo especular tomando la buena forma que se le impone al ser hablante y organiza el mundo perceptivo. Esta Gestalt puede ser extrañificada por la irrupción incongruente del “*objeto a*”, el cual introduce otro registro que no es el visual sino el de las zonas erógenas, las zonas de borde, las del cuerpo que retorna.

Wolondarky (1988) alega que en la angustia el sujeto queda suspendido entre dos significantes y se le articula la pregunta, ser o no ser, es allí donde aparece el a como causa por lo que el sujeto tal vez prefiera (no intencionalmente) el juego especular que triunfará a menos que surja una mancha donde se fije la punta del deseo.

Del Pozo Garicano (2014) recorta la frase de Lacan: “*Es el goce en tanto que interesaría, no al Otro del significante, sino al Otro del cuerpo, al Otro del Otro sexo*”, interpreta que si el significante nos otorga un cuerpo en tanto soporte de lo vivo

tenemos un acceso siempre fallido ya que el cuerpo es la sustancia gozante afectada de la no relación sexual. Sostiene que el correlato de la castración es la imposibilidad de acceder al goce del Otro, que se subjetiva en el afecto de la angustia.

Laurent (2008) interpreta que es gracias a la angustia que se quita el uso funcional de nuestros órganos. Dice que algo se pierde de manera fundamental en el cuerpo con la angustia, a pesar de la voluntad del sujeto. Es ese momento de padecimiento, hay un momento de certeza en que el mundo se nos presenta de manera tal que ninguna función de los órganos puede estar a la altura de lo que pide este cuerpo. Sostiene que la pregunta es *¿qué quiere de mí mi cuerpo?* Y la respuesta es justamente la angustia con la que se compone una sensación corporal que denomina acontecimiento del cuerpo. La inscripción que se hace por medio de esa sensación corporal anudada a la angustia es diferente a un aprendizaje que se pueda dar por el modelo de reflejo condicionado. Es un momento que el sujeto no es reducido al aprendizaje de un comportamiento, sino un pasaje que deja huella.

### **3.4. LA DANZA**

Según Fishman (2008) la danza terapia se caracteriza por ser esencialmente una disciplina abierta y en permanente evolución que proviene de distintos enfoques provenientes tanto del campo de la danza como de la psicoterapia. Proponen una epistemología que entiende el conocimiento como experiencia orgánica constructiva, es decir, que en un solo acto se percibe, se crea y se transforma.

#### **3.4.1. La percepción, el lenguaje, y el cuerpo en la danza**

Escudero (1999) afirma que quien baila al mismo tiempo que baila cuenta. La identidad es condición del movimiento siempre en pérdida y hallazgos recíprocos. El lenguaje humano es articulado y discontinuo, las frases, las sílabas van creando un ritmo, lo mismo ocurre con el cuerpo. En el cuerpo habita el ritmo abriéndose al gesto, al salto, a la carrera, a la danza. El ritmo constituye así tiempo y realidad, sin este ordenamiento el continuo sería bruta continuidad. El corte permite el ordenamiento de la realidad proponiendo un desafío de interrumpir. Rescata dos niveles del ritmo, uno

que pareciera ajeno al sujeto independiente de sus percepciones y otro humano personal producido por la propia voluntad.

Para Nafia, Marianne, Laurence, Bahena y Yaghen-Via (2000) si se piensa que la danza es una escritura anterior al lenguaje, en términos formales, se puede inferir que ésta posee una lógica que pone en acción los procesos primarios que rigen el sistema inconsciente, la condensación y desplazamiento.

Ariel (1990) alega que el ritmo profundo de la danza no es común a todos, no es el ritmo de la música sino el ritmo del sujeto. Sostiene que para un recién nacido el mundo es un ruido confuso, anárquico y potente que se le presenta en un espacio continuo sin cortes, es decir que no hay música en la naturaleza: es sólo la existencia del sujeto la que habilita su existencia. Es para el autor sólo el acto creador lo que permite que el sujeto devenga en ritmo y que anudado a las palabras, las notas, los colores o el movimiento pueda escribir. Es decir deja un trazo que en su fundamento no cura, no alivia, no predica, no pide. Sólo sería un trazo sencillo que ubica al sujeto del lado de la soledad.

Mariscotti (2012) piensa que cada bailarín baila desde su recorrido pulsional. Por lo que sostiene que lo tónico, en relación al tacto en el bailarín como órgano impresionado equivale al oído impresionado por lo sónico. Define la danza como el balbuceo que supone un desequilibrio, una suspensión. Punto fundamental sobre el cual la danza puede articularse. Lejos de un bailar autómatas con la racionalidad entre paréntesis se puede hacer presente el cuerpo entrenado que ahora se libra a un dictado que escribe desde un saber hacer allí con las huellas del cuerpo propio. Esta percepción mantiene al bailarín en alerta. El movimiento y los cuerpos, en la danza se vuelven como letras que se encuentran, enlazan, separan, escriben, en una lengua parecida a la onírica.

Ariel (1990) divide el cuerpo en movimiento según la forma y la figura. Distingue un cuerpo sin imagen como el cuerpo del sujeto cuando la figura falta, cuando se desalinea de la imagen que lo sostiene y su cuerpo comienza a parecerle extraño, si logra ir más allá de la angustia podrá dejar al cuerpo en su saber hacer. Destaca que según como se piensa el cuerpo, el material de la danza será diferente. Desde el cuerpo forma al suspenderse lo visual, la danza de ese cuerpo se ve empujada a itinerarios emocionales será el sujeto el que marca los cortes a su movimiento en un territorio cercano a donde se funda el acto creador. Desde el cuerpo figura, la danza se configura

por la historia consciente y sucesos lógicos que la sostienen pertenecientes al campo de la narración figurativa y habita el espacio del tiempo cotidiano.

Sulbarán (1999) sostiene que para alcanzar algo de la belleza y entrar en el discurso, el que se mueve opera con algo de lo simbólico para tocar algo de lo real. Los bailarines al bailar transforman en palabras sus movimientos transmitiendo algo de lo que se quiere decir o simplemente bailar sin querer intencionalmente emitir un mensaje. Sostiene que una de las riquezas de la danza moderna es el hecho de haber abandonado lo especular como la fuente de creación, centrándose en funciones del cuerpo, como la respiración o el tacto, con-tacto. Nafia et al. (2000) sostienen que el cuerpo es un referente constante de experiencias intensas a nivel sensorial, motriz y erótico por lo que la danza constituye un sistema de organización de la experiencia vivida, no reproduce una realidad sino que inventa una visión del *espacio* y del *tiempo*. La danza pone en juego la organización libidinal de cada sujeto que aparece modelada por una fantasmática singular que insiste, se revela y se expresa de distintas maneras que una de ellas puede ser por medio del movimiento de la danza ya que es una metáfora privilegiada para simbolizar. Según los autores la danza pone en movimiento la fantasmática de la imagen corporal que se encuentra ligada a los enigmas de la constitución del sujeto: la existencia, la sexualidad y la muerte.

### **3.4.2. Danza Movimiento Terapia (DTM)**

Chaiklin (2008) sostiene que en las antiguas comunidades tribales se consideró a la danza como un modo de comprender y orientar el ritmo del universo para la afirmación del sujeto y su propio lugar en el mundo.

Sostiene que es en el siglo XX innovadores de la danza como Isadora Duncan rechazan los aspectos formales del ballet dejando de lado los personajes y encarnando su propia persona. El desarrollo de la danza moderna permitió explorar otra relación con el lenguaje de la danza, incorporando la diversidad de las funciones de la danza, y la multivocidad de los movimientos, lo que comienza a abrir caminos a las danzas personales, sustentadas mayormente en la improvisación. Es importante comprender las relaciones que se hallan entre la forma artística de la danza que alienta y soporta la creatividad a través de la puesta en juego del cuerpo en un tiempo y espacio que incluyen la implicación activa del sujeto. Es a través de la improvisación y los gestos que se conectan con un ritmo que permite que el sujeto se exprese. Mantiene que en

general las improvisaciones pueden provenir tanto del inconsciente como del preconscious, por lo que es posible se repitan modelos, a su vez surgen nuevas formas de moverse y revelan conexiones. Aduce que las interacciones verbales se utilizan para clasificar, interrogar y dar apoyo a las manifestaciones que surgen de un proceso terapéutico mediante la danza. Describe que si bien en la danza terapia el instrumento principal de lectura es el movimiento, no debe ignorarse la verbalización la cual optimiza las potencialidades de la gestualidad ya que la imaginación y la verbalización en respuesta a estructuras de movimiento impulsan el compromiso del sujeto en una medida aún mayor.

Según Wengrower (2008) sugiere que la experiencia multidimensional del sujeto involucrado en la danza como fenómeno complejo que incluye sensaciones kinestésicas estéticas de la vida psíquica en general y la cultura.

Tortora (2008) comenta que un principio básico de la danza movimiento terapia es que cada sujeto crea un estilo no verbal de movimiento conformado por una combinatoria única de diferentes unidades y características del movimiento. Define como características del movimiento la calidad, la intensidad, el ritmo, el tono muscular los modos de ocupar el espacio. Sostiene que la utilización de medios de expresión no verbales permite la revelación de experiencias inconscientes.

Según Fischman la práctica clínica de la danza terapia cada vez que se encuentran con un paciente cuyas posibilidades quedan ancladas en experiencias pasadas pueden leer allí un cambio cuando llega a constituirse en un movimiento espontáneo o su palabra propia entendida como acto.

El uso de la danza y el movimiento como herramienta terapéutica está enraizado en la idea de que el cuerpo y la mente son inseparables. Una premisa básica es considerar que el movimiento corporal refleja estados emocionales internos y que el cambio en la gama de posibilidades del movimiento conlleva cambios psicológicos promoviendo salud y desarrollo.

