Enigmas de la subjetividad y análisis del discurso

*Margarita Baz**

A Graciela,
porque tu palabra tendió el puente
hacia la vida

Este escrito tiene como propósito mostrar la instrumentación y los procedimientos específicos que seguimos en la utilización de una variedad de *análisis del discurso,* fundamentado en el psicoanálisis y la psicología social, y que venimos utilizando desde hace algunos años en nuestro trabajo de investigación. La intención es estimular el intercambio de ideas y experiencias para propiciar un debate enriquecedor y necesario para avanzar en la fundamentación y desarrollo de estas estrategias metodológicas.

En el campo de las ciencias sociales, el status privilegiado que tiene hoy en día el lenguaje –su reflexión y estudio– es indiscutible. Por otro lado, las propuestas teórico–metodológicas referidas al análisis del discurso o análisis de textos, son múltiples e ilustran toda una gama de orientaciones conceptuales, distinto rigor y viabilidad en su aplicación. Al lado de ciertas modalidades ya clásicas y de otras propuestas teóricas para el análisis de textos difundidas en distintos ámbitos, existen una diversidad de investigaciones que reportan resultados a partir de la utilización de este tipo de metodologías; no obstante, en mi experiencia, este tipo de informes por lo general dan cuenta de los hallazgos o análisis finales de los materiales en estudio, y pocas veces tenemos acceso al proceso mismo de análisis, es decir, al cómo abordó el investigador el material discursivo, es decir, cómo lo leyó, cómo lo pensó y cuáles fueron sus herramientas. Conocer este proceso es de fundamental importancia si queremos estimar el valor, las posibilidades y limitaciones de los análisis que emprende-

* Profesora investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM Xochimilco.

mos como forma de producción de conocimiento de las problemáticas en estudio.

Con esa idea, presentamos aquí el *análisis de dos textos*, conformado cada uno por dos entrevistas a una bailarina profesional, y que constituye parte del material de campo de una investigación que, con motivo de la elaboración de una tesis doctoral en Psicología Clínica,[1] se propuso "ampliar los horizontes teóricos relativos al papel de la experiencia del cuerpo en la subjetividad de la mujer, con base en el discurso de bailarinas".

Antecedentes de la investigación

La investigación a la que nos referimos partió de la premisa metodológica de que el discurso es un recurso óptimo, más aún, una vía primordial, para la exploración de la subjetividad. Nuestra estrategia metodológica fue escuchar a bailarinas (pertenecientes al universo de la llamada danza teatral) en condiciones controladas de entrevista individual y grupal,[2] con la consigna de hablar de su experiencia como bailarinas. Esto, sin embargo, no significa que nuestro objeto de estudio sean la bailarina precisamente, sino que ella, al hacer del cuerpo en movimiento su instrumento de trabajo, puede tomarse como un "emergente" privilegiado de los interrogantes que en cierto momento histórico se hace la mujer sobre sí misma. Hemos planteado que, en función de su actividad y del lugar social que ocupa, la mujer que baila actualiza permanentemente su vínculo con el cuerpo. De esta manera, la danza tiene la lógica de una metáfora, es decir, de un símbolo del ser humano batallando su subjetividad, con y desde su cuerpo.

Enfatizaremos que nuestra lectura no ha sido en términos de "casos" de bailarinas. En cambio, el material discursivo (registrado con grabadoras) fue mirado como un *texto colectivo*, desde la premisa

[1] Margarita Baz, *Metáforas a través del cuerpo*. Tesis de Doctorado. Facultad de Psicología. UNAM, 1993.

[2] La entrevista individual, útil a nuestros propósitos de investigación psicológica, es aquella caracterizada por José Bléger (*Temas de Psicología: entrevista y grupos*, Buenos Aires: Nueva Visión) como una entrevista abierta que permite al entrevistado estructurar el campo de la entrevista (opuesta, por tanto a la idea de "cuestionario"), acompañado por el entrevistador cuya función es "ayudarlo a pensar". De similar manera, la entrevista grupal, dispositivo concebido desde la concepción operativa del grupo, se constituye a partir de la producción de un grupo que trabaja alrededor de una tarea.

de que al hablar de la experiencia del cuerpo expresándose en un arte milenario, tendríamos acceso al campo imaginario del cuerpo femenino en sus distintas dimensiones: desde el plano del deseo y consecuentemente la fantasmática que va construyendo y recreando una subjetividad, hasta el plano de lo social, entendido no como simple soporte de esta subjetividad, sino como constitutivo de la misma. Con esta aproximación conceptual, donde lo particular (los sujetos específicos que participaron en el estudio) no es el objetivo sino el *terreno* donde se observan procesos que trascienden al individuo, fundamentamos la posibilidad de acceder a un conocimiento relativamente generalizable para los sujetos pertenecientes a una cierta cultura. En términos de nuestro método, los individuos son meramente actores de una *trama* que los trasciende.

El material discursivo fue producto, decíamos, de una serie de entrevistas grupales y en parte de entrevistas individuales. Debo señalar que existe una continuidad teórica en la concepción de ambos dispositivos, si bien cada uno aporta matices al material producido, que deben ser tomados en cuenta en el análisis. Pensamos que el grupo aporta una dimensión "del hacer en el proceso", que le da al discurso una calidad dramática (o sea, de escenas a ser armadas con otros), en tanto que el discurso individual se produce en un remontar la propia novela personal ("novela" en el sentido psicoanalítico de construcción imaginaria de la propia vida).

