



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN  
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

**TEMA:**

**Análisis del arte flamenco: Posible Tratamiento sobre lo  
Femenino**

**AUTORA:**

**Torres Vásconez, Luisa Fernanda**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
Licenciada en Psicología Clínica**

**TUTOR:**

**Psic. Cl. David Jonatan Aguirre Panta, Phd.**

**Guayaquil, Ecuador**

**13 de marzo del 2019**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Torres Vásconez, Luisa Fernanda**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica**.

### **TUTOR**

f. \_\_\_\_\_  
**Psic. Cl. David Jonatan Aguirre Panta, Phd.**

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**PSIC. ALEXANDRA GALARZA C, MGS.**

**Guayaquil, a los 13 días del mes de marzo del año 2019**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Torres Vásquez, Luisa Fernanda**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, **Análisis del arte flamenco: Posible Tratamiento sobre lo Femenino** previo a la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, a los 13 días del mes de marzo del año 2019**

**EL AUTORA**

f. \_\_\_\_\_  
**Torres Vásquez, Luisa Fernanda**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Torres Vásquez, Luisa Fernanda**

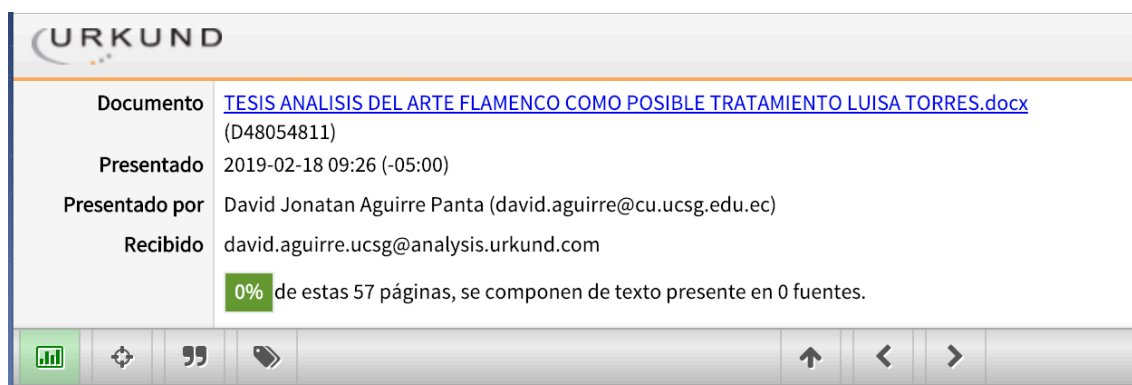
Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Análisis del arte flamenco: Posible Tratamiento sobre lo Femenino**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 13 días del mes de marzo del año 2019**

**LA AUTORA:**

f. \_\_\_\_\_  
**Torres Vásquez, Luisa Fernanda**

## INFORME DE URKUND



**Documento** [TESIS ANALISIS DEL ARTE FLAMENCO COMO POSIBLE TRATAMIENTO LUISA TORRES.docx](#)  
(D48054811)

**Presentado** 2019-02-18 09:26 (-05:00)

**Presentado por** David Jonatan Aguirre Panta (david.aguirre@cu.ucsg.edu.ec)

**Recibido** david.aguirre.ucsg@analysis.orkund.com

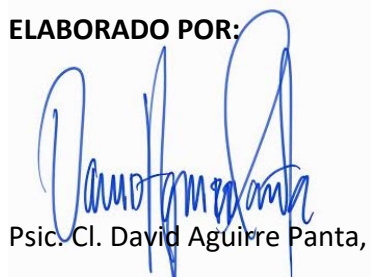
0% de estas 57 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

**TEMA:** Analisis del Arte flamenco: posible tratamiento ante lo femenino

**ESTUDIANTE:** Torres Vasconez Luisa Fernanda

**CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

**ELABORADO POR:**



Psic. Cl. David Aguirre Panta, Phd.

**DOCENTE DE LA CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

PSIC. ALEXANDRA GALARZA C, MGS  
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. \_\_\_\_\_

PSIC. ROSA IRENE GÓMEZ, MGS.  
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. \_\_\_\_\_

PSIC. FRANCISCO MARTINEZ Z, MGS  
OPONENTE

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>El Dispositivo. Una máquina acoplada ¿a qué? .....</b>	<b>7</b>
La trascendencia de la palabra dispositivo.....	7
Respuesta al dispositivo desde Agamben .....	10
Respuesta al dispositivo desde Deleuze.....	11
Propuesta del Flamenco como función de dispositivo.....	16
<b>Máquinas de producción: el acoplamiento del psicoanálisis al arte. ....</b>	<b>17</b>
Estética del vacío y su relación con lo bello.....	17
La estética anamórfica: la función de la mancha.....	21
La estética de la letra: el epítome de la teoría en una oda a la soledad.....	28
<b>El arte del concepto de cuerpo entre Deleuze y Lacan .....</b>	<b>32</b>
<b>Los potenciales de acción de la danza (¿La función de la Otra Cosa que es posiblemente Mancha en la escritura letra de la danza?) .....</b>	<b>35</b>
La danza como dispositivo: la relación de los cuerpos escolarizados con la estética del vacío. ....	36
La danza como dispositivo: la relación de lo escópico en la articulación del otro (espectador) y el bailarín que hace función de mancha. ....	40
La danza como dispositivo: Lo místico, la letra y el cuerpo.....	42
<b>Particularidades del flamenco .....</b>	<b>48</b>
Flamenco: ¿de dónde vienes? ¿de quién eres? .....	48
El flamenco: su gente y su relación con el profundo dolor de existir .....	59
El flamenco: su ritmo y la conexión con lo infinito .....	66
El flamenco y la articulación de cuerpos ligados .....	71
<b>METODOLOGÍA .....</b>	<b>79</b>
Análisis del discurso de las coplas flamencas que hacen referencia a LA mujer. ....	82
El lado benévolo de LA mujer .....	83
Las madres santas .....	83

<b>La voracidad de LA mujer .....</b>	<b>84</b>
<b>La madre mala .....</b>	<b>84</b>
<b>Mujer prostituta: .....</b>	<b>84</b>
<b>Mujer mala .....</b>	<b>85</b>
<b>Análisis del contenido de las entrevistas .....</b>	<b>86</b>
<b>Resultados obtenidos de las entrevistas:.....</b>	<b>87</b>
<b>Interpretación de resultados .....</b>	<b>97</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>99</b>



## Resumen

Este trabajo de titulación supone un esfuerzo teórico donde se intenta articular los saberes y conceptos psicoanalíticos, a un producto de cultura como lo es el flamenco. Dicho esfuerzo recorre en el primer capítulo, las teorizaciones sobre dispositivo elaboradas por Foucault, Deleuze y Agamben, en donde se pone en discusión el estatuto del mismo en su dimensión de universal y como respuesta a un contexto localizado. Luego, en el segundo capítulo, se intenta exponer las tres estéticas lacanianas, haciendo un recorrido por la relación del arte con el psicoanálisis a lo largo de la obra de este autor. En ellas se pueden ver como los cambios de las tópicas afectan al acercamiento o el modo de pensar al arte, y esto va a hacer que el alcance de la teoría también potencialice otras formas de decir sobre el producto de la obra de arte. En el tercer capítulo, se articula lo dicho sobre la estética en el psicoanálisis, con las diferentes producciones de la danza. Se trata de elaborar paralelismos entre la teoría con la práctica, haciendo uso de los discursos de Valéry, Merleau-Ponty, y Nietzsche. Posibilitando un encuentro entre el psicoanálisis y la danza, donde se comienza a pensar en el movimiento. Y finalmente se retoma al flamenco como producto singular, en donde se expone: su historia en su contexto de emergencia, su dinámica con las personas que en él se ven representadas, y la potencialidad que este arte ofrece en torno a ser pensado como un *dispositivo* que presente un tratamiento a lo *femenino*.

**Palabras Claves:** *Psicoanálisis, Dispositivo, Discurso, Arte, Flamenco, lo Femenino, Pensar en Movimiento.*

## Introducción

El psicoanálisis describe a la actualidad como un momento histórico marcado por un fenómeno social al que llaman como: *“la caída del nombre del padre”*. Este tiene un sinnúmero de implicaciones alrededor la creación de subjetividades, pues sugiere que las personas, en lo más primitivo de su constitución, no están siendo capaces de introducir una ley que soporte su existencia como sujetos.

Las consecuencias inmediatas de este fenómeno son muy variadas. Por un lado, los sujetos quedan expuestos a la ley férrea de un superyó que los impulsa a actuar en una compulsión de goce desmedido. Siguiendo lo que menciona Mariel Almecija (Almecija & Ulrich, 2010) los individuos hoy en día se perfilan a sí mismos como consumidores voraces; que entran en una dinámica de consumo para llenar el vacío de la falta característica de lo humano: la castración. Muchos no son capaces de formular una respuesta fantasmática, a manera de síntoma, que implica un deseo ante esta falta estructural; y por eso recurren a suplir esa falta de modo circunstancial, pero encuentran que en ese movimiento su solución se vuelve efímera.

“La clínica contemporánea, que es la clínica del Otro que no existe, pone en evidencia nuevas modalidades de goce, síntomas que no se organizan alrededor del Nombre del Padre y que dejan al sujeto cada vez más desamarrado del lazo al Otro y librado a lo mortífero del goce pulsional” (Torres, 2006, pág. 12)

Por otro lado, cada vez se hace más evidente la *fragilidad de los lazos sociales en la época* (Almecija & Ulrich, 2010), ya que era justamente el operador del significante del NP lo que actuaba como un ordenador y pacificador de la relación con los otros y, por ende, el Otro. Lo que lleva a pensar que los sujetos de la actualidad viven en una competencia social desmedida, que avanza a una velocidad vertiginosa, y que los deja desamparados en una eterna búsqueda por el reconocimiento para encontrar un lugar en donde reafirmarse.

Una forma de ejemplificar esto son los pasajes al acto (respuestas sin el Otro) que se están volviendo prácticas cada vez más comunes en las sociedades globalizadas. Actos que deberían de ser interpretados como una denuncia de las subjetividades actuales; como un llamado de atención para los demás miembros de esta generación y a las instituciones que deberían de regularizarlos, de encontrar otras respuestas posibles al desamparo al que están siendo sometidos por la falta de ley, y, consecuentemente, de sentido en sus vidas. Lo que nos lleva a otra de las propuestas de Almecija que, basándose en la teoría de Bauman, concluye:

““La capacidad de consumo es la nueva carta de presentación del hombre actual... el mismo consumidor debe convertirse en un objeto de consumo; debe poder concebirse como producto y venderse”. Deviniendo así objetos de consumo, donde prevalece la sobrevaloración de lo estético y lo efímero. El lazo con el Otro, queda interrumpido por el goce de la contemplación de su imagen, goce autoerótico por excelencia” (Almecija & Ulrich, 2010).

Esta generación la habitan seres cada vez más aislados, más vulnerables, frágiles y erráticos; enamorados cada vez más de su propia imagen, pero teniendo una relación cada vez más volátil con la misma. Puesto que los parámetros de estética a los que están expuestos los sujetos son tan variados, se ven obligados a estar conscientes de ellos constantemente, bombardeados de estímulos visuales por las nuevas formas de interrelación (como la emergencia de las redes sociales). Existe ahora una preocupación constante y desbordada por la forma en la que las personas se ven y son vistas.

Por todo lo previamente expuesto, se sugiere al arte como una posible respuesta a esta problemática. Se parte por pensar que todo, a lo largo del tiempo, tiene un origen en otra cosa. Y si bien se afirma que la generación anterior estaba libre de las telecomunicaciones y de la inmediatez de todos los tipos de intercambios, tenía de contraparte al hecho de que armaba instituciones demasiado rígidas que luego desembocaban en sociedades “neurotizantes”.

Estaba vigente una ley que operaba sobre todos, los organizaba, y jerarquizaba. Cosa que, a fin de cuentas, generaba un deseo por transgredir la norma que hizo que los sujetos de esa generación busquen liberarse para construir otra sociedad posible: La sociedad globalizada. Ahora esa construcción que se ha heredado, está marcando una necesidad al regreso de ese NP, pero no necesariamente con las mismas características.

Desde esta investigación de trabajo de titulación, se tratará de encontrar la forma en la que se acceda al arte para resignificar los cuerpos de los sujetos contemporáneos que han quedado en una posición muy vulnerable en su constitución significativa y que, como ya ha sido expuesto, podrían ser interpretados como consumidores que a la vez son objetos de consumo.

Se tratará de establecer al arte como práctica simbólica, que organice algo de lo que se está desbordando a consecuencia de la caída de los ideales. Como una práctica que ponga un límite a ese goce auto-erótico, sin desvincularse necesariamente del mismo, si no, más bien, partiendo de ahí.

No puede ser coincidencia que en los últimos años haya existido un creciente interés por parte de las escuelas de psicoanálisis de todo el mundo, sobre el desarrollo teórico de lo femenino en la clínica; y que, justamente, ese interés los haya llevado a un particular miramiento de la tesis de Lacan de entender al arte *como una organización del vacío* (Recalcati, 2006).

Se podría inferir que estos movimientos desde la teoría dan cuenta de una problemática emergente que busca ser inscrita desde un saber analítico, pero visto desde un dispositivo diferente. El arte en esta instancia debería de ser entendido en base a “una estética lacaniana (que) no aplica el psicoanálisis al arte, más bien, intenta pensar al arte como una enseñanza para el psicoanálisis” (Recalcati, 2006).

Pero antes de pasar por lo que se propone hacer en la investigación, se debería de aclarar el objeto concreto fenoménico que está supuesto a ser investigado: el sujeto del significante, el sujeto marcado por la letra, el *parlêtre*. Este sujeto es el que habita un cuerpo mortificado por la inscripción del significante primordial (S1), y que, en su relación con el Otro, puede ir

construyendo una imagen de cuerpo, para luego ser insertado en la cultura a través de la castración simbólica.

Luego, para poder definir el objeto formal abstracto, se tendría que partir por el estudio de la marca de ese significante en el sujeto, y cómo esta tiene una cara real en el ser viviente. Esto tiene relevancia dado que es ese mismo real en juego que se reactualiza en las experiencias de angustia que posteriormente tiene el sujeto, porque es a partir de esa inscripción que se va a configurar su posterior emergencia como sujeto del lenguaje.

Y, finalmente, se define al objeto formal concreto al investigar la dimensión del trauma en el sujeto, y analizar la posibilidad de encontrar un recurso en el arte para poder dar un recubrimiento simbólico a este real que emerge en la imposibilidad de la relación con el Otro. Esto se da porque se establece que:

“El arte se pone en una relación determinante con lo real...esta organización de la obra no es solo una organización de significantes. Es más bien una organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante” (Recalcati, 2006).

Se entiende que la presencia de esta *alteridad radical* tiene la dimensión de una marca, se presenta a sí mismo como un trauma. Podría ser pensado como la falta de palabra en el momento preciso, los silencios abrumadores, la persistencia y la consistencia de un afecto pegado tenazmente al acontecimiento (Orozco Guzman, 2008), que se impregna en el cuerpo.

Como lo que pasaba en el caso de las histéricas de Freud, en las que su discurso giraba alrededor de una descripción de sus síntomas en relación a sus sensaciones del cuerpo. Si lo que se propone desde el dispositivo analítico es que el sujeto haga narración, relato de una escena, para la cual no cuenta con palabras, o al menos no contó con palabras en ese momento (Orozco Guzman, 2008); ¿se podría pensar que pueda tener el mismo efecto el tratar de describir esas escenas en movimiento?, ¿podría el baile ser una forma efectiva de hablar sobre esa marca?