Para DTM es importante contar con creatividad así como libertad expresiva ya que la respuesta se ve en cambios corporales, donde la expresión de la boca, la mirada, las manos, el torso y el cuerpo van adquiriendo lentamente y como hallazgo propio la posibilidad de decir.

## 4. METODOLOGÍA

**4.1 Tipo de Estudio:** Descriptivo. Análisis de caso.

**4.2 Participantes:** Grupo de formación en danza terapia de primer año. 10 participantes de sexo femenino, edades en el rango de los 25 a los 73. Nacionalidades variadas, una de ellas una chilena, una de Francia, una de suiza, cinco argentinas, y una uruguaya.

**4.3 Instrumentos:** Observación participante en un seminario de formación en danza terapia. Entrevistas semi-dirigidas a los participantes sobre sus experiencias en los encuentros preguntas sobre cómo se sentían antes de empezar y cómo luego cómo sienten su cuerpo y cuestiones relacionadas con lo que han bailado y hablado en el taller. Entrevistas a las danza terapeutas a cargo de los grupos.

**4.4 Procedimiento:** Se observó durante un mes un grupo de formación que se reunía dos veces por semana. Se analizaron las actividades propuestas por la coordinadora, los discursos de los participantes y las intervenciones más sus efectos para dar cuenta de las funciones de la percepción, el lenguaje y el cuerpo. Se realizaron entrevistas personales tanto a las danza terapeutas como a los participantes después del mes de registros.

## 5. DESARROLLO

### 5.1. Introducción

De la observación de los encuentros y de las entrevistas con las coordinadoras se puede decir que el trabajo específico de la danza terapia, tiene una estructura móvil. Cada encuentro es diseñado pero factible de ser modificado según las cuestiones que van emergiendo a raíz del trabajo. La directora del centro lo define como un diálogo en el que están en juego muchas variables.

El espacio físico de las prácticas no consta con espejos, dejando el camino libre a la identificación y a la imagen especular desafectada de lo que devuelve el espejo.

Intentando llevar la atención a las sensaciones que provienen del cuerpo sean estas placenteras o displacenteras, se busca estimular a los participantes a poder jugar con sus imágenes.

La estructura general de los encuentros consta de un momento de trabajo vivencial que surge de una consigna organizadora de la que se van derivando otras, por ejemplo “Presentarse con un gesto” “Bailar el propio nombre”, “Explorar los apoyos” “Hacer recorrido imaginarios del cuerpo”. Por lo general, en congruencia por lo planteado por Chaiklin (2008), el trabajo implica que no se usen palabras para llevar a cabo las consignas, se generan espacios de verbalización luego de la experiencia, donde cada participante o aquellos que lo deseen (no es obligatorio) puedan verbalizar algo de lo vivenciado. En este grupo en particular, no hay una consigna para el momento en que se verbaliza en ronda, las expresiones de los participantes tienen que ver con aquello que registraron y con las resonancias que entablan con lo que otras compañeras exponen de su experiencia. La postura de las danza terapeutas es la de estimular a las participantes escucharse tanto en lo que dicen, como en lo que danzan, invitando a no juzgar lo producido. La mayoría de sus intervenciones son preguntas o re-preguntas. La directora en la entrevista resaltó la importancia de lo que ella llama “no robar la experiencia al otro” que define como no salir al socorro cuando una emoción aparece fruto del trabajo sino estar allí presente, acompañando el proceso pero sin interrumpirlo. El dispositivo de la danza terapia permite este accionar. En la entrevista, la terapeuta reconoce que las consignas son invitaciones, así como la música o el trabajo con otros. Invitaciones donde el participante puede decidir cómo y qué hacer según su disponibilidad y ganas. Si bien las terapeutas tienen un diseño que las guía, el recorrido no es prefijado sino el resultado de la escucha de las producciones del paciente o el grupo, en un diálogo que se retroalimenta.

Al ser grupos de formación las intervenciones de la coordinadoras son muy prudentes ya que reconocen que su rol en esos grupos no es como terapeutas sino como formadoras.

## **5.2. LA FUNCIÓN DE LA PERCEPCIÓN EN LA DANZA TERAPIA**

### **5.2.1 La percepción en la danza terapia**

Nafia et al. (2000) sostienen que el cuerpo es un referente constante de experiencias intensas a nivel sensorial, motriz y erótico por lo que la danza constituye un sistema de organización de la experiencia vivida, no reproduce una realidad ya dada, sino que inventa una visión del espacio y del tiempo. Por su parte para Álvarez (2008) el sujeto es afectado por lo percibido ya que toda percepción está sometida al orden simbólico por lo que determina y produce al sujeto.

Los trabajos propuestos en los encuentros de danza terapia apuntan al estímulo de los registros perceptivos, si bien no es explícito, del hecho de que luego de los trabajos se acceda a un momento de verbalización puede inferirse que hay allí entre el lenguaje y la percepción un nexo reconocido. Luchelli (2000) comenta que es el sujeto quien está determinado por la percepción y a la misma vez ésta se encuentra determinada por el conjunto de los significantes. Coincide con la percepción porque esta última no depende de la consciencia ni del sujeto unificador. El sujeto de la percepción no coincide con la persona que percibe.

En los encuentros y entrevistas la mayoría de las participantes aducen encontrarse con elementos nuevos que las sorprenden en sus modos de moverse o los pensamientos o recuerdos que aparecen mientras se mueven, dicen no saber que pensaban o sentían determinadas cosas o que no es lo que quisieron “*decir*” con su movimiento pero que eso las moviliza a repensar cuestiones de sus modos de estar en los lugares por los que transitan sus vidas. Esto se condice con lo expresado por Nafia et al. (2000) quienes sostienen que el desciframiento de ciertos elementos de la danza no está destinado a ser interpretado sino permite determinar un significado de algún otro elemento a partir de un contexto.

*“Perdía la concentración cuando me movía no podía sostener la danza y de repente me di cuenta que en la vida hago eso, no puedo sostener momentos emocionales, me escapo... La sensación física es la misma... No puedo sostener la tensión y me voy, quise decir la atención...”*

Freud (1938/2012) señala que los procesos psíquicos no formarían series sin lagunas y que hay procesos somáticos concomitantes a lo psíquico donde radica lo genuino y obliga a pensar de otro modo lo consciente. El hecho de inventar una danza basándose en una consigna que implica la acción del cuerpo en todas sus dimensiones pone en jaque la conciencia. Las consignas que se centran en el registro de lo que se



percibe mientras se está en movimiento, permiten reconocer la distancia que hay entre lo que se percibe, lo que se hace y lo que se puede decir de ello.

Escudero (1999) afirma que quien baila al mismo tiempo que baila cuenta una historia. La identidad es condición del movimiento siempre ligado a pérdidas y hallazgos recíprocos. El ritmo constituye así tiempo y realidad, el corte permite el ordenamiento de la realidad proponiendo un desafío de interrumpir. Rescata dos niveles del ritmo, uno que pareciera ajeno al sujeto independiente de sus percepciones y otro producido por la propia voluntad.

Los siguientes fragmentos dan cuenta de momentos en los que se pone de manifiesto para los participantes cierto ordenamiento que se corresponde con el corte:

*“Había momentos en que estaba “re conectada” conmigo con lo que estaba bailando, el movimiento fluía por mí cuerpo, me movía... ”*

“Re conectada” puede ser entendido en la línea de la voluntad tal como la define Escudero (1999) aquello que piensa luego de la experiencia, la hace sentir que el estado en que se encontraba le permitía soltar el comando de la conciencia y lo define con la palabra “*placentero*”, a su vez el “*conmigo*” implica un desdoblamiento, el sujeto tácito es “yo” que se encuentra conectado con “*ella misma*”, es decir, cuando habla de su experiencia ella son dos, no una como dice haberse percibido en su danza. Por otro lado reconoce que no podía estar todo el tiempo presente en esa unidad percibida entre “ella” y “ella misma”, que no es una imagen especular, sino algo que proviene de sensaciones corporales, por lo que había momentos no podía organizar la experiencia en palabras. Pero si pudo organizar su experiencia vivida a través de la danza como lo sostiene Nafia (2000).

*“Había momentos de fluir en los que mi cabeza no participaba y ahora que tengo que pensar lo que me pasó por momentos me parece que lo fuerzo, fue fluido fue placentero.”*

Otra participante relata su experiencia frente a la misma consigna:

*“Yo no me podía conectar con mis sensaciones porque estaba con dolor de ovarios, por eso traté de irme con la imaginación pero volvía al cuerpo y sentía que no me podía conectar por el dolor...”*

Esta participante, como otras en diferentes momentos del proceso, reconocen dos dimensiones de registro de su experiencia, una ligada a la imaginación como posibilidad de desanudarse del dolor del cuerpo y otro que es del cuerpo que los ancla al presente ya sea desde el dolor o desde el placer.

Se ven en este recorrido, dos direcciones de creación diferentes una que va desde la idea mental hacia el movimiento del cuerpo; alternativa que es relatada como no placentera por encontrarse siempre con la voluntad o la ausencia del otro o de uno mismo y otra que va desde la producción del cuerpo (en este caso dolor pero también ocurre con otros elementos del cuerpo) hacia el movimiento que generalmente en los relatos aparece produciendo algo novedoso para la participante.