El análisis del discurso (en la variedad que especificaremos más adelante) como metodología de investigación, rescata para la investigación en psicología una tradición de uso extensísimo en la práctica clínica: la escucha del sujeto, esto es, la palabra en última instancia, como instrumento de trabajo. El trabajo de consultorio no permite, sin embargo, una objetivación de los procedimientos de lectura y análisis del discurso, por las características propias de sus fines y objetivos. De esta manera, se acumula "experiencia clínica" pero escasamente se le sistematiza como modelo de trabajo científico. Y ello a pesar de Freud y de la vía regia que él mostró para el estudio del inconsciente: el trabajo con los enigmas de la palabra. El "padre del psicoanálisis", a partir de su pasión por el conocimiento, ha sido precursor, junto con lingüistas y antropólogos, del debate contemporáneo sobre el lenguaje, que hoy se ubica en el centro de la preocupación epistemológica en las ciencias humanas y sociales.

Para nosotros, el análisis de material discursivo no es un método lingüístico en el sentido estricto de la palabra. Nuestro propósito es abordar el discurso desde una teorización congruente con la mirada particular que ponemos en juego en la práctica cotidiana de la psicología, por ejemplo, cuando enfrentamos una situación de entrevista o cuando coordinamos un grupo, situaciones que imponen ciertas preguntas claves: ¿cómo escuchamos? y ¿qué escuchamos? Nuestros fundamento conceptual tiene dos referentes principales: el psicoanálisis y la psicología social. Desde ahí, ubicamos nuestra aproximación en la categoría de método clínico y cualitativo, implicado por ello en la orientación hermenéutica en tanto modelo científico. El discurso que interesa al psicoanálisis es el que expresa y encubre el deseo inconsciente. Su análisis opera sobre el discurso, pero no en su dimensión "informativa", sino en su *expresión metafórica*, que, tal como argumentan los Mannoni[3], es la forma de manifestación del inconsciente. La metáfora es una estructura de sentido que da cuenta de los aspectos latentes de los procesos simbólicos. Es decir, a partir de la comprensión de la relación inconsciente–palabra, buscaremos en nuestra tarea de análisis del discurso, descubrir ese "modo de hablar poético" del inconsciente. La psicología social, por su parte, nos aporta la noción de *dimensión institucional*, comprometida en la trama misma de la subjetividad, que de esta manera adquiere en nuestra mirada el valor de una subjetividad colectiva, de cara al universo cultural que la determina y a los mecanismos de poder que entran a jugar en todo proceso psicosocial.

Por último, para ubicar el material que presentamos, señalaremos que nuestro diseño de investigación abarcó un proceso de tres entrevistas grupales con dos grupos distintos (12 horas de grabación) y dos entrevistas individuales con 4 personas (8 horas). De las 20 horas de grabación que comprende nuestro material de campo, ilustramos aquí el análisis de dos textos individuales, que representan 4 horas de entrevista. Nos interesa señalar lo anterior para justificar que el trabajo con los textos no sea exhaustivo, sino adecuado a esta perspectiva más extensiva. En cualquier caso, podrá imaginarse que el trabajo que supone es considerable.

Los *procedimientos de análisis* que establecimos, parten inicialmente del *trabajo con cada texto singular*, donde las fronteras fueron,

[3] Véase: Julia Kristeva, Octave Mannoni, *et al.* (1984) *El trabajo de la metáfora*. Barcelona, ed. Gedisa, 1985.

en el primer caso, cada grupo (las tres entrevistas) y en el segundo, cada sujeto (sus dos entrevistas). Este trabajo es antecedido por la construcción y redacción completa del marco teórico de la investigación, que representa una preparación conceptual fundamental para proceder a re–examinar el planteamiento del problema y las hipótesis formuladas. También realizamos previamente una reflexión sobre la propia implicación en el proceso. Una vez realizado el análisis de cada texto singular, revisamos todo el material de campo en conjunto (ya procesado) para decidir sobre las *categorías de análisis* que respondan tanto al material empírico como a la mirada teórica sobre el mismo. Las categorías de análisis proporcionan los ejes para el *análisis global del material* y la discusión de los resultados desde la perspectiva del problema, las hipótesis y los objetivos de la investigación.

En este escrito ejemplificamos el primer paso, o sea, el abordaje de los textos singulares. Para ello se siguió la siguiente estrategia: a) Escucha de la grabación correspondiente, cotejando el texto desgrabado. b) Lectura repetida del texto, observando cómo inicia, cómo se desarrolla y termina (primer nivel de observación). c) Nueva lectura del texto aplicando algunas herramientas psicoanalíticas, es decir, distanciándonos de los aspectos informativos para escuchar significantes que "insisten", significantes asociados, cadenas en el discurso y otros fenómenos de lenguaje: segundo nivel de observación (el texto queda marcado y se realiza un trabajo consistente en resumirlo en una secuencia condensada de significantes y emergentes). d) Lectura repetida de esta especie de resumen con vueltas a la lectura del texto completo. e) Identificación de ciertos hilos discursivos con "fuerza metafórica" y que cumplen la función de sostener el discurso; este es un proceso analítico que aspira a generar hipótesis operativas sobre los contenidos latentes del texto a partir de una mirada estructural: tercer nivel de observación. f) Trabajo de "desarmado" del texto y ordenamiento del mismo en función de los ejes anteriores. Este momento analítico se apoya, naturalmente, en el problema y las hipótesis de investigación (no olvidemos que la lectura de un texto puede ser múltiple, y la que realicemos dependerá de qué nos preguntamos, qué buscamos), y reposa primordialmente en las herramientas conceptuales que logramos construir en ese momento clave de estudio y recreo creativo de la problemática estudiada, que es la redacción del marco teórico.

Puedo añadir que para efectuar este trabajo con cada texto, he sentido la necesidad (que he elevado prácticamente a la categoría de procedimiento), de realizar una auténtica "inmersión" en el texto que quiero analizar, evitando durante ese tiempo todo contacto con los otros textos de mi material de campo.