Cuando uno es un espectador en una presentación de danza, uno primero tiene una propiocepción de un cuerpo vivido y un cuerpo material, y es a partir de ahí que le da sentido al cuerpo del otro que baila. Es el espectador el que le adjudica algo suyo a quien se mueve, es el espectador que le da un sentido propio a lo que pasa mientras se baila, es una relación dialógica en la que no puede existir el uno sin el otro. Y se trataría de investigar si eso que se pone en juego es justamente la marca del significante.

Por esa razón, se ha escogido como herramienta de análisis al flamenco, ya que, por su definición es una de las artes más complejas en cuanto a su capacidad de expresión artística, y, por lo tanto, de organización semántica.

“Se considera que el cante, baile y toque de guitarra flamencos constituyen en su conjunto un arte, que, por sus estilos, creados sobre bases folklóricas, canciones y romances andaluces, han sobrepasado sus valores populares, alcanzando una dimensión musical superior, cuya interpretación requiere facultades artísticas especiales en todos los órdenes” (Rios Ruiz, 2002, pág. 16).

El flamenco, que es un arte lleno de estructuras formales, podría lograr lo que se busca en la transferencia: el poner un límite al goce, pero partiendo del mismo. Sabemos que este arte responde a un acervo cultural que en su momento dio respuesta al malestar de una población marginal. Sus componentes exponen constantemente historias de sufrimiento y desaire, pero también de experiencias místicas y religiosas; de encuentros y desencuentros en las relaciones amorosas, de poesía sobre el tiempo y la muerte, y en fin, muchas de las problemáticas que normalmente conmocionan a los sujetos y que trabajan sobre esa imposibilidad de la no relación sexual.

La importancia del flamenco es que es una práctica que atiende al sufrimiento, a ese punto éxtimo de la experiencia humana, que erradica entre la pulsión de muerte y de vida, y hace una oda al mismo. Lo hace desde sus diferentes ejes, como el cante, su percusión, la misma guitarra flamenca o el cuerpo de la bailarina que vivifica el momento en espacio compartido, vivo,

palpitante. Todos estos elementos actúan como una práctica simbólica que circunscribe un sentido a ese real en juego. Encierra dentro de sí lo aberrante y lo sublime, la queja más gutural y pesada que denuncia la existencia, y lo etéreo de los cuerpos en el baile de las alegrías marineras, o el júbilo de las sevillanas.

## **El Dispositivo. Una máquina acoplada ¿a qué?**

### **La trascendencia de la palabra dispositivo**

Desde su concepción, y a lo largo de los años, el psicoanálisis ha sido una disciplina que mantiene horizontes permeables: solidarios con otros saberes que le aportan elementos que luego puede poner en juego tanto en su práctica como en su teoría. Entre ellos podemos nombrar tanto a las ciencias duras (la biología, la lógica formal, la neurología), como a las llamadas ciencias sociales (la antropología, la lingüística, la sociología, la filosofía). Esta permeabilidad es lo que ha permitido la llegada de la palabra *dispositivo* a la práctica psicoanalítica, que fue un término acuñado y descrito por el sociólogo Michel Foucault en los años 70. Se lo utilizó para explicar las dinámicas de poder que existen en las relaciones humanas. Sin embargo, se vuelve de particular interés reelaborar este término según su articulación a la clínica, para ver si su alcance puede delimitar algo que sea aplicable a prácticas relacionadas con el arte, como, en este caso, el flamenco.

Con este objetivo se parte por explicar la transición orgánica que ha tenido el término que finalmente cambia la concepción del análisis de *aparato* a *dispositivo*. Entonces, se debería plantear cuestiones como: ¿por qué fue necesario en su momento renombrar la práctica en la clínica psicoanalítica? ¿qué de este término era más adecuado para definirla? Y ¿cómo podría ser útil esa misma característica para nombrar una particularidad del flamenco que funcione de la misma manera?

Por eso partimos por aclarar que Foucault realiza una inferencia donde se establece que la lógica del poder debería de ser entendida al estudiar la dinámica de *prácticas no discursivas*. Vega, en su análisis de Foucault, dice que este término puede ser interpretado desde cuatro grandes aristas:

1. Una caracterización general que toma en cuenta la diversidad de elementos que lo componen.
2. Un *modo de ser*.
3. La naturaleza del vínculo establecido entre sus componentes.
4. Su modo general de inserción de lo real o *función*. (Vega G. A., 2017, pág. 139)

En el primer punto se encuentran, a su entender, las grandes instancias de poder que tienen por función la regulación de las actividades humanas, que, para hacerlo, manejan la información en dos niveles distintos y a la vez complementarios: *lo dicho y lo no dicho* (Vega G. A., 2017, pág. 139). Dentro del grupo de lo dicho, podemos encontrar la palabra posibilitada e instrumentalizada por las instituciones, en distintas variantes como: las leyes civiles, las leyes de la ciencia, leyes dictaminadas por la moral y controladas por instancias como la religión, las nociones filosóficas, y muchas otras formas de normativizar el pensamiento a través de lo que podrían ser descritos como axiomas.

A su vez, estos axiomas determinan el comportamiento de la *masa humana* y son aceptadas en el pensamiento colectivo sin mayor cuestionamiento (ni comprensión). Se establecen como la base del comportamiento civilizado a manera de preceptos del saber, y crean un sentimiento de unidad con respecto a estos sujetos que ceden algo de su condición de individuos a favor de pertenecer al grupo. Según Vega, en ese mismo artículo, Foucault establece que lo no dicho queda relegado en lo que él nombra como un territorio *difuso*, puesto que no está claro el estatuto que adquiere dentro del pensamiento de la masa.

Freud se adelanta a esta caracterización que hace Foucault, porque llega a conclusiones parecidas al escribir el *Malestar en la Cultura*. Es aquí donde finalmente infiere que no existe tal cosa como la salud mental o el desarrollo pleno de la ciencia para asegurar el progreso de la humanidad; sino que se da cuenta de que existe una naturaleza agresiva en el hombre que



sólo puede ser aplacada por una moral igual o aún más agresiva por parte de la civilización. Eso lleva a pensar en frases como *el yo no es amo ni en su propia casa*, ya que, desde el inicio, el psicoanálisis se trata de una disciplina que estudia el saber no sabido, un saber inconsciente.

Este dispositivo analítico (ya uniendo ambos términos), puede hacer mella ahí donde la palabra institucionalizada trata de hacer existir un puente entre lo dicho y lo no dicho. Chinkes, en su artículo *Sobre el uso del término Dispositivo en psicoanálisis*, localiza la siguiente cita de Lacan:

*“...la cuestión no es la del descubrimiento del inconsciente, que en lo simbólico tiene su materia preformada, sino la de **la creación del dispositivo** en el que lo real toca a lo real, es decir, lo que articulé como **discurso psicoanalítico**.”*... resaltamos la articulación entre discurso analítico y dispositivo. Teniendo presente que a esta altura de su enseñanza “discurso psicoanalítico” implica la operatoria específica de la práctica y no una mera adjetivación” (Chinkes, s.f, p. 15).

En el inconsciente prima el equívoco, lo real, aquello que se resiste a significarse y, por lo tanto, no cesa nunca de inscribirse. Entonces, se propone un dispositivo analítico donde esta hiancia se vuelve un recurso extremadamente importante para la práctica: se encuentra que lo que se resiste a la simbolización puede ser utilizado como herramienta para llegar a la verdad del sujeto. En este contexto, al psicoanálisis no le interesa aniquilar el síntoma, sino utilizarlo como indicador de la repetición que va a ser tan particular en el caso por caso.

El síntoma se vuelve índice de lo inagotable, un límite que dice algo, expone algo de lo que de otra manera nada se puede decir. Esto se opone por completo a lo que pasa con otros saberes donde lo no dicho es visto como un obstáculo a ser superado, o, incluso, se trata de desentender de su existencia.

En el segundo punto, está la descripción del *modo* dentro de un dispositivo como: “una red que coincide en extensión con los límites del conjunto de elementos heterogéneos que se encuentran vinculados en función de la coyuntura específica” (Vega G. A., 2017, p. 139). En otras palabras, esto es lo que le permite al dispositivo ser siempre representativo

de aquellos elementos que buscan ser parte del grupo asignado dentro él. Se trata de usar una característica de aquello que todos tienen en común, donde se posibilita un espacio para que los elementos que conforman al grupo, puedan ir cambiando su organización y se adecúen a su función a lo largo del tiempo.

### **Respuesta al dispositivo desde Agamben**

Para que esto se consiga se necesita de un proceso de abstracción que Agamben, en su lectura de Foucault, trata de rescatar para hacer existir la *universalidad del dispositivo*. Agamben hace un recorrido de la obra de este pensador en donde desentraña una madeja de referencias a otros autores previos, consiguiendo encontrar un hilo conductor de pensamiento. En cuanto a este punto específico del dispositivo en su cualidad de universal, se centrará en lo que elabora Foucault basado en una crítica que Hyppolite hace de Hegel.

Si tenemos que seguir el hilo de cuestionamiento, Hegel propone que toda religión está compuesta por dos maneras distintas de relacionarse con Dios. Por un lado, está la *religión natural* que es la que trata de explicar el vínculo inmediato y generalizable a la experiencia humana en relación con lo divino; y, en contraparte, está la *religión positiva*, que según Hegel es la que abarca la dimensión histórica donde se encuentran “el conjunto de creencias, reglas y ritos que se encuentran impuestos desde el exterior de los individuos en una sociedad dada, en un momento dado de su historia” (Agamben, 2011, p. 252). Hyppolite da un paso más allá estableciendo que dentro de este aspecto de la religión también se pueden involucrar los *sentimientos* de los individuos. Los mismos que conllevan a que emitan una serie de conductas que parecieran ser desinteresadas en cuanto al beneficio personal, pero que encuentran sentido sólo gracias a una *obligación del alma*.

Es en este punto en el que se centra Foucault al decir que esta obediencia al sentimiento de obligación del alma supone una pérdida de libertad que da cuenta de la lógica de poder de las grandes instituciones (en este caso la iglesia). Por eso se llega a la conclusión de que la positividad es

el elemento histórico que influencia las subjetividades, y es justamente gracias a su sistema de creencias, que el individuo entra en un conflicto con el elemento histórico (positivo). En eso consiste el poder y su vertiente positiva en Foucault.

### **Respuesta al dispositivo desde Deleuze**

Por otro lado, todas estas condiciones de lo universal del dispositivo foucaulteano son cuestionadas y puestas a revisión por la teoría de Deleuze. Si bien, ambos establecen que siempre se puede hablar de una revisión de aquellos vínculos, ya que sólo funciona si se lo entiende como una *red de relaciones* que se resignifica en tanto vaya actualizándose progresivamente; para Deleuze se trata de una instancia móvil y dinámica. La palabra dispositivo en Foucault se asemeja al concepto que Deleuze y Guattari exponen en su obra con el concepto de *Rizoma*.

Comenzando con el ejemplo de la producción de un libro, ambos autores tratan de hacer entender que lo que se manifiesta en su escritura no tiene ni sujeto, ni objeto; no le pertenece a nadie y el libro no es en sí el conjunto de páginas anilladas, o proyectadas en las pantallas digitales; no, un libro es esa materia sin sustancia compuesta de “líneas de articulación y de segmentaridad... pero también, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 12)

Cada elemento tiene así una *resonancia* con el otro, dándole a su vez un espacio dentro de esa estructura. Es por eso que se puede hablar del dispositivo como un agenciamiento de la multiplicidad, de un  *cuerpo sin órganos* que, según los escritores previamente mencionados, no deja de “hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras (*marcas*)” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 12). Es por eso que se ve como absurda la intención de distinguir el significado del significante; porque lo que se propone es hacer valer su función, y es en esta lógica que podemos encontrar un espacio para el flamenco.

Tanto para el psicoanálisis, como para el flamenco, ambas prácticas surgen ante una necesidad específica; aparecen como una respuesta original ante una problemática social localizada y única dentro de su propio contexto. Aunque los inicios del flamenco son más difíciles de definir que los del psicoanálisis, tiene la misma característica de funcionar como un tratamiento a aquello que no alcanzaba a ser entendido desde otras lógicas tal vez más estructuradas o rígidas.

Ese cuerpo de esa mujer que no estaba enfermo, y, sin embargo, se encontraba paralizado en los hospitales que Freud atendía al principio de sus prácticas; o, esa capacidad del *gitano*, “sinónimo de marginalidad, delincuencia y conflictividad” (Vega A. , 2016), de crear una conexión tan sublime con la experiencia misma del dolor humano que desgarrar el alma de quien está como espectador, sin importar su rango social; dan cuenta de ese agenciamiento de lo que *no va* en la sociedad y en la ciencia.

Esta permeabilidad de ambas disciplinas, abre espacios para un decir de aquello que invade el cuerpo, que destruye sus órganos y la sensación de entereza del mismo. También, ambas disciplinas hablan con un saber distinto, y apuntan a una verdad inagotable en su capacidad de expresión y de alteración de límites. Se trata de máquinas que se mantienen en el margen de la construcción social; que no buscan institucionalizarse del todo, sino que mantienen una afinidad con romper tal vez con lo ya institucionalizado. Maquinas, que, gracias a su verdad inagotable, no cesan de *producir diferencia*, sin distanciarse del todo de su contexto o, en otras palabras, de su exterioridad. De la misma manera en la que exponen al libro en el capítulo del *Rizoma*, la producción artística del flamenco puede tener más que ver con “deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 11)

Por otra parte, y como tercer punto, encontramos el análisis de la relación entre lo dicho y lo no dicho. Contrario a lo que se pensaría, no se trata de que la dimensión de lo dicho *rija* a lo no dicho, sino que entre una y otra dimensión “existe un grado de variancia permanente, así como condicionamiento mutuo” (Vega G. A., 2017, p. 139). Y aquí se podrá partir

una línea de análisis para el mismo flamenco, en donde se ponga en cuestión la educación del cuerpo de la bailarina (que es algo normativizado según una estética visual y un consenso general entre los que practican ese baile) al contrastarlo con el valor de la interpretación (que es lo que en escena hace que se vivifique el baile y se genere un fenómeno al que los flamencos denominan como *duende*).

Y finalmente, como punto más importante, está el análisis de *la función* del dispositivo en su estrategia con el contexto en el que se ubica. Estas estrategias están delimitadas por las relaciones de fuerza que existen entre los elementos que buscan enmarcarse dentro del dispositivo. Fuerzas ya existentes antes de que se materialice esta lógica de pertenecer a un algo, pero una vez que este algo (el dispositivo), se instaura, debería de buscar funcionar con un objetivo que cumpla con una *estrategia mayor*.

“El dispositivo se constituye al interior de un juego de relaciones de poder, su “función” consiste en responder a una urgencia histórica concreta, por ello, frente a un determinado problema, potencia o bloquea relaciones de fuerza con claros efectos en el orden del saber” (Vega G. A., 2017, p. 140)

Lo que hace el dispositivo es vincular elementos disimiles entre sí, como dice Vega: “dicho- no dicho, saber- poder, prácticas discursivas- no discursivas” (Vega G. A., 2017, p. 140). Y en esta articulación, va formando la ya mencionada red de relaciones donde cada elemento tiene una función concreta y responde a una necesidad inherente que tiene que ver con la estrategia mayor.

Si podemos poner a prueba este punto dentro de la investigación, se debería de plantear la posibilidad de que el flamenco haya emergido en Andalucía como un punto de capitón, en donde convergían algunos elementos que conllevaron al nacimiento del producto del arte flamenco. Los problemas económicos, las crisis sociales, la guerra civil, el franquismo; todos estos elementos actuaron como hervidero para la emergencia del arte. Pero luego el producto en sí puede ser analizado desde su propia complejidad, cada elemento que compone el espectáculo flamenco crea su propia línea de fuga a la que se ven articuladas el resto de las variables del arte flamenco. Se

podría analizar el cante, el baile, las palmas, la guitarra como elementos separados, pero afianzados en una completa sinergia dentro de un escenario.