El relato continua:

*“Entonces me conecté con el cuerpo desde el ritmo de la respiración, el ritmo me permitió, ablandar y correrme del dolor que sentía...”*

El ritmo entonces aparece como otra posibilidad diferente a la imaginación para lidiar con ese dolor físico. El ritmo de la respiración está compuesto de cortes, que permiten ingresar y egresar aire, la acción de respirar es intermediaria entre el espacio interior y exterior, percibida como algo personal propio e íntimo tan automatizado que en general no se lo registra, lo que presenta para la persona una realidad diferente a la de la imagen para poder generar un trabajo consigo misma. Muchas de las participantes coinciden en que la respiración es un modo de ingresar a sus cuerpos para percibirse en el presente. Sulbarán (1999) sostiene que para alcanzar algo de la belleza y entrar en el discurso quien se mueve opera con algo de lo simbólico para tocar algo de lo real. La respiración en tanto su dimensión rítmica podría aquí venir a ocupar ese objeto que facilita la operatoria. Que la percepción tenga la cualidad de generar efectos de corte por momentos, según la estructura y el proceso de cada participante, es decir, intervalos donde se reconocen escindidos permitiéndose ver de sí mismos algo que se repite o algo que aparece como una novedad, hace que las consignas de las danza terapeutas orientadas hacia el registro de la percepción de las producciones del cuerpo, sin juzgarla se direccionen hacia permitir la escucha de la propia subjetividad encarnada.

En relación a las actividades planteadas en los encuentros cada una de las participantes en algún momento de ellos reconoce una doble posición respecto de sí mismas y su movimiento. Por un lado está, lo que desean hacer con sus cuerpos y por otro lo que efectivamente hacen con sus cuerpos. Allí reconocen una distancia. Lacan (1964/2010) sostiene que es en la separación entre la percepción y la consciencia que el inconsciente puede surgir para poder ser leído, si la persona que vive la experiencia de moverse en relación a una consigna puede captar esos instantes intermedios de discontinuidad podrá reconocer allí el equívoco.

*“No le daba órdenes a mi cuerpo, me quedé ahí esperando, como si fuese testigo de mi misma, viéndome y sintiéndome mover, me sorprendí de lo que aparecía, pude dejar tener que pensar lo que hacía y era muy relajante...”*

Miller (2008) señala que Lacan sitúa la angustia entre el goce y el deseo como cierta conjunción entre lo ansiógeno y lo erógeno, relación que se evidencia en los estatutos del cuerpo. El primero se trata de un cuerpo especular tomando la buena forma que se le impone al ser hablante y organiza el mundo perceptivo. Esta Gestalt puede ser extrañificada por la irrupción incongruente del “objeto a”, el cual introduce otro registro que no es el visual sino el de las zonas erógenas, las zonas de borde, las del cuerpo que retorna.

Una de las participantes expresa lo siguiente luego de un trabajo que implicaba reconocer los apoyos del cuerpo en el espacio para moverse:

*“De repente descubrí que tenía una cadera, con todo lo que eso implica, ¡Por Dios! No sabía que tenía caderas... Me pregunto ¿Dónde estaba yo antes? Nunca vi que eso tan poderoso estaba ni te digo bloqueado, invisible”*

A través de los movimientos las participantes relatan que comienzan a reconocer en aquello que perciben, lo que las implica, como sugieren Indart (2008) y Laurent (2008) frente a la angustia, si no puede atravesarla vendrá el rescate de lo imaginario. La consigna puede ser tomada por el participante como corte en el sentido que lo obliga a cambiar de lenguaje, a la traducción de la palabra a movimiento lo que hace presente la escisión entre el pensamiento en su vertiente racional y el movimiento que devela una imagen que se constituye como mensaje para el Otro por consecuencia para uno mismo.

Los ejercicios propuestos involucran al otro allí presente, como cuerpo material y como soporte ofrecido para la fantasmática de cada participante. Los encuentros en el trabajo corporal, son estimulados por consignas amplias que invitan a no enjuiciar lo que aparece mientras las participantes se mueven y donde por no mediar la palabra hablada, los acuerdos para generar danzas en dúos, tríos o grupos grandes necesitan encontrar otras vías. Es frecuente la aparición de preguntas sobre el límite con respecto al otro que se lo reconoce como interno, externo e intermedio. En estas instancias el contacto con el cuerpo del otro se vuelve un lugar de incertidumbre a veces estimulante, a veces inhibitorio.

Los siguientes fragmentos se utilizan para ilustrar algo de lo hasta aquí dicho:

*B: “Cuando me conecto con alguien me es difícil dejar a esa persona, me cuesta separarme.”*

*D: “Me era más fácil conectar con alguien que estaba cerca. Voy más lento me cuesta llegar, necesitaba momentos de soledad. “*

*E: “Me daba cosa, no sabía cuánto acercarme, cuánto hacer, cuánto es invasivo.”*

*F: “Me preguntaba cómo hacer para seguir en contacto con los otros pero no dejar de ser yo, no espejar el movimiento. Cómo seguir con mi danza pero no dejar el diálogo con los compañeros.”*

En estos breves recortes se puede ver, entre otras cuestiones, como hilo común la pregunta por el límite entre el cuerpo de uno y el cuerpo del otro, en relación a como se percibe ese límite para cada participante. Se presenta al otro tanto como posibilidad o como límite. El otro permite desarrollar nuevas versiones de “mi” o el otro pone frente a la diferencia, esto se hace evidente para las participantes mayormente en las diferencias rítmicas.

El siguiente fragmento separado en sus elementos, sirve para dar cuenta de esta conjunción en los fenómenos de la percepción y de los diferentes modos de hacer con lo que se percibe:

*A: “La experiencia de registrar lo que se percibe es tan desorganizada... Viene tanta info diferente, de tantos lugares...”*

Si tomamos lo dicho por Freud (1900/2010a) sobre el aparato psíquico descrito como el que nos permite tramitar y traducir aquello que percibimos, es decir, que no es a priori sino que se construye. La impronta de la constitución del yo como imagen especular que brinda una Gestalt que permite ligar y organizar la información que recibe

por medio de su cuerpo puede ser interpelada y como sostiene Mirat (2011) la imagen del yo una vez constituida no coincide con la vivencia del propio organismo como fragmentado.

*A: Al moverse focalizando en la percepción, te vienen sensaciones de todo tipo, el callo del pie que te molesta, la luz del sol por la ventana, la temperatura de las manos que es distinta a la temperatura de tu rostro y el ruido que me hace la panza, el cuerpo de los otros moviéndose en el espacio...*

Frente al momento en que se deja de pensar lo que se percibe, aparece la fragmentación, se hace visible una parte de la subjetividad que hace posible comprender la simultaneidad y variedad de estímulos que percibe y que no tienen entre si una conexión de contenido congruente como lo plantean Freud (1900/2010a) y Cosentino (1999) respecto de cómo se organizan las huellas mnémicas en el aparato psíquico. Los estímulos provienen del afuera y de su propio cuerpo. Particularmente, esta participante elige relatar ese recorrido personal por lo que percibe y al final de lo anterior dice:

*A: Por suerte la cabeza venía al rescate, focalizando y generando un lugar para fluir o no pero ordenaba mi danza, me rescataba..."*

El párrafo completo se condice por un lado con lo que Indart (2008) sostiene sobre que si no se entrelaza lo simbólico con algún otro elemento del sistema, el sujeto también queda desatado, a menos que al igual que sostiene Laurent (2008) opere allí en cierto nivel la angustia como lazo que ofrece la posibilidad de tener un cuerpo y por otro lado con lo expresado por Álvarez (2008) que aduce que el sujeto padece la percepción y es efecto de ella. “*El pensamiento me rescata*”, es lo que unifica algo de su experiencia para organizar la fragmentación y desorden, allí es donde la percepción se ve claramente sometida al orden simbólico que permite al sujeto instaurarse en un ritmo, una danza independiente del sentido.

Ariel (1990) sostiene que para un recién nacido el mundo es un ruido confuso, anárquico y potente que se le presenta en un espacio continuo sin cortes podría encontrar cierta cercanía a esta experiencia que se relata, con el plus de que la participante reconoce que es su capacidad de simbolizar, recortar y llevar su atención a algunos de los estímulos lo que permite que esa danza posea un ritmo personal y ella no se pierda en sí misma.

### 5.2.2 La función de la imagen del cuerpo en la danza terapia

Las consignas desarrolladas en los talleres pueden producir estados placenteros, cuando lo que el participante imagina parece coincidir con lo que hace, que generalmente se asocian con las palabras, “*fluir*”, “*conectarse*”. Los relatos de las experiencias surgidos de la consigna “*Presentarse con un gesto y luego expandir el gesto en otros movimientos*”, se articulan a la noción de sentimiento de unidad que brinda la imagen especular (Mirat, 2011), se puede leer cierta la ruptura de lo imaginario cuando los participantes reconocen que aquella consigna formulada en palabras que servía de guía para su movimiento, no puede ser sostenida por la aparición de la propia subjetividad, la escisión del sujeto. (Álvarez 2008, Freud 1900, Lacan 1967). La siguiente reflexión de una participante, muestra este pasaje relatado:

*“Quería moverme concentrando el centro en mi abdomen como decía la consigna pero para mí el centro estaba en otro lado y decidí bailarlo en otro lado”*

El siguiente relato de una de las participantes da cuenta de los diferentes modos de la percepción enlazada con el lenguaje, a saber, la percepción del Otro observada en el elemento del gesto, la del semejante observada en el agente y la de la propia imagen observada desde las creencias que la participante tiene de sí misma, en sus diferentes registros de lectura de su experiencia.