Finalmente, antes de proceder a mostrar el análisis de dos de estos textos,[4] advertiré que si bien creo que logro ejemplificar el trabajo que realizo en esas etapas iniciales de procesamiento del material de campo, se encontrará sin duda un fuerte "sabor de incompletud", ya que sólo al conocer el análisis global del material (que implica también sus procedimientos específicos) se lograría captar el sentido de los señalamientos, insinuaciones e hipótesis que efectuamos en esta etapa, y sobre todo, se mostrarían los resultados y la discusión teórica de los mismos. Por último, no puedo dejar de mencionar el placer que me provocó el análisis de estos textos; encontré un discurso pleno, fascinante, y desde ya supe que seguramente el análisis realizado no les hacía justicia.

Análisis de las entrevistas

Bailarina 1. (Mexicana, 38 años, 30 años de experiencia dancística)

I. Trabajo preliminar sobre el discurso: secuencia condensada de significantes y emergentes

1era. entrevista

La diferente – pose – diferente aunque no lo quieras – idea que tienes de ti misma – sintiendo diferente de las demás mujeres – diferente – de cierto – tenemos algo – diferente – ni siquiera el cuerpo – diferente – independiente – estar en papel – ser un cisne – aristocrática – deben ser distintos – mantenerte alejado – trato diferente – nací con gracia – nací para bailar – voltear a verme – don – me decían – traumas y agonías – risas – burlas – papeles sobresalientes – qué duro – el todo – la razón de mi vida – la próxima función – en espera a la siguiente función – el otro tiempo no importa – ser

[4] La versión completa de los textos se encuentra, a disposición de los investigadores interesados, en el archivo del área de investigación "Procesos grupales e institucionales y sus interrelaciones", D.C.S.H., Unidad Xochimilco de la UAM.

la mejor – superar a todas – contra mí misma – ocupada todo el tiempo – truco – evadir la realidad – componerla –fanatizada – ahora – tranquilidad – el otro lado – he empezado a vivir – antes no tenía yo tiempo – no había tiempo – ciega –fanática – horrible – ahora – serenidad – minimizas y desprecias –era única – me bajaba – ego muy exaltado – achicarme – problema, estigma – sentirme fea – yo en el fondo siempre me sentía fea – casi muriéndome de hambre – privando de muchas cosas – ideal – la bonita dentro de tantas feas – angustiosa – la comida – lucha contra uno mismo – ego – anorexia – odio contra uno mismo – asceta – mujer ideal – repartido en dos – embebida en sus propias angustias – no hay tiempo para los demás – fanático – destaca – mueve a ser – choque interno – la perfección, la perfección – asceta – los instintos son como fieras – dominar – reprimir – dominar mis instintos – abominaba todo lo que tenía que ver con el cuerpo – abstenerme de todo y sentirme entonces, bella – mandar al diablo – haciendo todo lo prohibido – odio contra uno mismo – mi fealdad – mi centro era yo – la danza como grillete – ahora – gusto, placer – pose de arrogancia – conquistaba a la gente – plaza fuerte – enemigo principal – dentro – mi peor enemiga era yo – me desilusioné – hacer todo lo que no había hecho – aunque me mate – viviéndola por primera vez – tiempo brevísimo – escenario – fanático – ciego – ir en la vida sin ver – la totalidad – estado – pérdida de conciencia – momentos tan mágicos – únicos – maravilloso – a base de tu propio cuerpo – nada que se diga es mentira.

2nda. entrevista
ego – el público no importa – llegar a ser la mejor bailarina – ese ideal – servir a los demás – don – ahora pienso diferente – tienen un tiempo – dominar el cuerpo – decir soy lo máximo – alguien recibiéndote – alegría – este grupo soy yo – líder – centro energético – tú te fallas – verlos como arañas – nunca me he equivocado – ególatra – me impedía ver a los demás – eso que yo tengo – ser la música – eso llegó – es un don – retirar – al diablo la danza – nada de gratis – llamada de atención – tengo que pagar por esto – ser escalón – insegura – magia – escenario – predominio de ser, de tener – me veían bailar – prepotencia – plaza fuerte – tan angustiados – subirse – la gente quedaría encantada – inseguridad – hueco – mística – jalada de atención – reestructurar – que me modificara el carácter – nada más era decir gracias – los seres humanos nos convertimos

solamente en un dolor – tú eres bailarina – agradecida – estar completa y viva – la pura alma y el deseo de bailar – valor para pararme en un escenario sin dominar el cuerpo – arrogancia – prepotencia – tenacidad – mente – trabajo en arcilla o en piedra – he tenido una alumna – hechura mía – me hace ser feliz – el sólo verla – tengo algo porqué luchar – más consciente estás de tu pequeñez – hablo como loca.

II. Análisis

Este discurso nos sugiere tres dimensiones, que hemos denominado: a) El tiempo y el mito. b) Querer ser. c) La agonía del cuerpo.

a) El tiempo y el mito

El elemento estructural más básico de este discurso lo encontramos en el juego subjetivo que proporciona la *dimensión tiempo*: por un lado, la bailarina se sitúa y recrea su experiencia desde la idea de un *antes* y un *después*; por otro, le otorga a la cualidad de "tener tiempo" un valor de perspectiva existencial y de relación entre ella misma y los demás. "No tener tiempo para los demás" equivale a vivir angustiada. La idea de diferentes tiempos no la leemos como la descripción de una sucesión de experiencias, sino como el reflejo de posiciones construidas al interior del sujeto. La posición subjetiva, hemos dicho en otro momento, es la perspectiva desde la cual un sujeto enfrenta su deseo, en otras palabras, expresa formas de vivir y de vivirse. Este recurso permite a esta bailarina "descentrarse" para valorar su experiencia. El 'descentramiento' significa justamente moverse del centro, 'correrse' de la posición protagónica para mirarse, para pensarse.