Estas necesidades concretas antes mencionadas, pueden ser urgencias específicas al momento histórico, que están profundamente vinculados también con el lugar físico en el que se genera esa necesidad. Por eso, es de vital importancia mencionar que el dispositivo, como lo pensó Foucault en su momento, tiene un carácter “fuertemente localizado y ajustado a una coyuntura determinada de fuerzas” (Vega G. A., 2017, p. 139), y, por ende, se refuerza la perspectiva deleuziana.

Deleuze establece que el dispositivo debería de funcionar como un prisma teórico, que, analizado de manera abstracta, debería de apreciarse por sus caracteres de diferencia. Para eso se debería de apreciar esta diferencia como puntos de fuga que se producen en los episodios de crisis; de lo que no va, de las fracturas que imposibilitan la homogeneidad del conjunto o red. Es desde ahí que se articulan luego las líneas de pensamiento, que son “líneas de visibilidad y enunciación” (Deleuze, 1989), que tienen que ver con la inteligibilidad y el saber.

Las curvas (porque tiene que entenderse más de esta manera que como una línea recta) de visibilidad fueron un esfuerzo del autor por hacer una analogía en la que cada dispositivo establece sus propias líneas de luz delimitando su trayectoria según la estrategia sobre la que se soporta. Este haz de luz tiene la capacidad de hacer aparecer o desaparecer los objetos que están en el contexto al que pertenecen, viendo todo, pero sin ser visto. Y es que de esto es que nace la función del arte: de velar algo de lo real del horror.

Por otro lado, pone en juego las líneas de enunciación, y en estas mantienen posiciones diferenciales con respecto a sus elementos: deberían de ser considerados como regímenes que comprenden las variables. Están para explicar las transformaciones y derivaciones que los objetos tienen a lo largo de la red de relaciones.

Y, por otro lado, el concepto de dispositivo deleuziano también está fuertemente ligado a aquel de las máquinas de producción constante: funciona produciendo constantemente un saber, que en su aplicación tiene una cara negativa, la cara del poder. Deleuze intuye que, dentro de la misma lógica del saber inteligible, la máquina produce un querer *hacer ver y hacer hablar* (Deleuze, 1989). Hay, dentro de eso, una voluntad que ejerce un control sobre lo dicho, pero es un control que no tiene sujeto, sino que existe más allá de sus componentes. ¿Un Otro lacaniano tal vez?

El poder en Deleuze es visto como una instancia de prohibición y represión, que tiene como objetivo controlar los elementos que lo componen. Ya no se trata entonces, solo de *líneas de enunciación y visibilidad* (relacionadas con el saber), sino que se le suma *las líneas de fuerza* de las prácticas no discursivas, que podrían también estar muy ligadas a lo inconsciente en una sociedad; en la estructura del lenguaje mismo. Y finalmente las líneas de subjetivación.

Las líneas de subjetivación son lo que obligan a Foucault a replantear su propia teoría del dispositivo, que hasta ese entonces parecía poder dar una definición más o menos terminada gracias a su descripción de las líneas de enunciación y de fuerza. Pero en un determinado punto, se da cuenta de que las líneas de fuerza pueden ser no solo transversales, sino que “en vez de entrar en relación con otra fuerza, se vuelve sobre sí misma, se ejerce sobre sí misma o se afecta ella misma” (Deleuze, 1989). Es ahí donde aparece la articulación de esta estructura con el sí mismo, y se va más allá de eso diciendo que este aspecto del dispositivo es un *proceso de individuación* en donde se crea una subjetividad que “no es ni un saber ni un poder” (Deleuze, 1989).

Para que esto se consiga primero se necesita que las líneas de fuerza sean sustraídas y se puedan establecer su funcionamiento como saberes constituidos; una vez que se pueden determinar estos movimientos y determinar la manera en la que ejercen un control, se puede hablar de la implicación de una subjetividad. Cuando eso pasa, las líneas de fuerza se

pueden traducir por ese individuo a reglas facultativas que pueden ser utilizadas para establecer un dominio de uno mismo.

Por lo tanto, estas líneas de subjetivación son las que le dan el sentido necesario para luego acoplar el término a el psicoanálisis. Es a través del discurso, que denota la posición del sujeto en la relación con el Otro, que encontramos un pivote entre las producciones de Deleuze y Lacan. Es por eso que en Lacan las líneas de fuerza, de saber y de subjetividad pueden reproducirse y analizarse en el discurso. Esa sería la herramienta con la cual se puede entender la lógica del síntoma, como índice de repetición ya antes mencionado; el fantasma, que denota justamente la posición sexuada del sujeto; y como consecuencia de eso, su relación al tratamiento del goce.

### **Propuesta del Flamenco como función de dispositivo**

Se podría plantear el trabajo de investigación considerando al flamenco desde tres dimensiones:

- En cuanto a su producción localizada según las líneas de saber: ¿Qué hace que los objetos que involucran esta producción artística adquieran un valor de objetos visibles? En este caso, los gitanos.

Por otro lado, está la línea de enunciación, en donde hay una organización que se podía intuir sobre la dispersión de estos sujetos. Se intuye que hay una realidad común que los marca (la de ser una población marginal); y que los lleva a tener una posición específica frente a la cultura española y su contexto. Otra cosa que se puede intuir del flamenco, es que existen variables que dejan el trazo de una estética. En el caso del baile, la armazón del cuerpo en la educación que otorgan las escuelas de baile, puede ser analizada como una línea de enunciación en la que un grupo asignado del dispositivo llega a un acuerdo sobre lo que debería de ser visto como flamenco.

- Entre las líneas de enunciación y los objetos visibles, con su respectiva cara oculta, están las curvas de fuerza que son aquellas que buscan crear una idea de lo que es el acervo del gitano. Lo que es exclusivo para él y lo que le pertenece (como en este caso ocurre con las escuelas más



ortodoxas del flamenco). Ocurre que cada grupo de gitanos asentados en diferentes partes del sur de España quieren reclamar su forma de baile y expresión artística como la original, y establecer una estética que influya en el resto de las producciones.

- Y, finalmente, el objetivo de esta investigación tratará de indagar el efecto que tienen estas directrices sobre los procesos de individuación del sujeto que baila. Se tratará de rescatar, desde los testimonios de las bailaoras, cómo estas dimensiones, puestas en juego, crean una *escena otra* en donde la producción original (que nace de un sí mismo) crea sus propias líneas de fuga e intensidades puras.

Se tratará de evaluar la aparición del duende como esa puesta en escena de un elemento extrasignificante que tiene una cualidad efímera en el performance. Además, se tratará de inferir cómo esta producción también mantiene una realidad aislada que no necesariamente pasa por una lógica fálica, puesto que no necesariamente busca un sentido; sino que, en su momento, el duende también está relacionado directamente con la marca del cuerpo, casi como un acontecimiento de cuerpo puro.

Este duende emerge tras la sinergia entre bailar, los músicos en escena, la presencia, tal vez, de otros bailarines, e, incluso, la presencia del público; pero en el instante en donde se exclama el *ó/e*, donde se desprende de quien baila algo completamente original dentro de lo reglado, quien se mueve ya no lo hace para el público. Parecería ser que hay un raptó de ese sujeto por una entidad externa que da mayor vivacidad a sus movimientos, y en eso erradica la diferencia entre bailar y el interpretar.

## **Máquinas de producción: el acoplamiento del psicoanálisis al arte.**

### **Estética del vacío y su relación con lo bello**

Lacan insiste que la creación artística está en una relación determinante con lo real, que vendría a ser aquello que no puede simbolizarse y desborda las posibilidades de subjetivación del individuo. Por esta razón, se

lo puede utilizar como un recurso que pueda poner a la luz los objetos que están dentro del territorio de lo no dicho. Pero, para entender este vínculo, es necesario que se esclarezca la transformación y elaboración de conceptos que se han dado desde el psicoanálisis en relación con el arte. Una vez más, se insiste en la posibilidad de analizar esta vía de sublimación en su valor de dispositivo.

En sus primeros escritos Lacan intenta vincular el éxito de las producciones del arte cercanas al valor de sentido de la obra. Durante este tiempo trata de hacer primar lo simbólico sobre los registros de lo real y lo imaginario. Es por eso que su aproximación inicial a la estética estaba dirigida a tratar de cambiar el paradigma vigente, que establecía que el psicoanálisis debía de ser *aplicado al arte*; para proponer una dirección en donde se pueda articular al psicoanálisis como *implicado en el arte*.

Con esa finalidad, se asevera que el arte es una *organización del vacío*, y los parámetros de esta organización están ligados a la producción de significantes, que tendrían, últimamente, un sentido. Sin embargo, se aclara que no se trataba de considerar a la creación artística como una producción relacionada con la historia de vida o la subjetividad del artista; más bien, como dice Recalcati, “se trata de tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto (la obra)” (Recalcati, 2006).

No se interpreta a la obra de la misma manera en la que se analiza un sueño, no se ponen en juego las manifestaciones del inconsciente del sujeto, ni es interpretado como un síntoma; sino que, desde esta perspectiva de Lacan, se debería de entender como una organización textual. La misma que tiene la intención de establecer la “organización significativa de una alteridad radical, extra-significante” (Recalcati, 2006). Y como punto de aclaración, lo que se entiende por: vacío, alteridad radical, lo que llaman extra-significante o, como diría Deleuze, intensidades puras; no son otra cosa referencias al *das Ding* freudiano.

Y, ¿por qué es necesario mencionar estos otros términos como circunscritos de la Cosa freudiana? Porque, en su conceptualización, el *das Ding* se utiliza no sólo para delimitar aquello que se escapa de las posibilidades de significar en lo simbólico o de representar a través de lo

imaginario; sino que la Cosa tiene una cualidad de vórtice, ya que su misma existencia refleja una fuga de representación. He ahí que haya sido descrita como *escabrosa*. Se trata de “un abismo que aspira, exceso de goce, horror y caos terrorífico” (Recalcati, 2006)

Ante esto, la obra de arte hace un intento de cartografiar este territorio que es imposible de reducir al significante para ser utilizado en el lenguaje. Se trata de hacer aparecer un borde, y en tanto hay un borde, también se puede localizar y después, decir algo de él. Por eso, esta organización es nombrada como una *estética del vacío*, dado que está profundamente ligada con lo real, y, es más, *gira* en torno al mismo vacío que por estructura propia del discurso, es imposible de representar.

Pero el hecho de que mantenga un vínculo innegable con el vacío, no debería llevar a la conclusión de que la obra de arte es la exposición de la Cosa misma como *encarnación pura*; no, se trata de establecer una distancia de ella. Para que exista el arte debe haber un punto de almohadillado simbólico; una consecución de lo bello, “una circunscripción significativa de la incandescencia de la Cosa” (Recalcati, 2006).

Esta distancia es una condición *sine qua non* para que exista la producción artística. Ya lo decía Nietzsche cuando propuso que el arte surge ante la necesidad de los seres humanos de soportar su propia existencia. De esa manera el hombre realiza esfuerzos por mantener a flote algo que lo haga continuar en su camino a pesar de los extravíos y equívocos de las relaciones con los otros, y en esta trayectoria se marca su tendencia por lo apolíneo; es por eso que se llega a la conclusión de que *el arte tiene un imperativo de vida*.

Sin embargo, no por eso se desentiende de lo dionisiaco, es más la presencia ominosa del caos es lo que le da la fuerza a la obra en su capacidad expresiva. Esto se ve en el reconocimiento del horror de no encontrar un fundamento para explicar el por qué se está vivo; el dolor que se inscribe en la persona que se cuestiona su propia existencia y encuentra que al hacerlo se produce la aparición de la noción del caos en el que estamos circunscritos, el sin-sentido que obligatoriamente viene a barrar el lenguaje (el Otro del inconsciente) ... todos estos factores hacen que nazca la tragedia. Y, una vez

que se puede hacer una retórica sobre eso, se le da sentido a la vida del hombre. Por eso para Nietzsche la existencia del ser humano sólo se da en tanto es concebida como un *fenómeno estético*.

Y he aquí un momento en el que se puede articular algo de lo que se procura desarrollar en esta investigación: la ética (que queda más del lado del dispositivo analítico propiamente dicho) y la estética (que es una dimensión que tiene un desarrollo más profundo en el arte) tienen una forma distinta de relacionarse con la Cosa. Mientras que la ética se encarga de las variantes que pasan por los sufrimientos del sujeto con respecto del *kakon* (objeto malo, desgracia, dolor) de la Cosa; la estética lo que hace es establecer una posibilidad de sublimación. Con esto se quiere decir que se podría pasar por la imposibilidad de representar *la Cosa en sí*, para abrir la posibilidad (en línea de fuga) de representar *Otra Cosa* en donde se implica una *veladura simbólica*. “La belleza es un velo apolíneo que debe de hacer presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella” (Recalcati, 2006).

En este punto hay que establecer que la belleza de la forma da cuenta de una eficacia en la soldadura de los registros imaginario-simbólico, que hace posible el acercamiento a la Cosa a una distancia admisible por el sujeto que actúa en relación a ella. En la producción de la obra de arte, ya no se trata de cancelar o barrar este elemento ominoso, sino que la creación de esa envoltura original nos permite ver incluso lo que queda barrado y el resto de la operación significativa. Es por ese alcance tan particular, que se dice que aquello que queda sublimado en el arte está *elevado a la dignidad de la Cosa*.

Recalcati lo afirma diciendo que:

“...lo bello no es la remoción de lo obscuro de lo real-, pero es un modo de experimentar una distancia estética del real de la Cosa y al mismo tiempo es el índice del más allá absoluto de la Cosa constituyente respecto al campo de los semblantes sociales” (Recalcati, 2006)

Cuando alguien capaz de utilizar lo ya existente para producir una obra de arte, y, en este esfuerzo, se realiza algo completamente original, se da cabida simultáneamente a la aparición de la Cosa. La elevación del objeto se da en una operación tan simple como la de tomar elementos de la cotidianidad (objetos que están al alcance de la inteligibilidad de la masa) y luego

transformarlos según la verdad del artista, para poder establecer una línea de fuga donde se puede decir algo nuevo en lo que no existía. Ahí se entiende que “del objeto se puede extraer la cosa” (Recalcati, 2006) cuando se la aparta de su función o utilidad institucionalizada.

La puesta en escena de este objeto desde otra perspectiva hace que se caigan las ilusiones de cotidianidad. Este movimiento es llamado por Recalcati como la *técnica de presentificación y construcción de objeto*, aunque habría que plantearse la posibilidad de analizarlo como una re-construcción de objeto, a favor de nuestro objetivo en la investigación. Quien está expuesto a la obra de arte se le obliga a cuestionar su propia realidad.

Y es que lo real no busca ser domado en el mundo de los artistas, ya que muchas veces el arte crea sus propios significantes y se encierra sobre su propia producción como un discurso original ante el tratamiento con lo irreductible de la experiencia humana. Entonces, retomando a Lacan, en una puesta en acto de ese inconsciente estructurado como lenguaje, la obra de arte vendría a ser una manifestación de su estructura y el velo de aquello que se le escapa.

### **La estética anamórfica: la función de la mancha.**

Por otro lado, siguiendo la conceptualización de la *estética del vacío*, se da paso a la presentación de la estética anamórfica. Esta conlleva a replantear la apreciación del arte como una organización textual de lo real, para establecer que el arte tiene el deber inequívoco de hacer *función de cuadro*.

Y en este periodo de su enseñanza, Lacan abandona la necesidad de que exista un punto de almohadillado simbólico. Se deja atrás la necesidad de la búsqueda de la belleza, pero se vale de algo que Merleau-Ponty dice sobre la misma: la belleza opera como un límite en el mundo estético y lo que rige esta apreciación es el *ojo*.

Lo recién expuesto queda en oposición a lo que Hegel establecía cuando trataba de jerarquizar la organización del arte según su capacidad de abstracción o desmaterialización de la producción artística. En otras palabras,

lo que se intuía como la perfección de la obra de arte era aquello que escapaba de las dimensiones de profundidad en el espacio.