*C: Modificar el gesto a través del gesto del otro fue una liberación. El gesto del otro la hizo entrar en el gesto propio con una cualidad diferente, era algo muy nuevo que queda como registro aunque no sea claro. Me permitió jugar con otras posibilidades de mí.*

“*Jugar con otras posibilidades de mí*”, a la luz del concepto de imagen especular que se desarrolla tanto en la imagen del cuerpo como en el lenguaje tal como lo sostienen Lacan (1957/2002a) y Mirat (2011) podría leerse cómo el movimiento de la imagen, de las creencias sobre cómo es ella, el juego con lo que podría ser, se ponen a circular. Por otro lado dice que se conectó con el gesto por medio del gesto del otro, la entrada al “*fluir*” estaría dada por el espejamiento con el otro que le permite percibirse de manera diferente. Podría encontrarse aquí un vínculo con lo que Ríos Suárez (2012)

introduce como la consistencia que nos brinda lo imaginario y el entramado que allí se arma en relación a lo simbólico y lo real para permitir que la libido circule.

### **5.3 LA FUNCIÓN LENGUAJE EN LA DANZA TERAPIA**

#### **5.3.1 El lenguaje en la danza**

Según Nafia et al (2000) la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre porque es un mensaje artístico que va más allá de la realidad con el propósito de hablar a partir de imágenes, alegorías sobre las emociones más íntimas. Al igual que los autores las danza terapeutas consideran que el movimiento conforma un lenguaje personal pero con elementos comunes que permiten a los participantes leer en él cuestiones de su propia subjetividad, el movimiento les ofrece un material factible de ser traducido luego a palabras sonoras. Freud (1938/2010b) en referencia a la incorporación del lenguaje distingue las operaciones que están ligadas a procesos de asociación y traducción en los que participan elementos de origen tanto visuales, acústicos y kinestésicos. Por lo que se evidencia allí un entramado de texturas que hacen nido en el cuerpo.

El trabajo con el cuerpo en una danza involucra al participante en un proceso de traducción a un nuevo lenguaje que prescinde tanto de palabras en términos fónicos como de la posibilidad de consenso imaginario que éstas pueden proveer para poder bailar con otros. La danza obliga a otra lógica de escucha que involucra la incertidumbre y la creatividad. El sujeto en el movimiento genera su propio lenguaje que solo tiene significado para sí mismo, sus movimientos, sus dinámicas, sus modos de ocupar el espacio, el tono muscular, las calidades de movimiento, los ritmos son personales y producto de una historia hecha cuerpo.

Una de las participantes registra desde la quietud y comenta luego:

*“En mi caso me quedé quieta mirando porque no tenía ganas de moverme. Me llamó la atención ver tantas danzas distintas que surgían de la misma consigna, cada una tenía un estilo diferente... Me movía con ellas desde la quietud y cada una era un mundo”*

Frente a la consigna *“Presentarse con un movimiento”*. Cada participante desarrolló un modo para presentarse al resto del grupo. Algunas adujeron haberlo hecho sin pensar, desde las sensaciones que les venían de su interior y otras adujeron haber pensado el movimiento previamente para poder transmitir lo que querían. Luego se ofreció una nueva consigna que invitaba ampliar el gesto de presentación, incitando a las participantes a no pensar los movimientos sino dejarlos fluir. Cuando las participantes hablan sobre su presentación en movimiento, varias de ellas utilizan el término el movimiento *“sonaba”*. Se utiliza el siguiente recorte para ejemplificar más claramente:

*“Sentí que mi movimiento sonaba ampuloso no era lo que yo quería transmitir”* este decir *“Sonaba”* implica la suposición de que en ese movimiento hay algo que se transmite y que no es justamente lo que la voluntad decide. En este caso hay una intención destinada a otro, si bien está estimulada por la consigna, no deja de revelar la dimensión del equívoco que introduce el movimiento, cuando se lo concibe como lenguaje y se lo fuerza a transmitir o a un intento de comunicación. Esta dimensión que introduce la traducción de movimiento a palabra, radica cierta riqueza del trabajo con el cuerpo y el movimiento. La participante percibe que no ha podido transmitir lo que su voluntad le describe como lo que ella es, por otro lado desarrolla un registro de lo nuevo que allí aparece para ella. Se reconoce escindida. Traduce su movimiento en la palabra ampuloso, no se reconoce allí, pero se pregunta *¿Por qué ampuloso?* Lo que resulta en una nueva danza que no surge de la consigna de la danza terapeuta sino de su propia pregunta en relación a la consigna.

Los participantes suelen reconocer que el movimiento de sus cuerpos hace que también se mueva algo interno que es de otro orden. Muchas veces no pueden poner palabras a aquello que se movió pero comienzan a pensar otros sentidos para cuestiones que encontraban fijadas.

*“fue fuerte me tocó en un lugar muy profundo, no le puedo poner palabras, me angustió bastante, no me podía mover, ahora me dejó pensando...”*

Las representaciones que provienen del trabajo con el cuerpo suelen producir en las participantes, efectos de apertura que derivan en preguntas que no pueden ser respondidas pero que se inauguran como motor de nuevas exploraciones de movimiento. Muchos de los relatos aducen encontrarse con ciertas sensaciones que no se condicen con lo que creen de sí mismas. Esto puede estar fundamentado en lo que



Masotta (2008) infiere sobre que si lo más propio del lenguaje es su capacidad de constituirse como sustituto de la experiencia entonces la relación entre el sujeto y el objeto queda mediatizada. A los participantes se le vuelve forzosa la traducción de un material kinestésico a uno sonoro en el intento de desarrollar las consignas y nuevamente aparece el trabajo de traducción para poder decir algo de la experiencia, muchos de las participantes reconocen en ese espacio una sensación física que hace presente la distancia entre el sujeto y el objeto.

Las consignas de las actividades se apoyan en la cualidad equívoca del lenguaje y la multivocidad de la palabra descrita por Lacan (1957/2002a). Son ampliadas por medio de las intervenciones de las terapeutas que insisten en suspender el sentido que se le da a la experiencia de los participantes. Se los estimula a que registren sin enjuiciar la experiencia. En la entrevista la danza terapeuta afirma que la invitación de movimiento es similar a la asociación libre.

Una de las participantes frente a la consigna *“Bailar el propio nombre”* comenta:

*” Lo que más me movilizó fue oír mi nombre como un llamado”*

Álvarez (2008) sostiene que escuchar la palabra del otro introduce siempre una sugestión de encantamiento del oyente por la cadena hablada que se impone y sujeta. La percepción de la propia voz introduce un efecto de división subjetiva, un instante de incertidumbre entre el tiempo que se oye la voz y la atribución a la voz que la enuncia. Las voces vuelven pero no vuelven de cualquier modo, vuelven con un tono que imprime un ritmo corporal, la intensidad de moverse desde la improvisación permite acceder a un estado en el que se suspende momentáneamente cierto nivel de juicio y permite oír la voz como otra voz separada del significado o el sentido. El movimiento también brinda esta posibilidad. Según Lacan, Freud muestra cómo la palabra si es pensada como el deseo puede hacerse reconocer a través de cualquier cosa de modo tal de que esa cualquier cosa esté organizada como sistema simbólico. (Lacan, 2012).

### **5.3.2 Las funciones de la palabra en danza terapia**

Según Lacan (1957/2002a) una palabra lo es en la exacta medida en que hay alguien que cree en ella. Es también un medio para ser reconocido. Tomando esta noción lacaniana podríamos pensar que los movimientos con sus calidades y dinámicas pueden ser tomados por palabras, palabras que son capaces así como lo expresa Lacan

(1957) de agujerear como de instaurar un espejismo. Y continúa diciendo que en el límite inefable de la palabra radica en el hecho de que la palabra crea la resonancia de todos sus sentidos.

Un denominador común en muchos de los discursos cuando luego de la consigna "Bailar el propio nombre" se desarrollaban en palabras las vivencias, fue el decir "la voz me volvía como". Esta frase se repetía en cada una de las participantes dando cuenta como lo dice Lacan (1964) de la relación entre el otro que significa, de la impronta de la palabra, y no cualquier palabra sino el nombre propio, que como reconocen varias de las participantes, responde a una imagen diferente según el ámbito donde ese nombre es dicho y a quien la enuncia. La mayoría de las participantes aducían cierto rigor a la voz que las llamaba por su nombre entero. Definían las voces, como vuelta, como retorno, cada una con una sensación física adherida, una calidad de movimiento y una respuesta desde el mismo. Cada sonido generaba un ritmo, cada recuerdo de cómo eran llamadas traía de vuelta un cuerpo, una posición, una escena.

*"A mí me pasaba que elegí mi nombre entero y me sonaba súper rígido. Cuando me movía diciéndolo, pasándolo por el cuerpo, estaba muy activa y moviéndome mucho, de repente me acordaba de todas las clases de diferentes cosas que hice de chiquita, danza clásica, tenis, vóley, fútbol, natación, jockey, dibujo, piano... Hasta que en un momento, me surgió una pregunta, que se repetía, ¿Cuándo paraba? Y fue como la caída de algo, no te puedo decir qué pero fue muy intenso, y mi danza cambió pude encontrar la pausa..."*

Para Nafia et al. (2000) la organización libidinal de cada sujeto aparece modelada por una fantasmática singular que insiste, se revela y se expresa de distintas maneras. El reto al que se enfrenta la danza es justamente el de poner en movimiento la fantasmática de la imagen corporal que está ligada a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto.

### **5.3.3. Lalengua y Ladanza**

Según Indart (2008) Lalengua introduce el goce en el cuerpo, un efecto de goce en el cuerpo y es así como sólo después llega a la percepción como representaciones, ideas, pensamientos, que siempre están erotizados. La mayoría de los relatos comentan cómo el poner en movimiento el cuerpo desde una palabra o consigna, les conecta con algo de ellas que se devela como misterioso y potente, no hay deseo de desentrañar

mentalmente su procedencia, sino de dejarse mover desde esa potencia. Algunos lo definen a través del ritmo de la respiración, otras a través del sentimiento de sus órganos cerca de su vientre, otras a través del empuje de sus pies en el suelo y otras a través del contacto físico o visual con el ritmo de otro. Pequeños movimientos o sensaciones corporales que aparecen y al hacerlos crecer en su dimensión las hacen sentir, “*encarnadas*”, “*enraizadas*” “*conectadas*” con su cuerpo.