Así, el 'antes' corresponde al tiempo en que pugnó desesperadamente por "mantener la pose", en que estuvo "ocupada todo el tiempo" en "una carrera contra mí misma", en que "estuve toda la vida fanatizada", en que "no tenía tiempo para los demás". En el 'antes' aparece en la sombra el tiempo de la vida cotidiana, el cual "no importaba" y casi no se recuerda; en ese 'antes' "sólo vivía en el tiempo brevísimo de estar sobre el escenario", momentos que, eso sí, eran "tan mágicos, tan únicos, que siempre está uno en espera de que se repita esa magia". Es el tiempo de la *bailarina mítica*, al que evoca

con juicios severo: "era una vida hasta cierto punto ciega, fanática", "ir por la vida sin ver" y expresando horror ante las "represiones y esfuerzos": "una cosa horrible"; sin embargo, se escucha también, claramente, una reivindicación y franca admiración que tienen como efecto un resguardo del mito: "pero también pienso que quien no es fanático no destaca", "sólo la gente con temple damos ese brinco", "si no, imagínate cuántas habría".

Ese tiempo termina con el momento de la *desilusión*. La pérdida de la ilusión se refiere al proceso de duelo que ha descrito el psicoanálisis en términos de derrumbe de lo que sostiene un objeto idealizado. Hay un trastorno narcisista intenso, en el sentido de confrontar al sujeto con un desgarramiento de una parte de su propio ser; lloramos así la caída de los ideales, lo que nos mantuvo fascinados. Hay dolor, hay pérdida, pero también liberación, dado el tremendo poder sometedor de las instancias ideales de la constitución subjetiva (superyó, ideal del yo). En este caso particular, el discurso revela el juego psíquico donde la persona lidia con ideales y prohibiciones; describe un profundo sometimiento y una crisis de rebeldía, de "mandar todo al diablo, a la danza y a todo", "haciendo todo lo prohibido", "hacer todo lo que nunca hice, aunque me mate", "sentir que estaba viviéndola por primera vez".

Un accidente (real) ocurrido (¿propiciado?) por este movimiento interno para sacudirse a la danza en tanto "grillete en el pie", se eleva como metáfora del dolor ante la muerte posible del mito, a una muerte posible y definitiva de la bailarina. Y aquí puede expresarse nuevamente una energía y un deseo por la danza, un "retomar lo que tengo que hacer en la vida", "con la pura alma y el deseo de bailar, sin el dominio del cuerpo en absoluto", y una culpa: "si he tenido" (el don), "tengo que pagar por esto", "enseñando a otros, formándolos"; "*ahora* me toca ser escalón". El 'ahora' está asociado a "tranquilidad", "madurez", "serenidad", a "la riqueza de las experiencias vividas con dolor", a mayor "visión": a "*ver* el otro lado", "voltear a *ver* a los que siempre me han querido" y fundamentalmente a un deseo recobrado "tengo.. porqué vivir otra vez".

b)Querer ser

Otro elemento significativo que sostiene este discurso es la idea de "querer ser" o "querer llegar". Ese querer ser tiene como referente una aspiración, un ideal, cuya característica es el ser simbolizado en

términos comparativos: "ser la mejor", "la más bonita", "la escogida", "la que todos envidian", "nadie que brincara como yo"; es decir, se escucha una rivalidad violenta, irreductible, como condición de la propia existencia. No en balde, el inicio de su discurso (momento en que vemos cómo se posiciona para hablar de sí misma) está hilado por el significante "diferente", significante que, dicho en términos psicoanalíticos, "insiste" en forma notoria. "Ser diferente aunque no lo quieras" como si el "ser" pasara por acomodarse a una diferencia (¿la diferencia sexual?) *aunque no lo quieras*, que obliga ("tu deber es..") a una "pose", a una fachada "aristocrática". Los significantes "diferente" y "diferencia" se asocian, enigmáticamente, a las ideas de autosuficiencia ("esa diferencia entre el necesitar y no, es lo que hace una gran diferencia ¿no?") y de soledad ("alejada de las demás", "tengo la carencia.. de tener amigas"). Nuestra hipótesis tentativa apunta a reforzar la idea anteriormente sugerida de ciertas vicisitudes problemáticas en relación a la identificación sexual, a la valoración del ser femenino.

La compulsión por "llegar" está atada a una mirada que la coloca en el lugar de la "promesa", a la deuda que siente por lo que "tiene": un "don" (el don de bailar y de la coreografía). Ella ha "recibido" algo ("nací para bailar") y no puede "fallar": "tengo que pagar por esto". "Cuando yo dije.. al diablo la danza.. esto fue una llamada como para decir.. regresa a lo que te corresponde..". El discurso es atravesado por la ambivalencia del ser y el tener: "ser la promesa", "tener un don", "ser única", "decir soy lo máximo", que parece expresar una captura narcisística en un yo–ideal muy primario (de omnipotencia totalizante) que deja al yo real angustiado ante la carencia y ante el radical predominio del deseo del otro sobre el propio.