Hegel desafía el poder del ojo en relación a la belleza al decir las artes van en ascendencia natural donde lo más noble y bello debía de ser aquello que se alejase más del mundo de lo físico para acercarse en consecuencia con la resonancia del espíritu.

Consecuentemente, siguiendo esa lógica encontramos que la música ocupaba el espacio más sublime del quehacer humano, puesto que se trata de la “evanescencia del punto sonoro fino para disolverse espiritualmente en la proximidad de la palabra poética al logos” (Recalcati, 2006).

Pero, retomando a Lacan, toda la cuestión del logos esta intrincadamente sujeta al significante y el lenguaje, puesto que sólo así se le puede dar sentido a la existencia de las ideas. Entonces surge un interés por volcar todos los conocimientos analíticos en la capacidad que tiene el arte de develar aquello más cercano a la experiencia traumática. Y para lograr este cometido se necesitan de dos variables:

- Posibilitar la *Tyche*: casualidad, aleatoriedad, azar, caos, o, en otras palabras, un encuentro con lo real.
- Hacer *función de mancha*: tener la capacidad (en una inversión de la dimensión de lo escópico) de captar algo de ese cuerpo de quien mira. El cuadro debe atrapar al sujeto ahí donde ha quedado marcado.

Con esto también cambia el estatuto del objeto, dado que ya no se necesita pensarlo como un objeto elevado a la dignidad de la Cosa, sino que se trata de poner al objeto como aquel que “opera para una ruptura ominosa (unheimlich)” (Recalcati, 2006). Y, en ese sentido, cabría preguntarse, ¿qué es lo que se rompe?

El objeto de la obra de arte asume una posición de: representación al límite de lo que los sujetos alcanzan a vislumbrar en cuanto a la Cosa (la producción más cercana a ese encuentro). Y para darle un poco de contexto, habría que recordar que la construcción del yo se da tras la represión de esa

primera escena traumática, y en tanto que existe eso que es reprimido, se comienza la vida anímica del sujeto. Por eso en el psicoanálisis muchas veces se menciona a *los sujetos del trauma*.

“...Freud observa que el yo arcaico, narcisista, aún no delimitado por el mundo exterior, proyecta fuera de él lo que experimenta en sí mismo como peligroso o no placentero en sí, para hacer de ello un doble extraño, inquietante, demoníaco” (Kristeva, 1996)

Creamos esta imagen del *doble benévolo*, para luego asumirla como un semblante que da forma al yo. De tal manera, se puede inferir que al entrar en juego la represión, en su trayectoria va construyendo también otro, que de vez en cuando le regresa aquello que el sujeto mismo ha rechazado de su propia naturaleza. Es por eso que no se pueden evitar ciertos encuentros con aquella cara de *kakon* de nuestra propia realidad subjetiva; la misma aparece de vez en cuando según la forma en la que la pulsión se haya fijado en el cuerpo (eso de la pulsión que insiste, y que en este caso se trata de la pulsión mortífera). No obstante, gracias a los mecanismos de defensa que el sujeto vaya construyendo y, sobre todo, la instalación más o menos eficiente de esta barrera de represión que se juega en el complejo de castración; los sujetos van a poder maniobrar con aquello que insiste sin que derrumbe por completo la estructura lograda.

Pero esta defensa también puede ser franqueada, y cuando la misma fracasa se da un encuentro con la *inquietante extrañeza*, que no es más que “la inmanencia de lo extraño en lo familiar...esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo” (Kristeva, 1996). Aparece la angustia ante eso que retorna; se da una pausa a la capacidad de producir sentido, se pierden las formas de las cosas (la sensación de integración de la forma), hay un momento de perplejidad.

Se moviliza el *losange* y se nos presenta develado el objeto a. Pero para poder entender este suceso habría que primero construir una historia de los tiempos lógicos que tienen que ser superados antes de la presentación de esta modalidad de la angustia.

Lo que sucede en el *unheimlich* es que morfa la exterioridad de ese ser que en el campo de lo imaginario constituía un borde necesario, que es el

cuerpo; y, en su lugar, emerge lo real, la marca del inconsciente en cada sujeto. Eso que le es tan propio, pero a la vez tan extraño. “Se llama *unheimlich* a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Kristeva, 1996) Y así se puede intuir la similitud de los conceptos Freudianos en Deleuze, por el parecido que tienen a los movimientos de las líneas de visibilidad en el dispositivo.

Y, por otro lado, todos estos conceptos Freudianos pueden ser articulados a lo que Lacan desarrolla en su Seminario 11 sobre *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. En la clase 6 se toma el tema de la esquizia y el ojo, y para ello ubica a quienes lo escuchaban, en una consideración distinta del estadio del espejo; operación fundamental de la marca del significante en el cuerpo. En ese primer movimiento en el que el ser viviente se vuelca a la necesidad de comunicarse generando una demanda, aparece una resistencia previa a la resistencia que se pone en juego en la castración. Él la llama como *resistencia al discurso*.

En ese momento Lacan se esfuerza por plantear la existencia de un *pre-consciente* que sentará las bases de lo inconsciente una vez que comience la vida psíquica del sujeto. Este sería el momento donde se presenta la “partida de los significantes” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

Con esto hemos de saber que ese cuerpo fragmentado tuvo que generar un significante primero para luego engranarlo a una serie que produce sentido y está supuesto a ser interpretado. Pero a este punto interesa, sobre todo, analizar lo que significa ese primer significante.

“Si el sujeto es el sujeto del significante determinado por él, se puede imaginar la red sincrónica tal que da en la diacronía efectos preferenciales... es la estructura misma de la red la que implica los retornos” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

Estos retornos se dan a manera de automatón, se repiten en algo que se asemejara a una palpitación (la palpitación o el pulso de lo dionisiaco que ya se había recorrido en la estética del vacío, o en la producción de diferencias puras de Deleuze). Estas repeticiones son las que están dispuestas a ser analizadas en un trabajo del dispositivo analítico. En la transferencia no debe



dársele tanta importancia a las variantes simbólicas que se den sobre la historia del paciente, lo que importa es aquello que se repite: sus palabras, sus posiciones, las escenas... aquello que es *visto* y no se puede significar.

Y todo esto que late en el centro del ser al que llamamos *sujeto del inconsciente*, es lo que Freud trataba de explicar como *núcleo patógeno* y, en Lacan, se le da un nombre desde la conceptualización del objeto *petit a*.

“Esta esquizia constituye la dimensión característica del descubrimiento y de la experiencia analítica, que nos hace aprehender lo real, en su incidencia dialéctica, como originalmente inoportuno. Por ello, precisamente, lo real, en el sujeto, es lo más cómplice de la pulsión -a la que no llegaremos más que a lo último, porque sólo este camino recorrido podrá hacernos concebir de qué retoma” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

En otras palabras, tal vez, se podría decir que Lacan intenta demostrar que lo escópico hace una condensación o una metáfora que tiene que ver con: la fijación de cargas pulsionales en el cuerpo fragmentado por la presencia de los orificios pulsionales y por su conceptualización de los objetos de la pulsión de mirada y voz. Se incluye, por consecuencia, la relación imaginaria que se ha tenido en los cuidados primarios con la madre durante el estadio del espejo, y el momento en el que se da la marca significativa. Y finalmente, supone la creación del fantasma en donde el sujeto pasa por el complejo de la castración y ante la presentación de la escena traumática, crea su propia respuesta sintomática ante la no-relación sexual y se extrae el *objeto petit a*.

Pero, si se lo analiza detenidamente, toda esta sintetización gira en torno a el ver y ser visto. La madre que mira al niño y le dice su nombre y así se reconoce en el espejo; el *fort-da*, donde está la permanencia de la mirada ante la aparición y desaparición de los objetos; los tres tiempos de *le pegan a un niño*, donde finalmente se construye un yo y otro a través de la mirada; y como última dinámica, esta lo que produce ver una escena de implicación sexual y su relación con la verdad subjetiva.

Es por eso que Lacan crea la operación de la elusión. Para hacer un avance en lo dicho sobre la esquizia y el ojo, Lacan vuelve a citar a Merleau-Ponty diciendo que este autor logra dividir dos campos en el fenómeno de lo visual: lo visible y el ojo vidente. Lo visible tiene que ver con la mirada (que

supone un *dado a ver preexistente*) y el ojo es aquello que entra en juego con las representaciones que la realidad impone en lo visto. Y ahí:

“...ese ojo no es más que la metáfora de algo que más bien llamaría el brote [la pousse] del vidente -algo anterior a su ojo. Lo que se trata de cercar, por las vías del camino que él nos indica, es la preexistencia de una mirada- no veo más que desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

Tiene que existir primero un sujeto para que haya algo que mire; para que le otorgue su función al ojo. Aquí se puede hacer también una mención a lo elaborado en el dispositivo sobre la relación de las curvas de la fuerza y las líneas de subjetividad de Foucault. El sujeto actúa como aquello que le designa un valor de utilidad al órgano; la legitimidad de su uso es designado por un alguien. Cada quien asimila su propia mirada como “aquello que contraviene toda visión en su punto de imposibilidad” (Lutereau, 2012). En lo fenomenológico, no nos podemos cuestionar el punto en el que vemos el mundo, porque esa es nuestra única forma orgánica en la que adquirimos la experiencia de ver.

Esta capacidad humana de mirar tiene que ser entendida como un *tope de experiencia*, dado que es gracias a ella que podemos integrar las formas que se nos dan fragmentadas desde otros modos de relacionarnos con el mundo.

“En nuestra relación con las cosas tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso para estar siempre en ella en algún grado elidido -eso es lo que se llama la mirada” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

Pero en esta forma integrada siempre va a haber algo que se le escapa a esa completud: una *mancha*. La presencia de la mancha es aquel detalle en aquello que vemos que nos devuelve nuestro propio signo de la castración. Aparece gracias a que:

“...la conciencia puede volverse hacia sí misma -captarse, al igual que La joven Parca de Valéry, como viéndose verse representa un escamoteo. Allí se opera una evitación de la función de la mirada” (Lacan, Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada., 1964).

Inscrito en ese *viéndose verse representada* está la mirada de Otro. La mancha hace que aparezca una dimensión en la que el sujeto se entiende *entregado a la mirada del Otro* (Recalcati, 2006) y que hace que se subvierta la perspectiva “normal” en la que la consciencia opera. Ya no se trata entonces de un sujeto *artífice de la representación*, se agujerean esas líneas de fuerza que emanan de las líneas cerradas de subjetividad, se desarticulan las piezas del sí mismo del sujeto y todos los objetos visibles- no visibles, ambas dimensiones de lo dicho y lo dicho, quedan sujetas a un caos a manos del Otro (que es otra posible organización).

Tal vez si hay que plantearse esto desde una perspectiva más asimilable se puede decir que, aunque nos guste pensar que la experiencia de vivir los objetos es algo de lo que tenemos completo control y conocimiento, al mirar más detenidamente encontramos el no-todo tan característico de las operaciones de la inteligibilidad.

Lo que sucede con aquellas personas que cambian su perspectiva de estar en el mundo una vez que comienzan a entender el valor de las leyes de la física; supone repensar la existencia para dar paso a movimientos que no siempre entendemos del todo (la gravedad, por ejemplo). O lo mismo que ocurre en los quiebres que se dan en la intelectualidad cuando de repente aparece una teoría sobre los átomos y se dice que aquello que consideramos como sólido no es más que un conjunto de partículas con cierto grado dispersión.

Todas estas nociones causan una incomodidad, ya que desafían nuestro nivel más primario de relacionarnos con aquello que existe. Se rompe con el orden que designan a las cosas, y eso obliga al sujeto a reconsiderar hasta su misma posición ante lo conocido. A la consciencia le gusta pensar que puede operar con lo ya establecido en un orden, pero cuando se devela que los principios que rigen esa experiencia de conocer están supuestos a cambiar, esa sensación placentera se vuelve evidente displacer. Regresando a lo que Deleuze hablaba de la aparición de un nuevo orden gracias a los grandes quiebres o fisuras en las estructuras.

Lo importante aquí es que, en la relación del sujeto consciente con el mundo, hay un investimento libidinal con respecto a la forma. Y si tenemos que volver al sentido del arte o la *función* que el mismo debe de desempeñar en la vida anímica del sujeto, sería el de: "...la deconstrucción del marco de representación, la función mancha activada por la función cuadro, para hacer posible el encuentro con lo real" (Recalcati, 2006).

Hacer pasar partículas a-significantes que obliguen a la organización de-construirse y volver a engranarse según su propio contexto, sabiendo siempre que tiene un carácter localizado y fijado casi completamente al contexto de la aparición de los tres elementos: líneas de enunciación y visibilidad, líneas de fuerza y líneas de subjetividad.

Sin embargo, no necesariamente tendría que entenderse por cuadro al marco que se utiliza en la pintura, sino a la delimitación de un espacio que le da sentido a la aparición de este real. Esa misma función de cuadro puede estar presente en las artes escénicas al inscribirse en un espacio del escenario.

### **La estética de la letra: el epítome de la teoría en una oda a la soledad.**

Finalmente, en el desarrollo de la última estética se da lo que Lacan llama como "*La estética de la letra*". Si bien podemos hablar de la segunda estética también como aquella que propicia un encuentro con lo real que devela algo de una mancha (que podría ser considerado como universal en las formas), la tercera tiene una firme intención de llamarse como una *estética de la singularidad*.

Se basa en buscar la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la *sombra simbólica del Otro* (Recalcati, 2006). Una dimensión que implica por completo la marca subjetiva. Lacan, en su última enseñanza nos presenta una lógica en la que existe un Síntoma letra, que lo que busca hacer es quitarle el Sentido al Síntoma, drenarlo. Encuentra que si se pone más sentido en las interpretaciones del síntoma este se termina inflando, y se vuelve contra-productente para el sujeto.

En la tensión que se genera por el automatón (repeticiones) y la tyché (azar del encuentro), se encuentra la letra (marca signifiante). Esta marca es una que mortifica al cuerpo, lo muerde. Y por eso, esa misma letra que actúa como un S1 puede ser considerada como un “litoral entre significado y goce” (Recalcati, 2006). Si bien los significantes le pertenecen al Otro y tienen una cualidad de universales, una vez que ese signifiante en específico impacta el cuerpo, adquiere una realidad distinta, perdiendo su cualidad de universal para ser cambiado a una de singular en el sujeto.

Lacan trata de explicarlo en una analogía en la que pone al Otro como una gran nube y a los sujetos como superficies de tierra; en la mitad cae la lluvia de significantes, y esa gota en particular que afecta ese grano de tierra en específico, cambia la morfología de ambos elementos en cuestión. Se hacen uno en una dialéctica de producción.

“...una escritura que, prescindiendo totalmente de lo imaginario, resulta vinculada al gesto singular, a lo irrepitible del ejercicio caligráfico, en el cual, precisamente “la singularidad de la mano destruye lo universal”” (Recalcati, 2006).

Si se hace un recuento de la elaboración hasta ahora planteada: en la primera estética tenemos a la obra de arte en su organización simbólica (el velo de lo bello) de la Cosa, por lo tanto, elevada al estatuto de Otra Cosa; en la segunda estética esta la presentificación de ese real de la experiencia de lo escópico a través de la función de la mancha inscrita a su vez en la función de cuadro; en la tercera tenemos que se supone a la letra como destino que implica más que nada un *criterio de reducción* (Recalcati, 2006) parecido al que se consigue en el momento lógico del pase en el análisis.

Se trata de analizar las características de reducción y de amplificación de los significantes en tanto son una pareja de operaciones que viven inherentemente en ellos. La amplificación hace referencia a la semántica del uso del signifiante, lo que nos lleva a pensar en el signifiante engranado a una cadena, donde un S2 está en resonancia- concordancia con otro, y otro, hasta que retroactivamente se produce un sentido. Mientras la operación de la reducción se queda anclada en el S1 y esa relación unísona de un S2 primero, sin la cadena. Gracias a ese movimiento se intuye que la

simbolización radical puede estar en: “la amplificación al hueso del S1, al hueso de la letra traumática y a-semántica” (Recalcati, 2006).