Muchos de los hallazgos de la participantes no son puntualmente algo del orden de lo especularizable ya que es un ritmo interno que permite, según lo definen, encontrar un punto medio para poder entrar en diálogo ya sea con los compañeros o con el propio cuerpo, sin estar alejadas de lo que sienten que quieren estar haciendo con sus movimientos. Según Naife et al. (2000) la especificidad de la danza consiste en su acto de creación a partir de un cuerpo, activando su dimensión erótica. Los siguientes fragmentos recortan algo de las experiencias en relación a lo rítmico y lo erótico que produce la danza en el cuerpo:

*“Me sentí vitalizada por el movimiento”*

*“A mí reflejarme en lo que hacían otros me ayudó a soltar la cabeza y dejar que el cuerpo se exprese, mi cabeza decía esto es ridículo, mi cuerpo sentía que era sumamente divertido, me sentía erotizada, vibrante, me hizo sentir viva, creativa...”*

*“Sentí que mi cuerpo se despertaba, en partes que ni sabía que existían...”*

*“Sentí mi vientre muy presente, activo, desde ahí me movía... Estaba como muy en mi cabeza y eso, me trajo a la tierra, me sentí erotizada”*

Para Pérez (2013) habitar el lenguaje es más que una envoltura ya que el sujeto está efectivamente en la palabra antes de nacer y permanece ahí aun después de la muerte. Sostiene que el lenguaje permite un margen temporal más allá de la vida del cuerpo viviente, es sólo con un cuerpo viviente que se puede gozar. El goce es el producto del encuentro entre el cuerpo y el significante por lo que un cuerpo que habla sin palabras es un cuerpo que goza.

No se podría afirmar que cuando se baila no hay palabras porque como se ha desarrollado en relación a Lacan y Freud la palabra no necesariamente es fónica si no

que es el resultado de una función. Pero sí puede pensarse que en los momentos en los que aparece la falta de palabras para pensar el acontecer, donde lo que se rescata es el fluir, podría estar operando algo del goce. Hay ejercicios, en los que las participantes tienen que negociar consigo mismas o con otros compañeros para poder construir un diálogo, donde lo primordial no es el acuerdo sino la construcción, no hay quien dirige, no está predeterminado lo que de ese encuentro mediado por la consigna podrá surgir y muchas veces lo que se relata es que allí no hay palabra para dar cuenta de lo acontecido, aparecen preguntas, nuevamente sobre los límites y las posibilidades, en muchas de las participantes durante el proceso.

Mariscotti (2012) piensa que cada bailarín baila desde su recorrido pulsional. El cuerpo es afectado por lo tónico (haciendo referencia a las vibraciones del tono muscular). Lo tónico en relación al tacto en el bailarín, como órgano impresionado, se asemeja al oído como órgano impresionado por lo fónico.

Lalengua implica que el significante no sirve para la significación y la comunicación sino para el goce. El goce de la palabra, llamado por Lacan, el goce del Bla-bla-bla quiere decir que la palabra no apunta al reconocimiento sino a una modalidad de goce autista que no debe confundirse con el autoerotismo y que no excluye el aloerotismo, suponiendo en el cuerpo del Otro un plus de gozar. Hay un cuerpo que goza por diferentes modos, tocando a otros, tocándose a sí mismo y uno de esos medios es la palabra. (Mirat, 2011). En este sentido podría pensarse, en la línea delgada que se puede trazar en el entramado del cuerpo y lenguaje, que los encuentros de danza terapia, se desarrollan en espacios muy cercanos al goce, los contactos físicos ya sea con el propio cuerpo como con el cuerpo del otro no regulados completamente por la imaginarización de las partes del cuerpo se hacen presentes. Lugares del cuerpo que en contactos cotidianos estarían en el ámbito del tabú, son vivenciados de manera diferente. Todo el cuerpo se habilita a ser pensado como zona erógena por la energía con la que se le aparece a cada participante en su recorrido de movimientos. En este sentido se piensa la danza no sólo como sistema simbólico sino como experiencia, erótica y rítmica del cuerpo marcada por el significante sin relación a la significación.

Así como se hace la distinción entre la lengua y el Lalengua, podría traspolarse la misma distinción a la danza y “ladanza”. “Ladanza” que no dice con palabra sino con ritmo con algo de lo tónico marcado en el cuerpo por un ritmo que es producto de la relación con otro que efectivamente operó sobre ese cuerpo con sonido y contactos rítmicos. “Ladanza” queda asociada al movimiento sin sentido el goce que no sirve para

nada pero que sostiene y da consistencia. Mariscotti (2012) define el movimiento como el balbuceo que supone un desequilibrio, una suspensión. Punto fundamental sobre el cual la danza puede articularse. Lejos de un bailar autómatas con la racionalidad entre paréntesis se puede hacer presente el cuerpo que escribe desde un saber hacer allí con las huellas del cuerpo propio.

### **5.3. LA FUNCIÓN DEL CUERPO EN DANZA TERAPIA**

#### **5.3.1. La función del cuerpo en la danza terapia**

Ariel (1990) divide el cuerpo en movimiento según la forma y la figura. Distingue un cuerpo sin imagen como el cuerpo del sujeto cuando la figura falta, cuando se desalienta de la imagen que lo sostiene y su cuerpo comienza a parecerle extraño si logra ir más allá de la angustia podrá dejar al cuerpo en su saber hacer. Destaca que según como se piensa el cuerpo, el material de la danza será diferente. Desde el “*cuerpo forma*”, al suspenderse lo visual, la danza de ese cuerpo se ve empujada a itinerarios emocionales será el sujeto el que marca los cortes a su movimiento en un territorio cercano a donde se funda el acto creador.

Según las observaciones y los relatos de los participantes de los encuentros las diferentes danzas que aparecen, dan nociones de cómo cada participante trata su cuerpo, cuáles son sus ritmos personales, de qué manera se ubica frente a otros, qué relación instaaura con la belleza, el nivel de abstracción que maneja en sus movimientos, el nivel de control, la densidad de su musculatura. Algunos cuerpos se mueven con liviandad, otros más pesadez, algunos se expanden, otros se contraen, algunos son más rígidos algunos más flexibles. Cada actividad permite jugar con la imagen del cuerpo, que por momentos no se condice con el cuerpo que se presenta, irrumpe como novedad a veces del lado de la curiosidad otras del lado de la angustia. El cuerpo en las actividades de la danza terapia es utilizado en sus diferentes dimensiones, tomado como cuerpo que otorga el lenguaje (Lacan, 2012), como Gestalt unificadora (Mirat, 2012) y como objeto manipulable, encarnado. Este cuerpo, más carnal, es movido, tocado por las palabras, por uno mismo y por los otros en diferentes dinámicas y calidades de contacto.

En la línea de lo que propone Ariel (1990) el movimiento de una danza podría entenderse como significantes que por ser del orden de lo sensorio-perceptivo buscan una respuesta a nivel de lo imaginario y al nivel de la palabra como simbólica. Las

manifestaciones en una danza pueden leerse según el tono corporal, el ritmo del movimiento, las dinámicas, la recepción de la consignas. No es para todos igual porque como sostiene Mirat (2012) la consistencia que da lo imaginario se convierte en itinerarios de la estructura.

Durante las actividades propuestas es recurrente en los relatos de las participantes, la sensación de que el cuerpo se encuentra desconectado de la mente, terminando como un objeto inanimado a merced de la mente. La apuesta de las participantes es construir nuevos modos de conectarse con ese cuerpo de modo que no quede vivenciado sólo como res extensa. En congruencia con lo que sostiene Indart (2008) afirmar que no somos un cuerpo sino que tenemos uno, *“Lo tengo porque lo digo”*, depende de lo simbólico.

Lacan citado por Miller (2012) *“El parlêtre adora su cuerpo porque cree que lo tiene. En realidad no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia- consistencia mental, por supuesto porque su cuerpo a cada rato levanta campamento”* La percepción de los sensaciones provenientes del cuerpo, aparecen por momentos como presentando al cuerpo como otro al que no se puede acceder o que se niega responder a lo que la mente designa.

*“Sentía que iba a buscar mi cuerpo ahí donde ya no estaba, la otra vez me conecté con mi respiración y todo fluyó, hoy eso no me funcionaba, tuve que buscar otros modos para conectarme con mi cuerpo...”*

*“Me pasa que yo sé que la quinta vértebra está cerrada siempre trabajo para destrabarla pero nunca sé cómo va a estar, a veces está fantástica, a veces súper trabada, y no funcionan las mismas estrategias, cada vez es diferente...”*

*“Estoy chinchuda y el cuerpo no me respondía.”*

A partir de aquí concebir las producciones de movimiento como palabra, como ya se ha dicho, sería un modo de dar marco imaginario y simbólico a la danza. Por otro lado, en cierta medida, las mayoría de las participantes reconocen que el cuerpo que no piensa mientras baila, el cuerpo se mueve y trae con su movimiento diversas sensaciones que son registradas y traducidas a palabras con el claro reconocimiento de que la traducción deja lo más interesante del proceso sin poder ser dicho. Al cuerpo que se asocia a los momentos de fluir y conectarse, se lo identifica por las participantes con las siguientes palabras *“potencia”*, *“libertad”*, *“Alivio”*. El siguiente fragmento sirve como síntesis de los relatos de las participantes. Su registro en cierta medida se

desvía de lo especular, registra sensaciones que responden a efectos consistentes sobre la materialidad del cuerpo como su peso en relación a la gravedad congruente con el modo en que Najes (2011) define el “*objeto a*” lacaniano como realidad del organismo que da cuerpo al goce como trozos del cuerpo ilustrados de un modo imaginario:

*“Trate de no pensar mi cuerpo como metáfora, empecé por sentir, mi peso recayendo sobre mis pies, y esto me hacía darme cuenta que estaba haciendo mucha fuerza con mis hombros, ahí siempre me contracturo... Sentía la fuerza de mis piernas para mantenerme erguida. Mi respiración cuanto más profunda, más peso tenía el cuerpo, cuanto más peso, más me relajaba, era como entrar a mi cuerpo”*

Lacan (1966) sostiene que el cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión sino que está hecho para gozar de sí mismo. Lo llama goce que el cuerpo se experimenta como del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto e incluso de la hazaña. Según Lacan hay goce donde aparece el dolor, nivel en que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanecería velada. Aquí un ejemplo en que una participante ubicaba un dolor físico cuyo correlato no era orgánico sino emocional.