El "querer ser" que analizamos, tiene, junto con esta vertiente de la idealización de una imagen de predominio y autosuficiencia (y su correspondiente vivencia de vergüenza e inferioridad ante la terrible exigencia), la capacidad de producir una energía sobresaliente y persistente que "mueve a ser". La entrevistada lo define como "*fanatismo*": "es un fanatismo por querer ser", "todo era nada más en función de la danza, de la danza, ser la mejor", "era una carrera contra mí misma", "una cosa horrible porque minimizas y desprecias todo a tu alrededor", "un choque como de piedras". Querer ser es querer existir; ¿porqué la existencia se vive tan problematizada, tan incierta? Hay una frase muy significativa: "..desde chiquitita no había sido

más que ¡ay! la niña, qué bonita, la bonita". Aparece un "ego" femenino profundamente angustiado por una imagen que se agiganta y disminuye, una desesperación por ser "bonita", cuya única confirmación es "ser la que todos envidian" y donde ellas (las otras mujeres) atacan: risas, burlas, criticas. Los significantes "subirme", "bajarme" y "achicarme" se repiten en asociación a una inseguridad muy básica con respecto al propio cuerpo: "yo en el fondo siempre me sentía fea". La "exaltación" ocurre en el escenario, en que la vean bailar; sólo en el escenario siente ese "predominio de ser, de tener, de estar segura". Es "reinado", "supremacía", son "momentos de gloria". Que la miren, que la vean, que los demás piensen que es bonita.

c)La agonía del cuerpo

La lucha subjetiva se revela centrada en la vivencia del cuerpo. El cuerpo es por un lado, imagen, contrapuesta a un ideal inalcanzable. Hay un inmenso dolor por un cuerpo que "no es", una desilusión básica, aunque logre "encantar" a los otros. "Me decían ¡si estás divina !", pero "yo odiaba mi fealdad", "no estaba satisfecha conmigo", "mi principal problema y estigma fue sentirme fea": es un cuerpo que no tiene consuelo. El cuerpo también es, en este discurso, "instintos", "fieras", algo "abominable" que se desea suprimir. "Sueñas con ser asceta, con ser una mujer ideal, y de repente hay otra parte igualmente fuerte que es el cuerpo.. entonces tú lo quieres borrar ¿no?" La mujer ideal es entonces aquella sin sexualidad, aquella que pudiera "dominar sus instintos" a un grado total. El fracaso provoca un "odio contra uno mismo"; sólo la represión garantiza que el cuerpo no se afee, no se degrade. Por momentos "lograba yo abstenerme de todo y sentirme entonces bella". El ascetismo que describe es la mortificación del cuerpo, un entrenamiento sin cuartel y la privación, una terrible lucha sobre todo por no comer, por vencer el deseo de comer.

Dominar el cuerpo es también llevarlo a un nivel de prepotencia, de arrogancia, de nivel técnico que "te da una seguridad déspota, hiriente". Es vencer con "temple" y "voluntad" al cuerpo, hasta lograr ser la "mejor". "Me llevó casi 30 años lograrlo pero no había nadie que brincara como yo..". Pero a esta vivencia de supremacía le deparan "mil muertes", porque siempre "hay una que llega y uno cede el cetro", porque "como vieja es muy triste seguir bailando", porque

me tocó "atreverme a pararme en un escenario, después de haber hecho lo que hacía, con la pura alma y el deseo de bailar, sin el dominio del cuerpo en absoluto". El poder sobre el cuerpo también se vive en relación a la formación dancística; en su imaginario es como "modelar" en "arcilla o piedra" a seres humanos; es el "poder" que ahora siente tener desde el lugar de coreógrafa, es el lugar que hereda la necesidad de ser única "hay cosas en las que te digo: soy insustituible".

Bailarina 2 (40 años, mexicana, 17 años de experiencia en la danza)

I. Trabajo preliminar con el discurso: secuencia condensada de significantes y emergentes

1era. entrevista
Me entró por la vista – prejuicios – cómo se debería de ver – ver danza – me prejuiciaba – maravillada – hacer eso – expresividad –haces ver lo que no existe – haces visibles – romper con los códigos – vi – fascinada – expresivo – anorexia – prejuicios – podías llegar – llegar a ser bailarina – milagro – no me veía yo menos – me veía yo – expresarte – motor – gusto físico – lograr cosas – nunca – jamás – mitos – cierta edad – hasta que yo vea – tener ángel – te veas bien – lo que sí tienes – lo que no tienes – mito – lo tenía todo – completos – para un momento – vivió en el momento – ego – apreciada – yo no le gustaba – la desesperaba – me salí – todos lados – todo lo que me ofrezcan – tu motivo para vivir – el motivo – lo demás va y viene – te apasiona – muy física –disfruto – expresar – expresarte – yo me comunico poco – por una vez que te salió perfecto – aceptar mi cuerpo – anorexia – te disguste tu cuerpo – prejuicios – cierto tipo de cuerpo – qué es bello – comienzas a ver – rigidez – anorexia – no te permite ver – yo veía – ser aceptada – gran sorpresa – fea – gorda – he dejado hasta – de todo por la danza – motivo central – aportar – que se me aprecie más – la razón – de la vida – bailando como enloquecida – prejuicioso – aplastada – devaluada – todo lo malo que tienes – ser aceptada – ser aceptada – aceptarme yo – tipo de físico – muy angustiante – poca autoestima – en manos de alguien que te aplaste – la mala – la que no tenía – su visión – forma de ver – perfección – expresividad – perfecto – extremoso – entrega – nivel

técnico – nivel técnico – físico de un bailarín – idealizado – cuerpo perfecto de danza – es todo – cara – carisma – maravillosa – un cuerpo – lo tienes todo – perfección como ser humano – perfección técnica – ego positivo – ego negativo – nunca logras la perfección – un ideal – la felicidad – energía – grupo –creatividad.