Esta forma de dialectizar al S1 lleva a una exaltación parecida a lo que se trata de conseguir en el psicoanálisis en la operación del pase de la reducción a la ecuación personal:

“...reducción progresiva de las vestiduras yoicas, desarticulación de su dominio narcísico, que finaliza en la conducción del sujeto en cuanto a la asunción de su propio ser en cuanto a ser marcado de forma indeleble por la acción del Otro” (Recalcati, 2006).

Lo que se trata de hacer es propiciar un espacio de soledad para el sujeto en donde ya no pueda usar su lugar de siempre: la representación imaginaria del yo. Una vez que el sujeto puede ir despojándose de todo lo que ha construido hasta ese entonces se crea un vacío que limita cada vez más con la marca. Ese vacío va hacia adentro: contrario a lo que nos había expuesto Lacan en la primera estética donde se trata del análisis de la obra misma, lejos de la subjetividad de quien la crea, o en la segunda estética, donde se trataba más que nada de reconsiderar la forma integrada, y su efecto en quien la ve (mas no en quien la hace); en la tercera estética el vacío interior que abre el sujeto en su desvestimiento narcisístico hace que surja la obra como lo más personal del artista.

La soledad ofrece un efecto de purificación, en este proceso de simbolización radical se termina cancelando la imagen del yo. Se trata de llegar a “una reducción del yo a la marca a-semántica que instituye al sujeto como desecho... *El yo se hace letra*” (Recalcati, 2006, p. 33).

Recalcati, en su artículo de las tres estéticas de Lacan, hace una mención al caso particular de un pintor catalán llamado Tàpies para poder ejemplificar lo que Lacan trataba de enseñar a través de su estética de la letra. Lo fascinante de este pintor radicaba en la trayectoria de su producción artística, donde en un principio comenzó haciendo autorretratos en serie, para luego asumir como retrato una cruz. “el yo del autor aparece reducido a la cruz de la letra” (Recalcati, 2006, p. 32).

Pero esta no hacía del todo referencia a la cruz cristiana, sino que se trataba de la primera letra de su nombre. Esa cruz que lo nombraba se volvió el centro de toda su preocupación como artista: experimentaba con diferentes materiales, en diferentes superficies, etc. Hasta que en un punto llega a una ligazón, un armado tan sublime y a la vez reduccionista, en donde pone su cruz sobre un muro, sabiendo que su nombre Tàpies significa muro en catalán.

“Por eso Tàpies pudo acercar el símbolo de la cruz a la paz del silencio. En lugar del circo imaginario del yo y de su infatuación narcisista...esta reducción coincide con “*La hora de la Soledad*” (Recalcati, 2006, p. 33).

Siguiendo la misma temática de la soledad para el encuentro con la letra, ¿no se podría encontrar en ella un paralelismo con la posición femenina de la *verdadera mujer* de la que habla Brodsky en *la Clínica de la Sexuación*? Graciela Brodsky establece que una característica única de la posición femenina es la que hace existir la falta: “Es la ferocidad de la posición del no tener”. (Brodsky, 2004, pág. 51). Según ella para Lacan, si existe la posibilidad de que las mujeres se queden del lado de lo femenino sin necesidad de pasar por el cuadrante masculino. No hay un pasaje que lleve hacia el Otro sexo. Se trata de una relación de los matemas (LA) tachado con S(A) tachado, la mujer (que en teoría no existe) en relación con ese goce Otro (que es el inconsciente del lenguaje).

He aquí donde se da la experiencia mística que esta puramente ligada con el goce femenino. El S(A) tachado es el significante que representa a Dios, por lo tanto, quien se mantenga en esta posición estará en “*el empuje a La Mujer*” y se estará gozando con Dios puesto que se lo tiene como *paternaire* (Brodsky, 2004, pág. 52). Se Goza con lo sublime, y en su inmaterialidad significante, existe el raptó del cuerpo. Pero, ¿cómo nos damos cuenta de que esto existe? ¿Qué de los sujetos que se encuentran en esta posición delatan esta particularidad? Se puede dar cuenta de esta posición sexuada gracias a los encuentros de éxtasis que describen.

Los episodios de éxtasis se viven y se capturan en el cuerpo ya que es el único lugar posible para decir lo in-decible, sin embargo, buscan una conexión con el Otro en una forma de comunicación muy especial. En el caso de San Juan de la Cruz, se trataba de la escritura dirigida a Dios en donde

narraba los momentos de raptos en los que poseía y entraba en su cuerpo. Algo similar sucede en Schreber, en donde sus fenómenos elementales que atañen al cuerpo están en cohesión con los *rayos divinos* que él siente que lo atraviesan, también la existencia de las voces y la sensación de que en realidad su cuerpo estaba mutando para cambiar de sexo.

Este lazo tan particular con Dios hace pensar que existe un amor exaltado:

“Lo interesante de esa relación es que, del amor, de las palabras de amor, se extrae goce en el cuerpo; no se extrae goce de la nuca, o del cuello. Que de las propias palabras de amor se extraiga goce, tenemos el caso máximo de la mística, que se extraiga de ese amor por Dios... no es puro amor casto, es evidentemente un amor completamente erotizado” (Brodsky, 2004, p. 54).

En este esfuerzo por vincular a lo místico con la estética de la letra de Lacan, está más que nada centrada en la posibilidad de considerar que en ambos contextos se necesita de una soledad por la que el sujeto no hace un pase hacia Otro. Se instaura una serie en la que el sujeto se ata con lo más íntimo que tiene. Vive, experimenta el cuerpo a través de una marca original: un S1 y su diálogo con un S2 único.

## **El arte del concepto de cuerpo entre Deleuze y Lacan**

Después de lo expuesto en el primer capítulo, será más accesible el entender las conceptualizaciones de Deleuze sobre el cuerpo, puesto que para desarrollar su teoría usa formas muy parecidas a las que se usó con el dispositivo. Se inaugura una filosofía de *ser-sin-cuerpo* (Bulo Vargas, 2009), donde se deja de lado la lectura arbitraria de lo oposicional para abrazar por completo lo que dice la física cuántica sobre la indeterminación de las *máquinas deseantes* que son los sujetos.

Deleuze abandona la concepción tradicional del occidente, para poder replantear al cuerpo como *funcionamientos diferenciales* (Bulo Vargas, 2009) con el propósito de descomponer la identidad de su territorio de dominio: la imagen. Algo parecido a lo que Lacan elabora en su tercera estética sobre la cancelación del yo para hacer aparecer en él la letra, pero, ¿podría ese



proceso de reducción lacaniano ser traspolado en alguna medida a la concepción de cuerpo-sin-órganos?

Para establecer si es posible esa analogía habría que describir el hilo de cuestionamiento de Deleuze. Primero encuentra que el pensamiento es fijado en imágenes y que es necesario descomponerlo para poder hallar en él las diferencias. De este modo, se desmantelan construcciones filosóficas, preceptos culturales, para poder verificar su valor de verdad en la realidad analizada. Se consigue a través de esto reevaluar el poder de la verdad vs. los poderes establecidos como sentido único (que vendría a ser un sentido impuesto, que va más allá de las posibilidades del Ser), y así llegar a construcciones más adecuadas a la organización que se busca. La idea sería: hacer, rehacer y deshacer conceptos a partir de un horizonte móvil; que siguiendo (una vez más) la idea de la localización del dispositivo, hace que sea siempre apegada a emergencia (urgencia) espacio-temporal.

En términos de Deleuze, esta nueva composición da cuenta de un desplazamiento que inaugura un modo de pensar constitutivamente revolucionario, puesto que otorga una verdadera liberación del pensamiento en la praxis (un modo de acontecer en el pensamiento). Ya que gracias a esto el pensamiento se va a volcar hacia sí mismo para poder desarticularse de sus fijaciones representativas y objetivas: parecido a lo que se hacía con la aparición de la mancha en la función de cuadro lacaniano y haciendo referencia a lo que Foucault elabora con sus líneas de subjetividad. La finalidad es que se establezca una fluidez de estructuras que afecten por completo a la dinámica de la identidad.

Para esto, habría de aclararse un canon importante en la filosofía del autor: no se busca comprender la diferencia como una negación (diferencia en cuanto a reducción de algo), sino que, más bien, se trata de que cada diferencia se excede a sí misma. Se trata de pensar lo impensable, regresando una vez más a algo similar al estatuto del S1 en la simbolización radical.

La diferencia en Deleuze actúa en un movimiento expansivo que hace estallar cualquier identidad; las diferencias son afirmadas dejándolas abiertas.

Por ejemplo, el cuerpo vendría a ser un modo de funcionar en el exceso. Cuando percibimos algo, la sensación queda impregnada en el organismo y el área que queda implicada va a ser marcada por una diferencia. Aquí la diferencia es explicada por los umbrales de sensación que son siempre expansivos, y que reaccionarán ante estímulos según diferentes intensidades.

Todo esto tiene una consecuencia en el funcionamiento del cuerpo que *vuelve a vivir* (Bulo Vargas, 2009) frente a la presentación de una circunstancia nueva, la diferencia implicada marca el cuerpo. La sensación está estrictamente ligada con la expresión de la intensidad como “forma de la diferencia en razón de lo sensible” (Bulo Vargas, 2009).

Los cuerpos, las circunstancias, los movimientos, las historias, se reactualizan en una constante retroalimentación. Donde la única realidad es la actual, lo cual tiene un efecto positivo sobre la creación de la identidad. Con esto se puede establecer que las diferencias cualitativas de la identidad actúan sólo como vectores, o agentes transportadores que vacilan en límites oscilantes. Las diferencias solo existen en tanto haya estos agentes en un intercambio, y no existen como entidades ontológicas.

Por otro lado, dice Lacan en *L'Étourdit*: “el cuerpo de los hablantes está sujeto a dividirse de sus órganos” (Lacan, 2016). La construcción de imagen de cuerpo que más o menos lograda en el estadio del espejo pasa por un tercer proceso de articulación al ser introducido en el complejo de castración y la marca del significante que ya se ha repasado en capítulos anteriores. Lo novedoso, o que por lo menos no ha sido considerado hasta ahora en esta investigación, es la conceptualización de *parlêtre* en la teoría lacaniana.

Se mantiene la idea de que el sujeto llega a tener un cuerpo que muchas veces resulta extraño y al mismo tiempo íntimo (éxtimo), y se le suma al neologismo de *parlêtre* que en su misma configuración como significante unifica tanto el decir y el ser (ambas cualidades del sujeto fusionadas, o condensadas).

“Decir *parlêtre* es decir el ser, decir el serdecir... Solo hay ser por el hecho de decirlo... el *parlêtre* es siempre un acto de creación... se trata de un ser que habla con el cuerpo y se escucha por el parlante...siguiendo a Miller,

se refiere al cuerpo hablante como sustancia gozante hecho de las resonancias que el lenguaje introduce en el cuerpo” (Coronel, 2016).

En ambos casos, de Lacan y Deleuze, el acto creativo, la obra, la marca y la repetición, son todos elementos que usan tanto para elaborar sus teorizaciones sobre el cuerpo, como también para hablar de dispositivo y de arte. En lo más fundamental de su desarrollo teórico estas son algunas de las bases del pensamiento que proponen validar: ambos hacen de sus sujetos rizomas que están marcados por algo de intensidad y exceso, pero siempre con la posibilidad de una transformación a un algo más. El sujeto lacaniano también supone un devenir en sus manejos frente a la angustia, o incluso, en situaciones no tan urgentes, pero tan propias de lo humano como la retórica de la vida misma (el arte).

¿Y si incluso hay que pensar en el Arte como un Otro que mira a la masa de *lo humano* y apertura esa necesidad de sublimación? Según lo hablado en la primera estética lacaniana si se podría hablar del arte más allá de la subjetividad, el más allá en la Cosa Otra del velo de lo bello (la forma integrada). La obra termina siendo un arte por el arte, porque es necesario crear. Analizando a Deleuze, Días propone pensar al arte como una vivencia ya que:

“el arte es vidente porque invoca las sensaciones que persisten y encarnan el acontecimiento para abrir en lo finito toda la potencia del infinito. Es lo propio del arte, una apertura que desprende y hace vibrar sensaciones, que las acopla y las abre, en un movimiento de composición y de conservación de su infinitud. Por ello, no se debe confundir el arte con el caos, sino que es una composición del caos que brinda la dinámica de una variedad nueva en el mundo, el artista es creador de composiciones abiertas...” (Díaz, 2014)

## **Los potenciales de acción de la danza**

## **La danza como dispositivo: la relación de los cuerpos escolarizados con la estética del vacío.**

Para elaborar un primer punto sobre la danza, habría que relegar los conceptos lacanianos y deleuzianos sobre el cuerpo y el sujeto, y volver a asumir lo escrito en el primer capítulo sobre la noción de las líneas de subjetividad de Foucault. En donde establece que para que el sujeto emerja se da un encuentro de las líneas de fuerza sobre sí mismas, y como producto nace un ser *disciplinado*. “Foucault transforma el proyecto colectivo y emancipatorio de la subjetivación en un proceso individualizante de sometimiento (*assujettissement*)” (Moreschi, 2013, p. 261). El pensador hace un vuelco pesimista sobre los conceptos tradicionales de subjetividad, puesto que determina que el sujeto, desde su concepción, está dispuesto a ser sometido por la cultura a la que pertenece.

Esto tiene un segundo efecto: dado que son las líneas de fuerza las que provocan la emergencia del sujeto, este mismo se convierte en un *efecto del poder*. Puede ser interpretado como un *producto de dispositivos disciplinarios y normalizantes* que se crea a través de la imposición positiva de la Cultura (en referencia a lo mencionado en el primer capítulo del carácter histórico positivo de Hegel).

La tercera consecuencia que se genera en este movimiento es que: “los dispositivos disciplinarios (que) se articulan entre sí y producen un tipo de mentalidad congruente con las condiciones culturales existentes” (Moreschi, 2013, p. 261). Entonces, debería de asumirse que este individuo foucaultiano tiene la marca del colectivo en lo más profundo de su ser; y es el colectivo (que integra y asume al individuo) el que crea una designación de referentes en los que se pueden encontrar las respuestas del contexto a la apreciación de la estética.

Por lo tanto, si se establece que la danza trabaja con estos *sujetos disciplinarios*, sería pertinente hacerse las siguientes preguntas: ¿Será la mirada del espectador la que le aporta la designación del arte al cuerpo que baila, o es el cuerpo que baila el que crea la obra de arte en sí para luego ser asumida como expresión de la cultura? ¿El arte comienza desde la

exterioridad o se trata de un vuelco que irrumpe en las líneas de fuerza y, al desafiar la norma, se da la apertura del sí mismo del cuerpo danzante como obra de arte?

Por otro lado, ¿Por qué es tan importante establecer esta distinción si lo que se trata de hacer en esta investigación es una aproximación al arte como dispositivo de tratamiento a lo femenino? ¿Pero tratamiento de quien, del que baila o el que mira? Este punto de la investigación supone una articulación esencial en la comprensión de los alcances de la danza como dispositivo de tratamiento, porque a diferencia de la pintura, la escultura o la literatura, aquí la obra de arte es el mismo cuerpo humano. En un movimiento trascendental el sujeto danzarín no hace arte con un objeto externo, sino que lo hace con su objeto más íntimo; se juega con la metáfora de su propio ser y su existencia. Entonces el tratamiento de lo femenino está supuesto a ser puesto a prueba en el sujeto que baila.