*“Yo no pude apoyarme en mi cuerpo, me dolía el cuerpo, hoy no puedo sentir mi cuerpo desde otro lugar que no sea el dolor, porque me duele el alma y el cuerpo no era placer, era sin palabras” “Me daba miedo no poder sostenerme en el cuerpo que venía” “Siento que dejé caer algo” (comienza a llorar) “el cuerpo va a un lugar muy directo de conexión con el dolor”*

El registro del dolor en el cuerpo, es recurrente en los relatos, cada encuentro, cada una de las participantes dice tener algún dolor o molestia que proviene del cuerpo, contracturas, dolores de panza, de ovarios, dolor de los huesos, dolor de golpes, o lastimaduras que se han hecho con anterioridad, en la línea por lo planteado por Lacan este tipo de registro del cuerpo abren una nueva dimensión de pensamiento.

### **5.3.2. La función del goce en la danza terapia**

En los fenómenos de corte que se recortaban en el objetivo de la función de la percepción podemos ver el efecto del goce tal así como lo describe Del Pozo Garicano (2014) como la presencia de un real muy específico ya que objetiva el ideal del cuerpo

unificado. Es por la castración que el sujeto y el Otro confluyen en el nombre del sujeto encarnado en el Otro que ha de tomarse en el cuerpo. El siguiente recorte introduce varios de los elementos que describe el autor, se puede leer algo del goce y el Otro en relación al gesto y al sujeto que ofrece su cuerpo para gozar:

- *Participante: “Mi danza fue intensa, me pasaron muchas cosas, en principio lo que más me llamó la atención, fue cómo un mismo gesto según la dinámica podía tener una impronta diferente, empecé moviendo la mano, como si fuese un saludo y a medida que lo dejaba crecer fue apareciendo más como la mano del reto y después se convirtió en el gesto de tirarme aire a la cara cómo cuando uno se abrume, de golpe me encontré pegándome golpes en el pecho, y me agarre todo el pelo hacia arriba tirándome, era bello y placentero pero muy heavy. Sentía urgencia adentro, necesidad de descargar, de pronto el gesto de las manos se convirtió en un empuje hacia afuera, salté varias veces y cuando llegó la pausa comencé a llorar suavemente, fue un alivio”*
- *Coordinadora: ¿Qué podés decir de eso que te pasó?*
- *Participante: Nada, por ahora, creo que mis movimientos eran mis palabras, había tanto atrás de un gesto, no me imaginaba, todo lo que puede salir... Es algo que se siente más allá de lo que te pueda decir...*

Boghossian (2014) sostiene que para acceder a lo real, es necesario un tipo de intervención que resuene en el cuerpo que toque algo de un más allá del sentido. Una intervención que sea un esfuerzo de poesía que provoca un vacío de sentido, pero sin embargo, generando un efecto de un sentir real en el cuerpo. Llama a esto acto poético que es el que toca algo del goce Otro que toca el cuerpo. Se trata de un goce que no tiene que ver con el sentido, tiene que ver con una marca, un goce más allá del sentido. Un goce del que nada puede decirse, pero que se siente.

Mirat (2011) distingue que el cuerpo puede gozar de sí mismo por lo que puede no establecer relación con el Otro. Lo que también implica cierta ausencia del sujeto. Algunas de los relatos traían a la ronda específicamente ese desgano por salir de la conexión con el propio cuerpo para jugar con la consigna o con otros cuerpos, algunas por la frustración que les generaba la imposibilidad de saber qué es lo que emergerá del encuentro, con qué se encontrarán, otras porque no querían apartarse del placer que les proveía su cuerpo y otras porque sentían que sus dolores se lo impedían. Los siguientes recortes representan algunas de estas posturas:



*” Yo no soy ese cuerpo que duele pero a la vez si soy, tengo que ver cómo me las ingenio para poder usarlo” “Al final del ejercicio siento que puede trabajar algo, el dolor está pero ya no lo vivo igual que cuando llegué.”*

*Me quedé sintiendo, sabía que había otros pero no me importaba, yo estaba como en mi mundo... No sé... Después quise moverme y el cuerpo no quería...”*

*“Me quedé acostada, no me quería mover, sabía que había una consigna pero mi cuerpo quería quedarse acostado, era muy placentero, yo estaba en la mía, sentía que el resto se movía pero a mí ni me importaba, quería estar conmigo.”*

*“Me gusta estar en mi cuerpo, no quería que otros me molestaran, sabía que estaban ahí pero no quería saber nada...” “Los hubiese echado a todos”*

Varios integrantes que expresan la dificultad que implica entrar en diálogo con otro desde el movimiento una vez que se han conectado profundamente con sus cuerpos, relatan desencuentros que clasifican de ritmos, reconocen que lo rítmico no exige simultaneidad para el encuentro con otro, que incluso desde velocidades diferentes, dinámicas distintas cierto nivel de diálogo es posible pero exige siempre una renuncia a algún impulso o anhelo de hacer algo específico. El encuentro se establece como renuncia a un fluir constante, implica el corte, lo rítmico involucra al otro y a la decisión de renunciar para entrar en diálogo o continuar con la propia investigación. Incluso cuando la consigna demanda el contacto este puede ser rechazado.

*“Me encantó conectarme con mi cuerpo, pero hay un miedo de perderse ahí... Me metí tan adentro que me costaba reconocer donde estaba, de todos modos sentía la piel viva” “Yo me preguntaba ¿Cómo hago para estar conmigo misma y con otros al mismo tiempo, cuánto me abro, cuánto dejo fluir? ¿Cuánto límite necesito poner para no quedar borrada o para no borrar al otro?”*

La mayoría de los relatos involucran esta dimensión de no poder decir mucho sobre la experiencia, que lo que queda es algo que se movió en el cuerpo pero no pueden dar cuenta en palabras de qué es eso que se movió. Retoman que esos movimientos que hicieron en relación a la consigna, ya sea tomándola como rechazándolo, la ponen en situación de escucha de sí mismas, a veces se encuentran con danzas conocidas que son catalogadas como refugios y otras con danzas conocidas que no quieren repetir las porque las hacen recordar lugares donde no quieren estar.

La consigna siempre involucra al otro físico, su cuerpo material, ya sea el propio cuerpo como otro, como el cuerpo de los otros y la posibilidad de entrar en contacto, contacto que no es mediado por la palabra hablada, sino por acuerdos rítmicos entre los recorridos que cada cuerpo propone, que aunque sean relatados como “fluidos” “conectados” siempre acarrearán preguntas sobre los límites propios y los del otro junto con cierta sensación de incomodidad hasta que se instaure el diálogo que no es susceptible a la racionalización.

### **5.3.3. La función del cuerpo y la angustia en la danza terapia**

Lacan (2006) sostiene que corresponde a la estructura del Otro constituir cierto vacío, relacionado a su falta de garantía, en el que los objetos que atormentan en el interior puedan resonar sin retornar ferozmente como el Superyó, sino como testigos la ley del deseo por la que el Otro jamás será completado y el resto de la operación constituyente del sujeto siempre será pérdida. Según Miller (1998) el modo en que introduce un resto que escapa a la mortificación del conjunto a través del “*objeto a*” demuestra que en la estructura del lenguaje no todo es significante. Lo que implica un cuerpo fragmentado por cortes, por el goce, con órganos, donde el vacío toma valor por los bordes. Los siguientes recortes son los que sirven para ejemplificar más claramente, esta relación entre el cuerpo como fragmentado, la fractura que produce en lo imaginario y el desvío del placer hacia la angustia:

*“Al moverme me encontré con dolores que no sabía que tenía, me apoyaba sobre la espalda y me dolía... Me dolían los huesos de la cara, era un dolor no de presencia sino de ausencia” “Estoy traduciendo como puedo eso que me está, (se corrige) me estaba pasando en el cuerpo... Pensaba que (pausa) Sentía que... No sé cómo decirlo... Sentía un cuerpo con dolor y tanta ausencia de palabra, es desgarrador habitarse ahí”*

*“Me angustió un poco, tratar de percibir mi cuerpo, estaba como todo desparramado, a veces podía descansar un poco imaginándome algo porque si lo dejaba suelto, me generaba angustia, no sabía que podía aparecer”*

*“Me da miedo no poder controlar mi cuerpo, tengo mucha energía, y me da miedo que vaya a lastimarme o lastimar a alguien”*

Laurent (2008) sostiene que la pregunta es *¿qué quiere de mí mi cuerpo?* Y la respuesta es justamente la angustia, con la que se compone una sensación corporal que

denomina acontecimiento del cuerpo. La inscripción que se hace por medio de esa sensación corporal anudada a la angustia es diferente a un aprendizaje que se pueda dar por el modelo de reflejo condicionado. Es un momento que no es un sujeto reducido al aprendizaje de un comportamiento, sino un pasaje que deja huella.