2nda. entrevista
Es tu vida – proceso – hasta dónde da tu cuerpo – parte creativa – lo que tú quieres decir – qué quieres decir – crear – creatividad – intuición – forma de vivir – te absorbe totalmente – romper con todos los mitos – no me gusta estar así llenita – qué trasciendes – etapas – maduración – mitos – cierta edad – responsabilidad de los cuerpos de muchas gentes – conocer más a profundidad el cuerpo – fluir – más allá – público – energía – una visión – la creación – no siempre se da – algo extra–cotidiano – te trasciendes – tu energía – trascender al ego – trascender – no se pone en palabras – energía – energía que no hay en tu vida cotidiana – ritual – sucede algo extra–cotidiano – que eso salga perfecto – cuando se da – la perfección – sentir tu cuerpo – sentirlo bien – placer –hedonista – disfrute por crear – vacío – necesidad – experiencia extra–cotidiana – cuándo se va a dar – energía – que suceda algo – sucede en el momento – sensación de lo extra–cotidiano – aquí estoy – así eres – es tu vida – sentido a tu vida – me sentiría gusano – liberador – nutrirse – un cuerpo que te va a responder – un cuerpo que te responda – no se ve nada – maravillosos – fuerza – control – hoy lo tienes, mañana no – red mágica – la magia de lo que sucede – no es la palabra – trabajo de energía – vibraciones – curar – tragedia – intuitivamente – desilusionarte – nos fue mal –tragedia – quizá sí se dé – que se dé eso.

II. Análisis

El material de esta entrevista nos sugiere tres hilos discursivos que hemos denominado: a) Lo visible. b) Lo que se tiene. c) Lo maravilloso.

a) Lo visible
Esta bailarina inicia su discurso con la frase "A mí la danza me entró por la vista", figura que se retoma de distintas maneras en su reco-

rrido. En efecto, el tema de la vista, la visión, el ver y verse y sus derivados, es un elemento predominante y llamativo en este texto, lo que nos sugiere una profunda involucración subjetiva con la dinámica de la imagen y las apariencias, en relación a los interrogantes especulares: cómo reconocerse en un cuerpo y cómo integrar la mirada del otro. Escuchemos: "no me veía yo menos, me veía yo bastante bien", "hasta que yo vea que ya" (asociado al tema del retiro de la danza), "te hace cosas para que te veas bien", (el director) "los va formando con su visión".

Por un lado, se revela el poder de la imagen, la fascinación ante la imagen mítica de un cuerpo potente "no puedes creer que la gente pueda hacer eso"; por otro, la imagen del cuerpo en movimiento habla, o se expresa, sin palabras y se deriva en las enigmáticas frases "haces ver lo que no existe" o "haces visibles objetos que no están", que son paradigmáticas de la ilusión, de la facultad de producir la ilusión de que algo que no es o está, existe. No en balde, dice que tuvo una "visión" (coreográfica): "la creación". La danza, como forma predominantemente plástica y visual genera la ilusión de inventarse como apariencia, como efecto, que "encante". "Todo bailarín se va formando sus propios prejuicios de cómo cree que se debería de ver". Hay una captura del ego en la forma física del cuerpo y en los ideales narcisísticos de una apariencia. El discurso revela una obsesión por un cuerpo idealizado, el de la bailarina mítica, y disgusto, incomodidad, con el cuerpo real, con el "tipo de físico" o "cierto tipo de cuerpo" que no concuerda con la imagen deseada y valorada. Es un dolor que ha sido procesado, largamente batallado y madurado en una subjetividad que lo ha enfrentado y para el que se han encontrado compensaciones; hay un tránsito de la rigidez de la anorexia (metáfora del no deseo) a "comenzar a ver", "aceptar otras cosas", una apertura a la vida a pesar de una desilusión muy básica que se nombra como el "antitipo de bailarina"; en el contexto del discurso, el "antitipo de bailarina" es lo que no es perfectamente bello y deseable. Nos preguntamos si no hay un desconsuelo referido originalmente a un cuerpo de mujer, a la diferencia sexual.

"El aspecto difícil fue aceptar mi cuerpo, me tomó 20 años", "la poca autoestima que quizá durante mucho tiempo tuve". "Ser aceptada" es una figura obsesiva que se proyecta persecutoriamente hacia el afuera en temores de "ser aplastada", "devaluada", pero que reconoce que emerge del "aceptarme yo, con mi tipo de físico". El

"aceptarse" tiene como referente el cuerpo, siempre el cuerpo, en sus características y capacidades, y está asociado al tema de la anorexia que "no tenía nada que ver con la danza", pero que, valga la reflexión de Freud sobre el tema de la negación, aparece más de una vez en su discurso sobre ella como bailarina. La fealdad es intolerable, es el adjetivo del rechazo: "qué fea.. qué gorda". Hay un fantasma muy denso que perturba la valoración del propio cuerpo. Si la realidad le dice que "nunca tuve dificultad en ser aceptada", "casi todos los lugares que fui adonde yo quería bailar me aceptaban", en el fondo no lo cree, "para mi gran sorpresa debo decirte", hay una confrontación interna que dificulta asimilar esta confirmación del afuera: una instancia implacable enjuicia.

El significante "prejuicios" recorre el texto. La lucha está planteada; "romper con todos los códigos", "trascender los prejuicios", "romper con todos los mitos" son las expresiones de resistencia ante un poder sometedor, expresiones de una subjetividad que resiste. Y uno de los efectos de esta resistencia es, frente a la mirada excluyente, afirmar su vínculo con la danza. "Yo no le gustaba especialmente", "la desesperaba yo como bailarina", "yo no era la bailarina virtuosa", y "ahora todo lo que me ofrezcan digo que sí", "que a los 30–35 te retiras ¡qué va!".