Pero este tratamiento podría tener diferentes acepciones. Una es la apreciación de solución a los problemas del cuerpo femenino, al asumir una serie de identificaciones que tienen que ver con el estatuto de la mujer en la danza. La danza genera cánones de belleza y para poder alcanzarlos, propone una serie de exigencias que hacen referencia a la educación del cuerpo. La escuela responde a las preguntas de qué es ser mujer y qué es deseado en una mujer, desde el contexto aislado del espectáculo.

La escuela de baile viene a transformar un modo de moverse en el mundo para instituirlo dentro de un contexto que le permite a quien baila, dominar el cuerpo en pro de una estética específica. Hay un cese en las preguntas sobre los referentes, puesto que se hace existir un modelo de feminidad, y más allá de eso, se imponen los medios y herramientas necesarias para conseguirlo.

El máximo referente de esta institucionalización de la danza son los tan reconocidos ballets, que tuvieron su proliferación en la escena cultural del periodo de la era de la Razón del siglo XVII.

“[e]n la *técnica d'école* se conjugaba el placer estético con la racionalidad de la mente, en la convicción de que ambos obedecían a las mismas leyes. Esta convicción vinculó la técnica con un orden geométrico que respondía tanto al afán de someter el cuerpo al imperio de la razón como también al deseo de embellecerlo, potenciando su atractivo al acercarlo a las categorías estéticas griegas [...]” (Escudero, 2013, p. 16).

Incluso llega a aparecer la Academia de la Música y la Danza en 1661, cuyo propósito era la estandarización de un “conjunto de principios abstractos y concepciones teóricas constitutivas del modo clásico de la danza” (Escudero, 2013, p. 16). Por lo tanto, podemos inferir que las escuelas les sirven a los sujetos en tanto que:

- Tienen una preocupación más pedagógica que artística, y por eso sirven como fuentes de referentes de identificación.
- Les brindan a los sujetos un contexto en el que pueden relacionarse con el Otro: adquieren una utilidad en el escenario. Dado que, la escuela tiene como principal objetivo la capitalización de los movimientos de los cuerpos en escena para generar un espectáculo.

Ante el primer punto en relación a la escolarización de las academias de música y de artes, se podría decir que las escuelas están encargadas de impartir una serie de técnicas en las que se postula al cuerpo como “*médium expresivo del arte de la danza*” (Escudero, 2013, p. 12) o, en otras palabras, como un instrumento lleno de técnicas y metodologías de la semántica del cuerpo; y, como segundo elemento, se considera al movimiento como su objeto de formulación. Se trata de someter al cuerpo, educarlo, forzarlo a producir un segundo elemento; que también tiene que ser contemplado para la articulación de la estética que le sirve a Otro que mira. Se baila para alguien más. Se es y se está para el servicio del Otro. Se formula un espectáculo y que el costo-beneficio se instaure a partir del público.

“Lo que se denomina ballet es una forma específica de danza, ligada al

divertimento y la contemplación, y si bien podemos encontrar en los ballets históricos o modernos funciones de legitimación simbólica respecto del estado de cosas en el campo del arte o en el espacio social, aquellas no son funciones explícitas, sino que se desarrollan en base a la lógica de la práctica, de los modos de hacer y ver en medio de los cuales el ballet se desarrolla como práctica corporal y artística” (Escudero, 2013, p. 14).

El ballet se ha transformado en una disciplina que ha perpetuado y perfeccionado sus técnicas a lo largo de los años, pero que ha mantenido siempre una rigurosa línea ortodoxa. La prueba de ello es la música y el guion de los ballets clásicos (que son elementos esenciales en el trabajo de la obra terminada), siguen manteniéndose desde su concepción en los siglos XVII y sobre todo aquellas obras que se produjeron en el siglo XIX. Todo el que baile ballet clásico va a respetar las normas que eso conlleva, porque hay una institución que asevera sobre lo que es y lo que no es el ballet. Por esto, la institución del ballet es algo parecido a la definición de dispositivo en su carácter de universal que da Agamben.

Por otro lado, al rescatar esta característica de lo contemplativo nos lleva a nuestro segundo objetivo de la escuela de danza: el espectáculo. Se trata de un producto que está a favor de la mirada de quien se encuentra del otro lado del escenario. Si bien los ballets se establecen como una disciplina autónoma que busca “construir sentido y representar un drama o un contenido” (Escudero, 2013, pág. 17), son los espectadores los que terminan definiendo el alcance de su propósito. Ellos pagan por mirar una trama que funcione como entretenimiento.

Pero también, se trata de un consumo de cultura en donde se les va a devolver, a través del baile, una obra de arte que diga algo de su propia realidad. Aquel consumo afecta también al cuerpo de los espectadores, y por eso se podría decir que lo que se propone en la escuela es más cercano a lo que Lacan elabora en su estética del vacío.

En las obras de ballet clásico hay un afán por la consecución de lo bello y de la creación de un producto que demuestre una realidad que atañe al horror de la existencia, pero de una manera velada. En los ballets se recrean

situaciones que están ligados con lo imposible de asumir: en Coppelia un hombre se enamora de una mujer, pero que para su gran desaire termina siendo una muñeca, por lo tanto, un imposible; en Carmen es el amor por una prostituta, que en sus ires y venires, termina en su muerte sin conseguir el amor esperado; en la Bayadere, se trata de una sacerdotisa que se enamora del soldado que está comprometido con una princesa, y ella muere por los celos de su rival.

En fin, son todas tramas simbólicas que tratan de exponer algo que parecería irreal, pero que, desde su contexto, transmiten un mensaje que le atañe a todo el público. Les expone una pregunta sobre lo posible, o lo imposible, que erradica en un punto sobre el velo de la no relación sexual. El Ballet y todas las obras de artes vivas que exponen "lo irreal" en realidad lo que introducen es hacer habitar/hablar los grandes arquetipos en torno a la sexualidad. Las diversas máscaras, donde el hombre se ubica desde lo viril, la mujer desde lo indescifrable

### **La danza como dispositivo: la relación de lo escópico en la articulación del otro (espectador) y el bailarín que hace función de mancha.**

Pero, ¿Qué sucede si se analiza la trama del espectáculo a la inversa? Pues, podríamos apreciar cómo el escenario se vuelve un espacio en donde el sujeto que baila crea la dimensión de sí mismo, bajo el marco de la mirada de los otros. Se trata entonces de entender a la danza como una "*experiencia corporal vivida*" (Monzón, s.f.).

Laura Monzón, en un artículo que hace para la revista electrónica *Reflexiones Marginales*, utiliza la fenomenología de Merleau-Ponty para poder asegurar la importancia de la presencia del otro en la configuración del sí mismo del bailarín. Es de resaltar que ese mismo autor es considerado por Lacan en el Seminario 11, para elaborar el concepto de la esquizia y el ojo; que ya ha sido descrito en el apartado estética anamórfica de esta investigación.



Según Monzón la mirada es el elemento que permite que la experiencia de ver un espectáculo de baile sea un acto de vivificación de los cuerpos. El sujeto que mira proporciona un vínculo en donde las tramas de los movimientos del cuerpo ejecutante van a crear una dimensión en el espacio y tiempo que posibilita la aparición del *Lieb (cuerpo vivido)* que es el cuerpo en relación, o más bien, el cuerpo que es reconocido a partir de la percepción de los otros; y que está más allá del *cuerpo material orgánico (Körper)*.

¿Pero qué es exactamente este concepto de cuerpo vivido?, ¿en qué le sirve al baile? Primero se debería de establecer que el cuerpo vivido es aquel que se reconoce a sí mismo: un *saberse cuerpo- hacerse cuerpo*. Sabe de los alcances de fuerza de sus movimientos, su balance y estética; sabe qué hacer para conseguir ciertas formas estilizadas o grotescas bajo el comando de acción que le ha exigido una disciplina y dominación de sus órganos. El saberse cuerpo es el producto del proceso de institucionalización.

Pero, una vez que está subido en el escenario, el bailarín comparte el mismo espacio con otros cuerpos, pero no usa ese espacio de la misma manera que los demás; y en la presencia de este cuerpo en movimiento, se hace girar una diferencia que inscribe un devenir que explota las posibilidades que tiene el contexto de espacio y tiempo.

Con esto me refiero a que el arte en la danza hace que se descontextualice ese espacio en el teatro para que adquiera una dimensión distinta, donde los cuerpos de quienes actúan como espectadores se ven forzosamente impactados por aquello que les presenta el bailarín incluso sin usar palabras. Ese cuerpo vivifica algo que les pertenece a todos; que todos tienen como objeto invisible, y en ese contexto sale a la luz como *unheimlich*, para ver la dinámica de la relación de los cuerpos afectada.

Ya no se trata de la trama que estén intentando interpretar en escenario; se trata de un cuerpo vivido que hace que resuene algo en el cuerpo que mira. Ese cuerpo bailando le devuelve la mancha al espectador, puesto que en su dominación de sus órganos le hace ver que el suyo propio también ha tenido una experiencia similar. Todos sufrimos, todos nos trasladamos en el espacio, pero no en todos nuestros movimientos ha habido

una intencionalidad de comunicación; y más allá de eso, movimientos que crean arte. El mismo movimiento genera creación.

Quien sube a un escenario tiene un guion; un guion de movimiento que muchas veces se le llama coreografía. Desde ese punto se podría decir que los otros son los que le atribuyen el sentido a los movimientos de la persona que baila, y es gracias a ellos que la bailarina dice algo a un alguien y en esa dialéctica se cierra un circuito de comunicación.

Se da cuenta que el baile funciona como un punto de capitón, hace circular un significante que emerge del cuerpo y “precipita otros significantes previos, otorgando un nuevo sentido a lo anterior” (Givré, 2014, pág. 230)

“Aún cuando el bailarín no se encontrara realizando un ejercicio de contacto, por decirlo táctil, con otro bailarín, el contacto es constante a través de los desplazamientos y direcciones del movimiento que se llevan a cabo en el espacio, comprendidas a través de la percepción. Inclusive si fuese un solo bailarín en ejecución, el otro será el espacio en el tiempo que lo circunda, además del espectador con quien se busca tener una relación dialógica” (Monzón, s.f.).

La coreografía ya es un producto: este cuerpo ejecutante junta todos los potenciales de acción que pueden ser llevados hacia un objetivo expresivo único: expresar y expresarse. Y en eso no erradica sólo la pedagogía de la danza, sino que hay una capacidad artística del sujeto en particular. Ya no se habla de la potencialidad de la obra de teatro completa que hacer existir una trama significativa; sino que se trata de ese sujeto que emite con el movimiento un significante que hace que: “vuelva a significarse lo dicho de atrás para adelante, generando un golpe de efecto, o, podríamos decir también, un efecto de golpe” (Givré, 2014, p. 230).

### **La danza como dispositivo: Lo místico, la letra y el cuerpo**

El bailarín cuando baila produce un desdoblamiento de sí mismo, parecido a lo que Deleuze describe en su capítulo del Rizoma sobre el arte y la naturaleza. Ya no sólo se trata de que el sujeto se encuentre en complementariedad con el objeto (que es el cuerpo), sino que, en un movimiento original, se pueda concebir al baile como un punto de pivote en

donde se acceda a “una unidad más elevada, de ambivalencia y sobre-determinación, en una relación siempre suplementaria a la de su objeto” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 12).

Por esta razón, se debería de analizar dentro de las consideraciones de este trabajo de titulación ¿qué pasa con aquel bailarín que además de generar un nuevo contexto de espacio y tiempo en la dialéctica con el espectador, logra también trascender su propio cuerpo y experiencia para terminar en un espacio místico de donde viene la musa en el arte? ¿Existe tal experiencia?

Laura Monzón niega esta posibilidad dado que trabaja en su artículo sólo la relación de la fenomenología de los cuerpos de Merleau-Ponty, y gracias a eso llega a mencionar lo siguiente:

“En caso contrario, el solipsismo sería lo opuesto a este reconocimiento del otro y del mundo; nos llevaría a una suerte de descorporeización” (Monzón, s.f.).

Y luego procede diciendo:

“De tal forma, si se pensara al cuerpo como un mecanismo constituido de manera autónoma, o inclusive como si fuese un mundo en sí mismo con la posibilidad de aislarse de los otros, así como de sus partes en la dicotomía cuerpo y mente, y del exterior, instaurado únicamente en su autoconciencia; sucedería que solo lo que ese cuerpo siente por sí mismo sería suficiente, lo cual resulta inverosímil a la realidad en el dominio de percepción del cuerpo sobre el mundo. Puesto que la percepción será siempre percepción de algo más y no de sí, para sí” (Monzón, s.f.).

¿Sería posible refutar el valor de verdad sobre lo enunciado en este artículo? Lo que sucede es que la autora establece que para que exista un mundo perceptivo es necesario que existan los otros, dado que estos son los que le atribuyen un nivel de realidad al contexto y a su vez aseveran sobre la existencia de aquello que está tratando de decir quién baila. El Otro con su mirada, sostiene el significante que desde la danza se articula y se ejecuta para que devenga danzarín.

Pero todo ese discurso gira alrededor de la utilidad de la danza, como si esta fuera dada desde el principio. Tal vez, lo que se está olvidando la

autora es que la danza comienza como una práctica original que tenía una conexión innegable con lo folclórico y la conexión con lo divino. La danza comienza en un momento de inofensión del hombre, que, en su desesperación y soledad, se vuelca al cielo para pedir a través del movimiento alguna ayuda a un ser que no ve, pero al que se sentía íntimamente ligados.

El hombre *encontró* una utilidad a la danza: el hombre no *necesitaba* bailar para sobrevivir, no era algo de lo que dependía para hacer continuar la especie. La danza en sí no tuvo una utilidad dada desde el principio, sino que se la construyó con la sofisticación de la cultura.

"Descubrió que algunos de esos movimientos le brindaban- por su frecuencia, sucesión y amplitud- un placer que llegaba a una especie de embriaguez, a veces tan intenso que sólo el agotamiento total de sus fuerzas o cierto éxtasis del agotamiento, podían interrumpir su delirio, su gasto motriz frenético" (Valéry, 2001, pág. 46)

Sabemos que en la estética anterior lo que se propone gira entorno a un juego de miradas: ser visto, ver y en lo visto modificar aquello que estaba predeterminado en esa experiencia perceptiva. Según esto, el bailarín hace función de mancha en la función de cuadro del escenario; es gracias a él que se produce la división del sujeto quien mira puesto que le revela algo de su propia verdad en sus movimientos. Pero, esa negación de la posibilidad de un encuentro místico, de una primera mirada que en la que sólo se encontraba el sujeto y un Dios al que le correspondía su baile y su existencia, ¿será legítima?

"Nietzsche nos dirá que la danza, una de las formas privilegiadas del arte, es también la manifestación plena y nunca desinteresada de la *poiesis* o creatividad humana, pues ella nos eleva de un "el arte por el arte" a un "la vida por la vida" que, en la terminología de su ontología estética, bien puede ser entendida como un "el arte por la vida y la vida por el arte" (Velázquez, s.f.).

Según una perspectiva más filosófica, la danza tiene un potencial que trasciende el escenario. Lo más puro del baile no se encuentra en lo institucionalizado sino en lo instituyente. Nietzsche lo afirma y trata de vivificar esto es a través de la creación de un personaje en sus obras al que llama el *danzarían dionisiaco de pies ligeros*. En teoría el danzarín es aquel que se acerca a la caracterización del super-hombre en el sentido en que tiene:

“...la trascendental y perenne labor de negar al nihilismo devolviéndonos, desde los fondos de donde emerge Dionisio y creando explosivas formas apolíneas, un nuevo modo de valorar la vida y de estar-en-el-mundo” (Velázquez, s.f.).

El bailarín juega con lo que le es más propio, experimenta consigo mismo, y lo interesante, es que antes de llevar eso a un contexto de muchos (los espectadores), lo hace sólo frente a un espejo. En aquella soledad se llega a un autoconocimiento que necesita de una vacuidad de lo anterior, y con eso se le quita la importancia al espacio. No importa en donde esté, en ese momento de creación lo único que necesita el bailarín es su propia imagen en el espejo como lienzo.