Para Iaraeta (1988) la angustia es la fractura que deja de un lado el deseo y del otro el goce. El advenimiento del sujeto no será gratuito necesita de un pasaje donde el objeto cae y se constituye en el fundamento del mismo sujeto deseante, en otras palabras, el sujeto queda marcado por la castración e implicado en el fantasma.

Una de las participantes relata su experiencia de “Bailar el nombre” dejando de relevo, la escisión y el lugar del Otro en la construcción del propio cuerpo y el movimiento propio:

*“Me molesto que el primer nombre que me vino fue Sandrita y ahí encontraba patrones que me tienen aburridísima... Yo bailaba Sandrita, que lo detesto porque fue la pelea en mi casa, que me reconozcan como mujer, ya no soy Sandrita, soy Sandra (se agarra los pelos y grita) y el movimiento me devuelve un Sandrita... No la puedo soltar... Me enoja, me angustia, todo junto... Por otro lado el movimiento me erotiza y me hace sentir Sandra pero la voz, la voz es Sandrita y me cansa más de lo mismo. Una cosa es tomar consciencia y querer moverse diferente pero muy diferente es lograrlo. Yo sigo bailando Sandrita aunque me aburre... Pensaba como reterritorializar el cuerpo”*

Allí el nombre que viene del Otro que no solo la marca sino que interpreta su cuerpo, ella registra que incluso aunque quiere y registra un cuerpo más de lado de lo erótico relacionándolo con su femineidad, descubre que no puede dejar de bailar ese nombre que la ubica donde es ubicada por otro. En otro momento del proceso vuelve a traer esta situación dónde ella quiere ser otra, no quiere repetir lo que la aburre y de donde no puede salir.

Los encuentros se caracterizan por la búsqueda de entrar en diálogo con los otros. Cada participante se ubica en sus modos de relacionarse. Una situación que es recurrente es la pregunta por como instaurar un ritmo común con el otro. Los desencuentros generan cierta frustración que incitan a preguntas como dice que

involucran cómo dice Nafia et al. (2000) los enigmas de la constitución subjetiva, la sexualidad y la muerte.

## 6. CONCLUSIONES

El cuerpo, la percepción y el lenguaje cumplen funciones primordiales en el trabajo de la danza terapia ya que es en el entramado entre los tres que una consigna puede funcionar como modo de leer posiciones subjetivas tanto para el participante como para el terapeuta. Es por la relación evidenciada entre el cuerpo y el lenguaje que el sujeto puede moverse, que puede ponerse en juego con una consistencia necesaria para poder extraerse y leerse en la escena que compone. El lenguaje desde su equívoco potencia la consigna que en su amplitud permite cierto despliegue imaginario que por medio del cuerpo en su dimensión real encuentra un corte que permite la lectura. El cuerpo siempre falla, agujerea lo especular, sobre todo cuando el cuerpo se encuentra en movimiento arrojado a lo efímero, lo inasible. El trabajo con el cuerpo, retorna en palabras, devuelve voces, hace circular imágenes de uno mismo, del mundo, sólo se presenta allí la pregunta cuando el cuerpo no responde, cuando la percepción no encaja y cuando el lenguaje hace equívoco.

El hecho de que la percepción tenga la cualidad de por momentos y según la estructura y el proceso de cada participante generar efectos de corte, es decir, intervalos donde se reconocen escindidos permitiéndose ver de sí mismos algo que se repite o algo que aparece como una novedad, hace que las consignas de las danza terapeutas orientadas hacia el registro de la misma, se orienten hacia permitir la escucha de la propia subjetividad encarnada en un cuerpo que habla con movimientos.

Se pueden deducir de aquí tres modos de registrar el cuerpo uno ligado a lo especular, a la buena forma a la Gestalt, uno imaginario pero no especular basado en las sensaciones que el cuerpo provee y el último como elemento de corte, ligado a la sorpresa o a la angustia.

En otro orden de las cosas, a través de un trabajo de traducción, de movimiento al habla es que se puede poner en palabras algo de un ritmo personal que se desarrolla a través de la danza. El lenguaje brinda elementos para poder leerse en una producción de movimiento y es medio para poder sostener la improvisación. El lenguaje también posibilita desde su ambigüedad que cada participante reformule la consigna desde su

propio recorrido, lo que permite la exploración de la subjetividad de una manera no directiva. Las participantes relatan momentos en los que ante diferentes cuestiones que les impiden continuar con su trabajo toman una decisión que comienza por un pensamiento que modifica una experiencia que viene del cuerpo con una resignificación o abriendo la posibilidad de construir un nuevo recorrido para ese cuerpo, que parece responder o resistir sin dar cuenta de imágenes o palabras.

Si la estructura lo permite, el trabajo con la danza terapia pone al sujeto, más allá de la angustia, del lado de la creación. El material allí será el cuerpo, la dimensión del cuerpo que la danza terapia facilita es el cuerpo no especularizado, un cuerpo que no se inscribe en el campo de lo visual como lo señala Najes (2011). El cuerpo puede ser movido, tocado, agitado y registrar ciertas sensaciones que no corresponden simplemente a lo visual, tales como el ritmo de su respiración, el efecto de la gravedad en el cuerpo, el contacto, el dolor, entre otras. Este cuerpo cumple de otro modo, cierta función del lenguaje y la percepción en marcha. Pone a cada participante frente a su propia escisión, este empuje que pone de relevo la división entre el cuerpo y la mente, hace que se pueda, separar, pensar, con un cuerpo, que contiene, encarna y se goza. El cuerpo, la percepción y el lenguaje como trama interpelada permiten que emerjan preguntas sobre los límites y las posibilidades, en muchas de las participantes durante el proceso. Las preguntas no se dirigen a dar una respuesta a eso que acontece sino a registrarlo, incluirlo como pregunta que se responderá o no cada vez en cada nuevo encuentro, que es siempre con otro cuerpo, en otro espacio, en otro tiempo. Durante el movimiento que se despliega aparece allí el pensamiento pero sólo después de que la experiencia obliga a soltar el significado. Bailar el propio nombre, si no se impone la racionalidad, pone al sujeto a trabajar en la traducción, a un saber hacer con el cuerpo con eso que no puede ser nombrado y a hacerse rodar a nivel imaginario por esos espacios que creen que lo definen a su vez. El trabajo con la imagen del cuerpo anudado a un cuerpo que viene del Otro como sentido se enfrenta a lo real de ese cuerpo, que falla, en el que todo no es posible, que envejece, que duele, que cómo dice Lacan levanta campamento. Un tratamiento de los impasses del encuentro del cuerpo con la lengua apuntará a un saber hacer mejor con los elementos que le fueron dados al inicio de la partida a cada sujeto.

El entramado al que se hace referencia entre percepción, cuerpo y lenguaje presenta, entre otros, algunos obstáculos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de pensar una actividad de danza terapia. Teniendo en cuenta las implicancias del cuerpo en un proceso desde la danza terapia y las dimensiones que se han desdoblado de él, resulta importante pensar desde qué premisas son efectuadas las intervenciones para discernir que no estén orientadas a fomentar y sostener un goce autista que obtura la posibilidad de conectar con el propio Deseo. Mirat (2011) afirma que Lacan introduce goce de la palabra, el goce del Bla-bla-bla, con lo que quiere decir que la palabra no apunta al reconocimiento sino a una modalidad de goce autista que no debe confundirse con el autoerotismo y que no excluye el aloerotismo. Por otro lado, Indart (2008) y Laurent (2008) reconocen que la capacidad de borrar las fallas del cuerpo puede generar un nivel de autismo que elimina la dimensión del deseo. Es importante llevar la atención de los diseños de los encuentros para no fomentar cuerpos imaginados desde la autosuficiencia, el reforzamiento de ese goce autista, que como lo define Lacan puede ser aloerótico, generando allí la ilusión de completud y el borramiento de la falta. La sugestión y los fenómenos de masa son temáticas a tener en cuenta para el análisis de la práctica de la danza movimiento terapia, aun cuando su función sea estimular y proveer al sujeto de un despliegue imaginario.

Una limitación metodológica que se presentó es que el grupo observado en su mayoría son neuróticas que tienen experiencia en el trabajo con su cuerpo, muchas de ellas se han analizado y poseen conocimientos sobre psicología por lo que ciertas cuestiones se presentan en el trabajo con mayor sutileza que en grupos que no han desarrollado ese tipo de herramientas de lectura de su propia subjetividad. Lo que implica que las inferencias que se concluyen del trabajo realizado sobre las funciones de la percepción, el lenguaje y el cuerpo, variarán en cierta medida en casos de otra estructura psíquica y otros itinerarios pulsionales, por lo que deberán ser pensadas para cada caso en particular y contexto en que se intenta llevar a cabo una actividad de danza terapia. Por otro lado los ejemplos citados que fueron tomados de la experiencia en la pasantía, responden a personas en diferentes procesos, el esfuerzo del trabajo es didáctico por lo que los recortes, no involucran de manera profunda ciertas cuestiones que merecen mayor indagación para poder ser contextualizados y entramarse mejor con la producción teórica.