También hay algo que quiere decirse, algo que "no fácilmente se pone en palabras". "Expresividad", "expresivo", "expresarte", son significantes que "insisten" en el texto y que están asociados a "la necesidad de decir algo" a "que haya un motor", a "algo más humano", al "placer del movimiento", a una forma de relacionarse con los otros "diferente", a una "actitud", una "entrega". Habla un alma pasional que emerge de una tragedia simbólica y que quiere hacer sentir su necesidad de amar. El vínculo pasional con la danza se escucha en las distintas manifestaciones del "poder de vida" que se le otorga: "tu motivo.. para vivir", "he dejado.. de todo por la danza", "es tu vida", "le da sentido a mi vida", "te absorbe totalmente"; la pasión, en su gesto de entrega desesperada, se diría que hace perder la cabeza: "ahora bailo como enloquecida". El amor pasional otorga una calidad diferente a la vida; hay energía, hay devoción, "si no .. me sentiría gusano", es un recurso contra el vacío y la muerte: "el famoso vacío después de un estreno..", " si yo no tengo otro proyecto.. me crea mucha angustia"; la persistencia de la elección pasional genera la ilusión de algo que permanece; es la fidelidad del propio corazón

frente a una elección salvadora: "es tu vida.. todo lo demás va y viene". Por ello la danza es ubicada como "curativa" y "liberadora". "No es gratuito que alguna gente después de una gran tragedia se volvieron bailarines". ¿Cuál es la tragedia de esta vida? La creación es el reto y la opción de los seres pasionales que disponen, por su estructura subjetiva, de una particular energía frente al "lienzo en blanco", frente al vacío, la nada.

b) Lo que se tiene

En este discurso se percibe claramente una dimensión referida a la figura "tener", al imaginario de posesión de un cuerpo y a un imperativo que obliga: "tienes que tener un cuerpo que te responda", "tienes que tener un cuerpo que te permita hacer y que sea suficientemente estético". Si el "llegar a ser bailarina" es ubicado en la categoría de "milagro" ("de entrada me había parecido un milagro que yo pudiera llegar..") es porque el ser bailarina es un figura fuertemente idealizada, es una especie de ser mítico maravilloso y perfecto: "yo me imaginaba antes que un bailarín lo tenía todo", "hay muchos que sí son muy completos".

De ahí que hay una especie de juego interno entre subir al nivel propio de una divinidad encarnada, estar "ahí arriba", y por otro lado, vivenciar fuertemente un cuerpo humano, frágil e imperfecto: "hay momentos en que.. sientes una fuerza.. y un control particular sobre tu cuerpo y es maravilloso", "pero eso hoy lo tienes y mañana no". La razón dice: "la perfección absoluta no existe", pero "que eso pasara de la mente al corazón tardó mucho". Se "tienen", por momentos, en chispazos, atributos impensables para el cuerpo mortal: "lo encantador de la danza es lograr cosas.. que quizás pensabas que nunca .. que jamás lo iba a ser". Hay algo profundamente cautivante en ciertos logros que sorprenden, que generan la ilusión de la transformación del cuerpo, en dos sentidos: en belleza y en el dominio que se ejerce sobre él: "y entonces 80 intentos valen la pena por una vez que te salió perfecto".

La ilusión va, naturalmente, de la mano de la desilusión, de una mirada que te recuerde que "no tienes": "yo quedé como la mala, la que no tenía", "lo único que te dicen es todo lo malo que tienes". La lucha se da desde el "conocer más a profundidad el cuerpo", "hasta dónde da tu cuerpo", "la mayoría.. explotan lo que sí tienen"; la creatividad es posible porque hay una necesidad de dejar "fluir" el

"el dar y el recibir", ofrendando lo que en su particular novela sí se tiene: "muy buena proyección escénica", "lo que algunos llaman tener ángel". Recordaríamos que la ofrenda es siempre, una demanda de amor.

El desamparo del cuerpo aislado es compensado en la búsqueda de otros, de gente, de grupo: "yo sí necesito el feedback, una creatividad ajena que apoye la mía"; está muy presente la idea de "compañía", en su doble sentido de organización dancística y de estar con otros, con gentes afines, devotas del "placer del movimiento". Como si la "fisicalidad" de la danza: "el gusto.. de estar sudando", "sentir tu cuerpo y sentirlo bien", "un placer quizá muy hedonista o narcisista", tendiera a extender la sensación del cuerpo más allá de las fronteras individuales. "Imagínate.. una serie de personas, un grupo que a su vez están vibrando, es una cosa muy, muy fuerte".

c) Lo maravilloso

El tercer aspecto que identificamos como un elemento con cualidades estructurales en este discurso, se refiere a una especie de expectación, un estar a la espera de algo extraordinario; es, podría decirse, una orientación mesiánica de la subjetividad en su vínculo con la danza. Se verbaliza insistentemente como: "que suceda algo", "para que puedan suceder las cosas", "que suceda algo extra-cotidiano", "sucede en el momento", "nunca se puede saber cuándo se va a dar y cuándo no". Se manifiesta una orientación mística y una disposición ceremonial; es esperar que ocurra lo maravilloso a partir de "mil cosas que uno no ve". Es darle entrada al sentido de lo oculto, "lo que va detrás", "la intuición", "las vibraciones" y "la energía", ofreciendo una entrega devota y sabiendo que son inútiles las aproximaciones mecánicas o racionales en el momento de la actividad dancística; es en cambio vivirla desde el sentido del ritual.

"Mientras más conoces, más aprecias la magia de lo que sucede". La magia se asocia tanto a la sensación oceánica de trascender el yo, donde se produce el placer vertiginoso de ampliación de los propios límites, como a la vuelta al placer narcisístico de representar al ser que logra "concentrar la energía": "el público te da una plataforma en la que tú te vuelves.. el centro". En última instancia, es una aspiración al goce.

La búsqueda de lo maravilloso, de lo trascendente, no puede fácilmente ponerse en palabras. Es "una necesidad", es aferrarse al

arte como una forma de existir. "Es agarrar 80,000 otras funciones en que quizá sí se dé", "que se dé eso". "Eso" sólo se identifica como cualidades: lo "extra-cotidiano" o con metáforas: "una bóveda de energía.. que no hay en tu vida cotidiana", "un tipo de atmósfera en que se crea...". Crear a partir de la danza es "como recrearnos", es un "aquí estoy".