Quien se prepara para un espectáculo tiene que aprender a comportarse como su personaje, verse como su personaje, adquirir manierismos de ese alguien más que se desdobra de su cuerpo. En toda esta trama creativa y ya habiendo trastocado la dimensión del espacio (ya no hay otros), el tiempo también se ve afectado. Como lo describe las palabras de Paul Valéry:

“Le parece que esta persona que baila se encierra, de alguna manera, en una duración que ella misma engendra, una duración hecha toda de energía inmediata, de nada que pueda durar. Ella es lo inestable; derrocha inestabilidad, traspasa lo imposible, abusa de lo improbable y a fuerza de negar, mediante su esfuerzo, el estado común de las cosas, crea en las mentes la idea de otro estado, un estado excepcional” (Valéry, 2001, p. 48).

Esta misma conceptualización se repite en Deleuze en su capítulo del Rizoma, el arte lo que hace es doblar a ese uno de la naturaleza; que también puede ser comparado con lo que hace Lacan al referirse a la lluvia de significantes y afectación en el cuerpo. El cuerpo que baila, baila su propia marca; en sus movimientos resuena y se otorga una significación radical al cuerpo, gracias a la letra.

“Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza[...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte [...]” (Velázquez, s.f.).

Y es que la capacidad creadora del ser humano lo anexa con lo divino, y en esa particularidad logra su trascendencia. De lo fútil de moverse sin ser movilizados por la supervivencia, se logra darle un vuelco al movimiento como metáfora de lo propiamente humano. El mundo adquiere un contexto en el que los hombres podemos jugar con lo que existe: inventamos, movemos, arreglamos y organizamos según designios que nosotros mismos imponemos a lo natural. Y así interpretamos, damos sentido a la vida y conseguimos “generar las ficciones que dan orden al universo humano” (Velázquez, s.f.).

“Redirigir la mirada, reconocernos y reconquistar el esquivo sentido de la vida; que sólo en ese acto de innovación constante la persona es capaz de dar continuidad a la insondable empresa del conocerse-hacerse a sí mismo y, desde ahí, de darse libremente al otro: única tarea que verdaderamente nos engrandece y dignifica” (Velázquez, s.f.).

La presencia de ese otro (Otro) que habita en quien baila mientras baila, ¿podría ser tomado como una marca original?, la necesidad de crear un punto de fuga desde donde enunciar hace que primero sea necesario un vacío de identificaciones con lo otro ¿Qué es lo que en realidad está pasando con ese ser que tiene que ser nombrado desde otra historia que él mismo tiene que crear?

Verse bailando, reconocerse y a partir de eso, para crear otra forma de estar en el cuerpo, podría ser un punto de exploración pertinente para ser elaborado dentro de lo que corresponde este trabajo de titulación.

El bailarín reconoce su cuerpo y lo reinventa. Fuera del escenario y el contexto de la danza tiene un nombre, una familia, amigos y una historia cronológica que le ha sucedido en una secuencia factual. Pero una vez que sube al escenario o que entra a una clase de baile, todo de quién es, está supuesto a ser rescrito, rediseñado, y puesto a prueba. Quien baila no necesariamente usa una máscara, sino que más bien, potencializa una dimensión de su personalidad que no ha sido explorada desde su propio contexto o desde un contexto cotidiano.

El bailarín en escena pone en juego algo de sí, pero desde un punto de emergencia distinto. Y es que, por el hecho de que está interpretando un papel, ¿deja de ser él? ¿es menos él mientras baila? O, ¿sería posible llegar

a la conclusión de que la vida del bailarín está en su más auténtica versión una vez que está interpretando? Cae la personalidad y en su reemplazo, ¿no podría, en cambio, sacar a relucir aquello que es más cercano a él, su yo cuando nadie lo ve? Esto quedaría en la más sublime paradoja dado que finalmente la danza también está ligada al espectáculo. Ante esto podemos exponer lo que propone Paul Valéry sobre la danza:

“La danza ocurre en su propio estado; se mueve dentro de sí misma, y no existe en ella razón alguna ni tendencia propia hacia el logro. Una fórmula de danza pura no debe contener nada que sugiera que tiene un término. Lo que da término a la danza son los sucesos ajenos; sus límites de tiempo no son intrínsecos en ella, son los que convienen a un espectáculo; lo que interviene es la fatiga, el desinterés. Pero la danza no tiene con qué terminar” (Valéry, 2001, p. 49).

En conclusión, si tuviéramos que analizar la danza como dispositivo foucaultiano sería posible analizar las particularidades de la danza para poder determinar los objetos que se ponen en juego dentro de un espectáculo de baile:

- Líneas de visibilidad (el guion coreográfico): en donde juegan el contexto de la trama de los cuerpos a nivel de percepción, y viendo justifican el acto de bailar; el cuerpo del bailarín en su propiocepción, que se pone en juego al ser visto por la percepción de los otros; que, a su vez, manejan niveles de interpretación del contexto de ese cuerpo que ven por experiencias previas con otros cuerpos, así un loop interminable de referencias anexadas a otras, que resignifican el espacio del escenario.
- Líneas de enunciación (La creación de un ser en la danza): los neuróticos nos sabemos cuerpo (o por lo menos eso supone la superación del estadio del espejo y el complejo de castración), pero en la dinámica de ver un cuerpo que baila, y sufre y se desplaza; con habilidades precisas de quien trabaja su potencialidad corporal, actúa como si fuera un espejo que nos devuelve nuestra propia imagen en movimiento. Resuena en ese S1 de la marca del significante, el compás de la música, el cuerpo herido y mortificado, el resto sale a la luz. En ese momento se dice algo del cuerpo que ve, que uno intuye que existe, pero no es posible saber de qué se trata. el momento que se da la

interpretación del bailarín, se devuelve la pregunta ¿Quién soy yo? ¿Qué de lo que veo tiene algo de mí? ¿Por qué me identifico? Se entra en el terreno de lo no dicho donde se subvierten las líneas de poder. El cuerpo en escena baila por todos aquellos que han vivido y representa en un uno lo que nos hace a todos humanos. El cuerpo ejecutante es la síntesis de la experiencia humana.

## **Particularidades del flamenco**

### **Flamenco: ¿de dónde vienes? ¿de quién eres?**

Adriana Guzmán en su texto *Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos XIX y XX*, trata a la emergencia del flamenco como un producto cultural que irrumpe en su contexto en una situación que ella llama como unheimlich: “derivadas de un peculiar proceso que ha transitado por la apropiación de lo extraño- y hasta despreciado-, la negación de lo familiar, la reapropiación de lo desfamiliarizado o la reconstrucción de lo establecido” (Guzmán, 2017, p. 67).

El contexto político y social de España ha sido siempre un panorama convulso, lleno de cambios drásticos, riñas, antagonismos y de ideales inflados; y no hay mejor época para demostrar lo establecido que los siglos XIX y XX. Sin embargo, en la historia siempre recae el peso de lo anterior.

Hacer un recuento de los vaivenes de España en su devenir como nación, es una tarea que no está eximida de una gran dificultad, pero si se analiza su contexto como pueblo español a grandes rasgos, se podrá entender los problemas de identidad nacional que tanto le competen a la emergencia del flamenco como producto de cultura.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX España pierde su poder político sobre los territorios de altamar: comienza el eclipse del gran imperio; que como decía Felipe II, era aquel imperio *sobre el que nunca se ponía el sol*. La nefasta caída fue marcada por la derrota contra los ingleses en



Trafalgar; y poco después de eso, América comienza sus revueltas independentistas que le terminan costando mucho dinero a la corona y que no consiguen aplacar, por muy violentas que sean las afrentas por retomar el control.

La madre tierra se queda desolada, y rodeada de enemigos en el viejo continente, puesto que encuentra su propia frontera en peligro. En Francia entra en escena Napoleón, y España es amenazada con ser invadida por su régimen. Los vestigios de la era de oro española son cada vez más pobres, puesto que del oro no queda más que el recuerdo. Y este contexto del siglo XIX va a ver el devenir del flamenco como un *decir* sobre la *visibilidad* de su acervo cultural, tan complejo y tan propio, que le da una fuerza casi mística a los cuerpos de los bailarines; desde el baile se posibilita el decir de una pesquisa del todo que compromete a la nación que, en ese momento, era una vez más amenazada con ser asumida por extranjeros.

El baile comienza a hablar y habitar esa historia remontada a tiempos inmemoriales: canta el dolor, mueve los cuerpos heridos y marcados como impíos, herejes, marginados; el baile emerge como respuesta a ese recuerdo que se reactualiza con la llegada de Napoleón; el flamenco recuerda que alguna vez hubo alguien más que se apoderó de sus tierras. El flamenco le canta a algo que se parece al sentir del término portugués de *saudade*: esa añoranza de lo anterior que nunca hubo. Ante el yugo de otro pueblo que no tiene sus mejores intereses de por medio, aparece la angustia, y se vuelve necesario hablarla dentro de sus propias posibilidades.

El flamenco nace como protesta de algo que se resiste a la dominación absoluta y a la vez eminente. El flamenco aparece como resistencia. Pero siendo el baile una práctica que no les compete a todos; en la misma dinámica aparece otro vestigio de lo que es inherentemente español: su vínculo particular con la religión. Y es que España tenía otra cualidad inmaterial en sus riquezas: su profunda devoción cristiana.

Este país fue uno de los pocos en los que la inquisición duró hasta bien entrado el siglo XIX. Si bien la *santa inquisición* comienza en Francia en el siglo XII, recién logra instalarse en Aragón un siglo después. Y finalmente

logra asentarse con éxito en la península ibérica a mediados del siglo XV con la llegada de los reyes católicos que unifican Aragón y Castilla. Fue tanta la importancia que luego adquirió esta *Inquisición Española*, que, aunque se tratase de una cede secular que le debía respeto y obligaciones al tribunal eclesiástico, comenzó a tomarse algunas libertades sobre sus territorios de dominación.

Los inquisidores españoles podían mandar a la hoguera a quienes se negaban a dar su abjuración, y este consentimiento lo tenían desde los monarcas, que habían asegurado para Castilla la aprobación del papa Sixto IV, que redactó una bula que establecía que España era una nación en donde el Estado era tanto representante de la legislación del pueblo, como representante fiel de los asuntos de la Iglesia. Los asuntos religiosos se volvieron políticos, y todos aquellos que contradijeran el poder de la corona podrían ser proclamados potencialmente herejes. La inquisición comenzó a actuar como un instrumento del poder real, y como algo muy similar a una policía interestatal.

La inquisición procuraba saberlo *todo* sobre las dinámicas sociales que se tenían durante esa época, dado que, instauraron una red compleja de informantes para mantener el control no sólo de los discursos de sus súbditos, sino también de sus prácticas privadas. He ahí que en España durante tanto tiempo se hayan producido las *leyendas negras* de la caza de brujas del siglo XVI. Pero ¿por qué les fue permitido a estos monarcas tener tanto poder? ¿Qué pasaba en ese pueblo al que se le estaba regulando desde el Estado ya no solo el soma, sino el ánimo? ¿Qué llevó al pueblo español a consentir una monarquía religiosa tan poderosa, y tan omnipresente?

Pues, hay que mencionar que el fenómeno que lleva a la creación de la inquisición fue una supuesta aparición de prácticas judaizantes cuyos núcleos de formación estaban asentados en Cádiz, una ciudad histórica del sur de España. La idea de crear esta institución fue propuesta por un monje dominico de Sevilla (otra ciudad andaluza), que, aprovechando una visita de la reina Isabel I a la zona, le sugiere establecer un control sobre el pueblo en donde se regulara la práctica religiosa bajo organismos de Estado.

Por otro lado, en toda Europa comenzaron a haber fenómenos migratorios de grupos gitanos que tenían sus propias regulaciones y tradiciones; que no necesariamente coincidían con la ferviente moral cristiana de la España de los reyes católicos. Los grupos estaban organizados en clanes, o tribus, que se unían por lazos de familiaridad y sangre. Los gitanos no se podían reproducir por fuera del clan; podían intercambiar y adquirir ciertas costumbres de los lugares en los que se asentaban, pero no debían mestizarse, o los descendientes de aquella unión serían considerados *payas*.

Y así, los gitanos entraron en el reino español en el año 1435 bajo la premisa de ser grupos cristianos que realizaban procesiones de peregrinaje. Primero fueron recibidos en Santiago de Compostela y luego se fueron dispersando por toda la nación. También hubo grupos que llegaron a la península ibérica desde el sur, dado que, se sabe que la palabra gitanos en realidad viene de *egyptanos* o provenientes de Egipto. Se considera que los primeros clanes emigraron de Rajastán, pasando por la India, bajando por las tierras del medio oriente hacia África, donde se mantuvieron en Egipto durante un largo periodo de tiempo, para después emigrar tras el asentamiento del imperio árabe a localidades cerca de Tánger. Una vez estando tan cerca de la península, y tras las constantes invasiones hacia España, comenzaron a buscar refugio en esas nuevas tierras hasta llegar a establecer pequeños asentamientos cerca de los puertos más poblados.

Sin, embargo, con el tiempo, los gitanos habían adoptado un tipo de vida que comenzó a escandalizar a los españoles. Muchas veces ocurría que se instalaban en las casas de los nobles pidiéndoles afuera cristiano: comían, dormían y disfrutaban del servicio de las riquezas de España, sin necesidad de trabajar. Y así pasaban de familia en familia, hasta que se comenzó a generar una sensación de desconfianza y rechazo en quienes los recibían. Una vez generado este sentimiento de rechazo, los gitanos encuentran una manera de sobrevivir al crear asentamientos móviles, en los que ofrecían a los viajeros y peregrinos todo tipo de espectáculos para entretenerlos. En ellos se incluían prácticas como adivinación, el relato de leyendas, y *bailes exóticos*.

Por lo tanto, tiene sentido que la imposición de la inquisición haya tenido un objetivo político; pero también se creó, como efecto secundario, una marca profunda en las psiquis del pueblo. Comenzaron las cacerías de herejes y quedó fijado en el discurso de la gente la existencia del significante: *pagano*.

Sumado a esto, es importante resaltar que la santa sede se erige sobre un país que durante mucho tiempo fue dominado por los impíos del sur: los árabes. Durante la edad media todo el sur de España era nombrado como *Al-andaluz*: que ahora es reconocido como Andalucía (que coincide con ser el lugar de origen del flamenco tradicional y folclórico).

El sur de España siempre ha tenido un tamiz variado dentro de su historia, y en esa zona específica, los peligros, las amenazas constantes de guerra e invasiones, desarrollaron en su pueblo una profunda identidad que ha ganado peso con los años. También coincide con su historia el hecho de que esta zona de España siempre ha sido difícil de controlar, organizar y hasta entender en su totalidad. El mismo término de *Al-Ándalus* tiene una raíz etimológica que no logra definirse.

Los historiadores han descrito algunas teorías, pero dos son las más importantes. Una establece que el término *al-Ándalus* es una traducción berber de “tierra de los vándalos” (*tamort uandalos*), ya que, se sabe que esta tribu germánica se estableció en las tierras de la zona de Bética (designación romana a las tierras que rodeaban el Guadalquivir) en la provincia de Hispania. Y, por otro lado, está la teoría visigoda que supone que el nombre viene de la expresión “*landa-hlauts*”, que significa *tierra de sorteo*, ya que las tierras invadidas por este pueblo germánico eran luego sorteadas entre los dirigentes para ser repobladas entre ellos.

En ambos casos, se tratan de teorías que afirman una traducción árabe de términos germánicos donde las tierras eran invadidas y ocupadas. Y es que durante, el periodo de invasión árabe, se libraron numerosas campañas entre los visigodos y los árabes, de las que hoy en día hay muy poca documentación escrita. Queda un poco sumido en el misterio la verdad sobre la consolidación y el cese del poder visigodo a manos de los árabes, ya que

los primeros se habían arraigado dentro el territorio que pregonaban como suyo y a los últimos les costó muchos esfuerzos militares el establecer una jerarquía social en ese terreno hostil.