La práctica aporta el forzamiento a pensar la teoría que sostiene mi actividad como coordinadora de trabajo corporal, avanzando sobre nuevos modos de pensar la corporalidad desde el psicoanálisis haciendo foco en lugares de límite de entramado de la subjetividad. Los tres registros lacanianos, ayudan a separar y organizar el material que surge de un proceso de danza terapia, permitiendo reconocer como es el uso de los objetos y en qué lugar se ubica cada participante respecto de lo mismo, incluido su propio cuerpo en sentido imaginario como real. Acerca a pensar las intervenciones desde la prudencia en el reconocimiento de que en el espacio de la trama del sujeto hay algo que queda sin simbolizar y es preciso que así sea.

Según Mirat (2011) al tomar la noción de goce del uno de Lacan distingue que si bien el cuerpo puede gozar de sí mismo no establece relación con el Otro por lo que propone que el análisis ha de ser un espacio donde pueda advenir una nueva forma de articular el goce Uno con los registros del amor y del Deseo que llaman a un Otro. Por otro lado Boghossian (2014) sostiene que para acceder a lo real, es necesario un tipo de intervención que resuene en el cuerpo, que toque algo de un más allá del sentido. Una intervención que sea un esfuerzo de poesía que provoca un vacío de sentido, pero sin embargo, generando un efecto de un sentir real en el cuerpo. Llama a esto acto poético que es el que toca algo del goce Otro, que toca el cuerpo. Se trata de un goce que no tiene que ver con el sentido, tiene que ver con una marca, un goce más allá de la significación. Un goce del que nada puede decirse, pero que se siente.

En relación a las intervenciones puede pensarse a partir de las afirmaciones de Mirat (2011) y Boghossian (2014), que deben considerarse ya que permiten ir de manera velada hacia esos espacios que se pueden generar como potencia para quien atraviesa un proceso terapéutico desde la danza tanto como para quien intenta direccionarlo.

Posibles líneas de trabajo futuro son pensar la transferencia en una terapia con danza y cómo leer en el dispositivo la resistencia. Teniendo en cuenta que su material primordial es el cuerpo y la percepción de las sensaciones corporales en su entramado constitutivo con el lenguaje. Por otro lado es interesante pensar la relación con la creatividad que permite el contacto con el cuerpo desde la danza y qué implicancia puede derivar esto para un tratamiento en trabajo interdisciplinarios.

En el proceso de trabajo del TFI un gran hallazgo fue lo que Lacan llama la intervención poética que toca algo del cuerpo, como resonancia corporal, fue un aporte que permitió

incorporar la dimensión de lo bello separado de la sublimación. La peculiaridad de la danza terapia es que concibe este tipo de intervenciones desde su estructura, reconoce en el cuerpo una potencia para poder conocer de un modo que por momentos puede prescindir de la palabra y traspasar la angustia que inhibe. Su especificidad radica en un cuerpo, que en sus diferentes registros puede incitar al sujeto a aparecer en lo real.

## 7. REFERENCIAS

Ariel, A. (1990). La danza moderna, un estallido. Seminario de arte y psicoanálisis: La danza. Buenos Aires: Editorial Catálogos.

Álvarez, J.M. (2008). Del sujeto integrador de la percepción al sujeto desintegrado por el significante. En Estudios sobre la psicosis. Buenos Aires: Gramma.

Boghossian, N. (2014) De la histeria a la femineidad. Ensayo aprobado por referato  
Sitio web: <http://lacandigital.com/de-la-histeria-a-la-femineidad/>

Chaiklin, S. (2008). Hemos danzado desde que pusimos los pies sobre la tierra. En La vida es danza, el arte y la ciencia de la danza movimiento Terapia. Buenos Aires: Gedisa Editorial.

Cosentino J.C. (1999). La estructura del aparato psíquico: tiempo de excitación. En Construcción de los conceptos freudianos. Buenos Aires: Manantial.

Coccoz, V. (2008). Lo pulsional: cuerpo, goce y deseo. Fort-Da, 10, 1-2. Recuperado de: <http://www.fort-da.org/pulsional10.htm>

Del Pozo Garicano J. (2010). Cuerpo, angustia y lo real. 06/04/2015, de Foro Psicoanalítico de Asturias Sitio web:  
[http://www.foropsicoanaliticodeasturias.es/pdf/CuerpoAngustiaYLoReal\\_JuanDelPozo.pdf](http://www.foropsicoanaliticodeasturias.es/pdf/CuerpoAngustiaYLoReal_JuanDelPozo.pdf)

Dafunchio (2012). El cuerpo en anamorfosis. En El cuerpo en psicoanálisis II. Venezuela: Pomaire.



- Damiano J. M. (2008). Del fundamento de la consciencia. En *Del Cuerpo y el Alma en los debates Diagnósticos Actuales*. La Plata: Ed. Centro de Investigación y Trabajo Analítico.
- Escudero, I. (1999). La danza como síntoma. *Calaidoscopia*. 39. Caracas: Escuela del campo freudiano.
- Fischman, D. (2008). Relación terapéutica y empatía kinestésica. En *La vida es danza, el arte y la ciencia de la danza movimiento Terapia*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.
- Freud, S. (2010b). Lo inconsciente: Apéndice C. En *Obras Completas: Sigmund Freud Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1891).
- Freud, S. (2010a). La regresión. En *La interpretación de los sueños. Obras Completas: Sigmund Freud. Vol. V*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1900).
- Freud, S. (2012) Esquema del psicoanálisis en *Obras Completas: Sigmund Freud. Vol. XXIII*. Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado 1938).
- García, C.D. (2013). ¿Qué es “lalengua”?  
<http://www.lecturalacanianana.com.ar/doc.php?doc=342>
- Garrido Elizalde P. (2010). El cuerpo, un recorrido por la obra de Jacques Lacan. . 07/04/2015, de Carta Psicoanalítica México Sitio web:  
<http://www.cartapsi.org/spip.php?article69>
- González Táboas. C. (2013). ¿Qué sabes tú del cuerpo? *Virtualia*, 26, 1-3.
- Gorostiza, L (2012). Los cuerpos y los goces. Una aproximación a partir de la última enseñanza de Jacques Lacan. En *El cuerpo en psicoanálisis II*. Venezuela: Pomaire.
- Iareta, G. (1988). La angustia: Su vínculo radical con el objeto. En *Lo real y la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires: Simposio del campo Freudiano.
- Indart J.C. (2008). *Del Cuerpo y el Alma en los debates Diagnósticos Actuales*. La Plata: Ed. Centro de Investigación y Trabajo Analítico.
- Mariscotti, P. I. (2012). *Articulaciones conceptuales entre el psicoanálisis y la danza*. Ponencia Usam.

- Masotta, O. (2008). Introducción a la lectura de Jacques Lacan. Buenos Aires: Eterna Cadencia (Trabajo original 1970).
- Miller, J. A. (2013). El ultimísimo Lacan, cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller. Bs. As: Paidós.
- Miller, J. A. (2002). Biología Lacaniana y Acontecimiento del Cuerpo. Buenos Aires: Colección Diva.
- Miller, J. A. (2008). La angustia o el concepto. En la angustia Lacaniana. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (1998) Una nueva modalidad del síntoma recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/001/notas/unanuevamodalidad-04.html>
- Mirat, D.C. (2011). El estatuto del cuerpo en psicoanálisis: del organismo viviente al cuerpo gozante. *Freudiana*, 63, 33-55.
- Nafia, M. Laurence, Bahena y Yaghen -Vial. (2000). Las metáforas de Terpsícore. *Acheronta - Revista de psicoanálisis y cultura*, 12, Recuperado de: [www.acheronta.org](http://www.acheronta.org).
- Naijes (2011) El estatuto del cuerpo en psicoanálisis: del organismo viviente al cuerpo gozante. *Freudiana*.
- Kruger (2012). ¿Qué es un cuerpo? En *El cuerpo en psicoanálisis II*. Venezuela: Pomaire.
- Lacan, J. (1992). Aún. El seminario, Libro 20. Versión digital. (Trabajo original publicado 1972).
- Lacan, J. (2002a). Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado 1957).
- Lacan, J. (2002b). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado 1957).
- Lacan, J. (2006). La angustia. *El Seminario 10*, Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado 1963).

- Lacan, J. (2008). Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad. En *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI (Trabajo original publicado 1958).
- Lacan, J. (1967) Del psicoanálisis en sus relaciones con la realidad. En seminario 14. Versión Digital.
- Lacan, J. (2010). Tiché y Automaton. En *El seminario, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado 1964).
- Lacan, J. (2012). Clase 19. En *El Seminario Libro 1*. Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado 1954).
- Lacan, J. (2013). El poco sentido y el paso al sentido. En *El Seminario, Libro 5*. Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado 1957).
- Lacan, J. (1985). Psicoanálisis y medicina. En *intervenciones y textos*. Argentina: Manantial. (Trabajo original publicado 1966).
- Lacan, J. (1977). Radiofonía y televisión. Bs. As: Anagrama.
- Laurent, E. (2008). Del Cuerpo y el Alma en los debates Diagnósticos Actuales. La Plata: Ed. Centro de Investigación y Trabajo Analítico.
- Luchelli, J.P. (2000). Dossier Percepción - Alucinación. *El caldero de la escuela*, 77, 32-35.
- Perez, M.T. (2013). Lo real sin Ley y el cuerpo. *Virtualia*, 26, 1-3.
- Ríos Suárez, G. (1988). De Das Ding al uno. En *Lo real y la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires: Simposio del campo Freudiano.
- Totora, S. (2008). El DTM en el tratamiento de niños pequeños. Diferentes puntos de vista. En *La vida es danza, el arte y la ciencia de la danza movimiento Terapia*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.
- Valiente, R. (1988). Significante- Repetición y Goce. En: *En Lo real y la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires: Simposio del campo Freudiano.
- Wolondarky, D. (1988). El desencuentro en la vida cotidiana. En: *En Lo real y la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires: Simposio del campo Freudiano.