Comentarios finales

Hasta aquí, el trabajo con los textos que elegimos para ilustrar el desarrollo de nuestra metodología analítica. Esta modalidad de "lectura" con cada uno de los textos que conforman el material de campo, es el fundamento del análisis global, terminal de nuestra investigación, y que tiene como particularidad el tomar como unidad de análisis al conjunto del material discursivo con el que contamos (y ya no a cada texto particular, como fue en la primera etapa) constituido por entrevistas individuales y grupales. Y principalmente, ese análisis final supone un diálogo intenso con el marco teórico que fundamenta nuestra búsqueda; con ello se intenta pasar de la formulación de hipótesis operativas sobre el contenido latente de los textos (lo que hemos mostrado hasta ahora) a un intento de comprensión y explicación de los procesos identificados. En ese sentido, son pertinentes algunas reflexiones sobre momento inicial del análisis, que fue el trabajo con los textos singulares, y lo que fuimos aprendiendo en el proceso.

Se habrá observado que cada texto fue analizado con base en ciertas dimensiones, sugeridas por el discurso mismo que teníamos enfrente. En el primer caso, fueron: "el tiempo y el mito", "querer ser" y "la agonía del cuerpo"; en el segundo: "lo visible", "lo que se tiene" y "lo maravilloso". Las categorías construidas para cada entrevista son distintas porque cada texto (cada sujeto) es único. La lectura de estos textos particulares comparten, en cambio, algo básico: las preguntas con las cuales nos acercamos a ellos, que se refieren, lo decíamos en la presentación de este artículo, al papel de la experiencia del cuerpo en la subjetividad de la mujer.

Sabemos que todo texto es polisémico, es decir, admite una multiplicidad de lecturas; lo que encontremos dependerá de cómo y desde dónde interroguemos nuestro material discursivo. En nuestro

caso, creemos que hay una coherencia entre el marco teórico que sustentamos y la metodología con la que hemos abordado la problemática en estudio. Nuestro punto de partida es una noción de subjetividad que sostiene la idea de una estructura irremediablemente conflictiva de la condición humana. ¿Qué son las "dimensiones" elegidas para trabajar cada texto? Las consideramos elementos estructurales que tienen la cualidad fundamental de "sostener" el discurso. Son hilos discursivos muy básicos que parecen revelar el entramado que es todo texto. A este nivel, el discurso es trama porque es estructura, es tejido, es sostén; las dimensiones elegidas son, entonces, hipótesis sobre el contenido latente del texto. Y aquí es evidente la toma de posición respecto a la forma de concebir el discurso.

En efecto, consideramos al discurso como producción simbólica armada por dos lógicas opuestas; la primera sería la del sujeto del enunciado, identificado con un "yo", que habla desde una identidad imaginaria y despliega su "novela" desde una posición de control, la que pretende garantizar cierta coherencia y racionalidad. Es la "función del yo" en psicoanálisis, base de una identidad que J. Lacan no ha dudado en llamar "una estructura de desconocimiento". Desconocimiento porque cree saber y no sabe o sabe poco de las fuerzas que constituyen la dinámica subjetiva, que, para el psicoanálisis, son el deseo inconsciente y sus vicisitudes. De ahí que, la otra lógica que aparece en el discurso es la del inconsciente, que se revela por su "hablar metafórico": son los grandes "temas", los grandes nudos de la estructura subjetiva con los que batallamos.. toda la vida, de distinta manera, eso sí, en correspondencia a las condiciones particulares que vamos enfrentando en nuestra existencia.

En el trabajo con las dos entrevistas que aquí hemos presentado, pueden apreciarse no sólo las hipótesis centrales que nos sugieren (constituidas, decíamos, por las categorías de análisis con que se "desarma" cada texto), sino hipótesis derivadas, relativas a la forma como se van revelando distintos procesos de la subjetividad. Nuestro análisis en esta etapa son señalamientos, que van llamando la atención sobre el sentido que puede adquirir una cierta lectura del texto. Son los "hallazgos" en nuestro material empírico, desde una mirada que se pregunta por el inconsciente y la dimensión transindividual de las estructuras simbólicas. Por ejemplo, nos ha impactado la problemática del narcisismo, las vicisitudes libidinales ligadas a la

diferencia sexual y específicamente a la asunción de un cuerpo sexuado femenino, la construcción colectiva del cuerpo en tanto vehículo de distintas fuerzas institucionales, el sometimiento y los ideales, etcétera.

Ahora bien, no pretendemos hacer inteligibles (o interpretar) la dinámica psicológica de las bailarinas entrevistadas en la especificidad de su biografía; por el contrario, nuestra apuesta metodológica es trascender lo particular de cada caso para intentar captar las redes que configuran la subjetividad de la mujer en lo concerniente a ciertas situaciones claves de su existencia que tienen que ver con la organización del mundo humano y el lugar que como mujer ocupa. Nuestra mirada teórica sostiene que el ser humano está sujeto a un "destino estructural", aunque en modo alguno inmutable (mucho menos de carácter "natural"); todo lo contrario, es dinámico e histórico, pero es dependiente de una organización que desde lo simbólico determina el sistema institucional que humaniza a toda criatura perteneciente a su género. Por ello, cada lugar social hereda las tensiones y los retos que significa construirse como sujeto histórico. En nuestro trabajo "juegan" dos lugares específicos: ser mujer y ser bailarina. La elección del discurso de bailarinas ha probado ser extraordinariamente fértil en relación a las preguntas que guían nuestra exploración relativa a la subjetividad de la mujer; también ha hecho posible la reflexión, tanto sobre una actividad milenaria y universal en la cultura humana como es la danza y que por ello es necesariamente portadora de claves importantes respecto a la condición humana, como sobre la estructura subjetiva de las bailarinas que, en tanto seres pasionales, escenifican la dinámica entre Eros y Tánatos, entre la creación y la muerte.