Los romanos les habían heredado a los Visigodos las tierras de Hispania bajo sus propios derechos, y dentro de los años de la constitución del Reino Visigodo, la gente tenía una facultad de decisión. Es más, al principio los monarcas no llegaban a la corona por su linaje, sino por su aptitud de gobierno entre los nobles. No fue hasta que una familia visigoda decidió establecer una herencia del trono, que se cambió esa condición para unificar las tierras y terminar con las disputas de los nobles.

Los visigodos siempre habían sido un pueblo orgulloso, y con el paso de los años se convirtieron a la religión cristiana. Eran grandes guerreros que ayudaron a los romanos a expulsar a las otras tribus bárbaras germánicas (como los sajones y los francos) fuera del territorio de la provincia de Hispania. Y una vez que les es otorgada la potestad como regentes, por el imperio romano, no iban a dejar que otros extranjeros los invadan fácilmente.

La conquista del sur de España fue lenta y llena de avances y retiradas. Tanto así que la conquista en realidad no fue totalizante hasta que apareció un factor completamente externo a las posibilidades de control del reino: la plaga de la peste bubónica de la época del emperador Justiniano y la hambruna del siglo VII. Todas estas razones aparecían como signos de una maldición ante la fe cristiana de ese pueblo germánico, adjudicándole a la derrota de su gente causas místicas en vez de ser consecuentes con la razón biológica.

Esta herida profunda provoca un gran impacto en los españoles visigodos de la época: queda el recuerdo de la llegada de los impuros, marcada de muerte por enfermedad de contagio. Y aquella imagen que vio desaparecer a 1/3 de la población del reino visigodo, genera también todo tipo de leyendas y mitos sobre estos seres que luego vienen a dominar la provincia de Hispania.

No obstante, el asentamiento de los pueblos árabes tampoco aseguró la paz para estas tierras. Los árabes instauraron un Emirato en representación del Califato de la familia Omeya cuyo poder central estaba en Damasco; pero para conseguirlo necesitaron de la ayuda de un grupo de beréberes de África del Norte (que luego fueron conocidos por el resto de Europa medieval como *moros*) y el apoyo de los judíos que actuaron como prestamistas para el financiamiento militar. Sumado a esto, también estaban las familias visigodas que se veían favorecidas con la invasión de los árabes y por eso confabularon en contra de su propio pueblo para que sea desplazado en la autoridad de sus tierras.

En suma, en el sur de España, durante un periodo que se extendió durante aproximadamente 700 años, convivieron: moros, judíos, árabes, gitanos y cristianos. Gente con ascendencia semita, africana, germánica y latina. El sur de España fue virtualmente tierra de *sorteos*, tierra de todos y de nadie: se volvió un punto muy peculiar de convergencia entre culturas que habría de tener resultados inimaginables en su producción.

Los judíos y los árabes tenían un mayor manejo de la literatura y de la producción científica en comparación con el resto de Europa. La medicina de los judíos era muy reconocida y tenían un amplio conocimiento de materias administrativas y financieras. Y los árabes, por otro lado, gracias a sus múltiples conquistas, habían recolectado y asumido mucho de la literatura y filosofía persa, griega e india; creando también su propio producto cultural al que llamaron romance mozárabe que tanto ha servido de inspiración para las siguientes generaciones españolas. Además, la arquitectura tuvo un vuelco muy importante, donde se comenzaron a hacer estructuras altas gracias al arco de medio punto árabe; y los arabescos en estuco que ofrecían un acabado llamativo a las edificaciones. El sur de España mostraba opulencia y belleza, física e intelectualmente.

Pero todo esto tiene un fin con el periodo de reconquista y la caída del reino de Granada a manos de los reyes católicos, que luego refuerzan su posición de poder tras la conquista de América y la apropiación de todos los metales preciosos que consiguieron extraer de sus tierras. Y coincide, una vez

más que los puertos principales en los que se hacían las des embarcaciones y las líneas de comercio estaban asentadas en Cádiz y Huelva (en la costa del sur de España).

Tras esa opulencia, no se hizo esperar la venida de los piratas, y de los traficantes del mercado negro. La corona creó la reconocida Casa de Contratación de Sevilla y la Flota de las Indias (que eran navíos que protegían a los buques mercantes); y con eso comenzaron las historias de piratas y prostitutas en el sur. La historia una vez más confabulaba para que en ese punto específico del país llegara un influjo de gente de diversas clases, razas y profesiones. Convivían en ese punto demográfico personas que podían pertenecer a la nobleza, la burguesía y luego la aristocracia, como también los esclavos, los marginados y la clase baja.

Al reino de los reyes católicos les sigue otra época de opulencia, la época de Carlos de Habsburgo donde se dio la hegemonía española, en la que un monarca concentraba el poder de casi todo el mundo conocido. Se incluía: los Países Bajos, Castilla, Aragón, Navarra, Portugal, el imperio de Portugal en África y Asia, el Franco-Condado, Sicilia, Milán, Cerdeña, Nápoles, Túnez, Orán, los territorios de América, y las Filipinas.

Pero un imperio tan grande fue difícil de mantener, y sus futuras generaciones se vieron implicadas en un sinnúmero de guerras, siendo una de las más importantes la Guerra de los 30 años entre España y Francia; y la aparición de una nueva dinámica de relación entre los reinos, como lo fue el Siglo de Hierro en el que la casa de Habsburgo perdió el control de su poder en Europa a manos de Luis XIV.

Esto constituyó una herida en el orgullo español, y de ahí se instauró un pesimismo general en el pueblo, que llevó a que los nobles desarrollaran valores *aristocráticos y religiosos*, que tenían por objetivo mantener vivo algo del esplendor de sus tiempos pasados. Durante el siglo XVII se trataba de resaltar la nostalgia de la *hidalguía española* haciendo acento en rasgos de carácter como *el honor y la dignidad*, que se veían retratados sobre todo en las dinámicas masculinas. Y, por otro lado, se *embellecía* a las mujeres desde

la perspectiva de convertirlas en figuras nobles que estaban supuestas a ser cortejadas y protegidas.

Y entre toda esa nostalgia, si bien no se reparó el orgullo de la nación en su aspecto económico, ni en su posición como superpotencia; se consiguió establecer en España un círculo intelectual que caló en el pensamiento de los españoles de una manera profunda, y consiguió ser respetado por otros países europeos. Se publicó el *Quijote* de Cervantes, y aparecieron otros grandes autores como lo fueron Lope de Vega y Quevedo. En la pintura, entran en escena Murillo, Ribera, Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano. Todas sus producciones artísticas sumaban al enaltecimiento de la nostalgia de una inocencia de contrastes: lo oscuro, cotidiano y banal encontraba una forma de enaltecerse dentro de lo sublime y noble de los seres humanos. Esa dicotomía quedaba plasmada en papel y en el lienzo.

Durante las siguientes centurias, España tampoco conseguiría despuntar del todo y su punto de inflexión terminó siendo el episodio mencionado con anticipación sobre la independencia de América y la eminente amenaza de una invasión francesa. Poco después de lo sucedido, el clero pierde el poder que normalmente se le suponía. Comienzan a haber disputas entre los absolutistas (defensores de la corona) y los liberales (que querían derrocar la monarquía); el país se ve sumido en una guerra civil que finalmente desemboca en la creación de una República que durará sólo un año, para después reasumir un modelo de Estado monárquico bajo el mando de los Borbones.

Y en ese escenario, España trata de recibir la Revolución Industrial, que no consigue asimilarse del todo, ya que las industrias se concentraban más que nada en las grandes ciudades que se encontraban muy dispersas entre sí. La economía seguía siendo más que nada agrícola, y se trabajaba en base a la mano de obra humana. Y entre toda esa incapacidad de adaptación con respecto a su contexto, estalla la Primera Guerra Mundial.

Gracias al hecho de que no era una nación que suponga una alianza estratégica demasiado importante para el resto de los ejes en combate, España se mantiene neutral, lo cual funciona a su favor. Pero la estabilidad



dura poco, ya que, en 1923 se da un golpe de estado que termina en una dictadura militar, que luego desemboca en una Segunda República; que lo único que hizo fue radicalizar los partidos de derecha y de izquierda. Esta radicalización entre ambos bandos lleva a que se desate una guerra civil que termina en 1939 poniendo a Franco como Jefe Supremo de los Sublevados.

Sin embargo, es importante resaltar que tras la caída de la monarquía en España se necesitó crear una coherencia en el imaginario de la nación, lo que llevó a que cada bando y proyecto político, generara su propia propuesta sobre lo que ellos convenían que representaba al pueblo español.

“(…) incluye una perspectiva cultural de lo que debe de entenderse por sociedad, arte o religión que delimita a las todavía inestables clases sociales que se muestran dispuestas a defender su posición y valor en muchos sentidos...” (Guzmán, 2017, p. 69)

La autora afirma que en el contexto del siglo XX España estaba teniendo un cambio profundo en su contexto social: los aristócratas eran los nuevos empresarios burgueses, la clase media comienza a ser la de los nobles echados a menos por su mala suerte y malos negocios, la clase baja se mantiene como aquellos que vienen de etnias descendientes de los moros, y los gitanos, pero por primera vez en su historia estos adquieren un decir especial sobre lo que es ser español (los comienzan a tener en cuenta).

Estas clases bajas son las que encuentran un afuero en el pensamiento del siglo XX. Teniendo tan de cerca al comunismo, fascismo y nacional-socialismo, España se vio obligada esta vez a *pensar* en los cuerpos de sus súbditos, y realizar estrategias para homogenizar su identidad en un ideal que tenga consecuencias políticas. Comienza a haber una nueva clase joven, comprendida por los hijos de algunas familias aristocráticas y nobles, que han sido estudiantes de filosofía, leyes y otras ciencias sociales, que fijan como su objetivo el poder hacer estrategias para lograr cambios que tengan la finalidad de erradicar con las fronteras de las clases sociales; y en esa empresa encontrar algo de lo propio del sentimiento nacional.

“Así a las clases altas- aristocráticas o no- defienden los valores de la monarquía tratando de imponer sus danzas, músicas y gustos. La clase baja se anda con sus juergas y un renovado valor que la entroniza como religión popular, puesto que la Iglesia, al perder sus fueros monárquicos, voltea la

mirada buscando sostenerse a partir del apoyo del pueblo” (Guzmán, 2017, p. 69)

En el acervo que habitaba en la clase baja, estaban las memorias que se remontaban a hechos ocurridos hace siglos. Los gitanos y los moros aún conservaban un recuerdo palpitante de lo que había sido la época en la que los roles sociales se habían invertido. Recordaban con claridad la vida en Al-Ándalus, o, en el caso de los gitanos, recordaban el tiempo de las Redadas del siglo XVIII, donde muchos de ellos fueron mandados a la cárcel y algunos fueron fusilados por la corona.

En ambos pueblos estaba al descubierto la herida en el ego de haber sido echados a menos; en ambos casos, la existencia de las últimas centurias había sido penosa y llena de deslices, viviendo en una nación que los utilizaba como mano de obra, pero para la que ninguno de ellos importaba en realidad. Eran gente sin voz en el escenario político, y por eso tuvieron que crear un escenario propio: los cafés cantantes.

Estos pueblos mantuvieron viva su esencia y ese dolor que les atañía a través de sus prácticas artísticas; y ahora habían encontrado a dos aliados a su causa: la iglesia y los intelectuales de izquierda.

La historia que contaban los moros y los gitanos tenía tamicos de la cultura: germana, latina, cristiana, árabe, berber, turca, judía, serfardí, persa, americana, india, etc. La memoria de esta gente no era tanto de territorios, como de pueblos. La memoria de esta gente estaba marcada por migraciones, invasiones y guerras. No es de extrañar que a los intelectuales de la época les haya parecido que el contenido que se condensaba en esta forma de arte popular haya tenido más relevancia que los ideales estéticos de la aristocracia europea.

Esta nueva clase social de jóvenes idealistas, pensadores de izquierda, tenían una profunda inclinación por la vida bohemia y encontraban su inspiración en la *cultura popular* que se trataba de: “muy variadas mezclas de todos aquellos saberes y tradiciones que han transitado por España e intensamente marcada por la “religiosidad popular” que le da un matiz de cierta espectacularidad” (Guzmán, 2017, p. 69).

Este producto de cultura que retoman los jóvenes bohemios no era más que el flamenco; y trataron de usar este arte como medio para poder enaltecer lo propio del sentimiento español. Se trataba de un sentir *majo*, lleno del garbo y de la hidalguía de la España del siglo XVII, pero con el vigor de la herencia germana y su pueblo de militares bárbaros; combinado también con la sutileza de los cuerpos femeninos y sensuales fenicios y árabes, bajo un tamiz de la fuerza de los bailes judíos y de las influencias africanas en los tiempos de su compás. A mediados del siglo XIX el flamenco se volvió un producto de cultura que desbordaba el gitanismo y lo que muchos nombran como la *chulería*, pero de una manera costumbrista, que, sin embargo, resaltaba lo particular de quien performaba el arte flamenco. El flamenco se volvió único por ser la sincretización del todo.

“...se dan la tarea de recuperar tradiciones populares y reconstruirlas, es decir, elaboran un arte que ya no es popular, sino que populariza, estableciendo desde el siglo XVIII, un vínculo entre la música moderna y el teatro, generando el baile teatral andaluz, nuevo “género coreográfico estrechamente vinculado con los *famosos Carros del Corpus* que se basa en los bailes de palillos o campestres y en los de origen oriental..., ambos tipos de bailes se convierten en material de la nueva y moderna interpretación del folclore andaluz y su resultado artístico puede considerarse como la base de la futura flamenquización del siglo XIX” (Guzmán, 2017, p. 70)

### **El flamenco: su gente y su relación con el profundo dolor de existir**

Queda claro que hay algo singular en el flamenco que lo hace un arte que se distingue de otros. Ese *algo* se manifiesta en el dolor latente en sus letras, en el *grito* desgarrador del cante, en las expresiones tensas y afligidas de quienes bailan, y hasta en esa resonancia que se produce en los cuerpos de quienes hacen de espectadores gracias a los zapateados. Nadie que presencie o viva un espectáculo de flamenco va a poder salir impávido después de esa experiencia.

El flamenco mueve las fibras más humanas que tienen los individuos, puesto que se habla de un dolor nostálgico, o más bien melancólico; de la *saudade* de ese objeto perdido que parecería implicar también la noción de trauma en el plus de gozar de Freud. El dolor flamenco llega a la marca de la constitución subjetiva y por eso moviliza. El flamenco llora por sus tierras, pero en realidad nunca le pertenecieron; el flamenco le llora a la Virgen y a Cristo,

pero en su constitución también se encuentran rasgos árabes y semitas; el flamenco le llora a la madre muchas veces, siendo el sur de España una tierra en donde se vive una organización social patriarcal muy marcada. El flamenco parece ser una sátira costumbrista, sin embargo, intenta ser recogido por los aristócratas y los nobles. El flamenco aparece de golpe en el siglo XVIII y, no obstante, estuvo presente desde el principio del sentir de España.

El flamenco debería de ser difícil de entender, pero en cambio, se vuelve muy fácil vivirlo. El flamenco parece representar el equívoco del lenguaje, y, sin embargo, es solución. Y es que, hasta aquí, se podría a bien decir que el flamenco es y ha sido síntoma de *los españoles de la periferia*, que durante mucho tiempo permanecieron en lo reprimido de la sociedad y en el momento que se presentó la angustia su aparición adquirió una formalización que habla de ese inconsciente colectivo estructurado como lenguaje. Toda la historia de España le sirve como hervidero, o como el tesoro de los significantes que luego le darán forma y estructura a su producción.

Para poder entender los alcances de esta afirmación, tal vez habría que partir por hacer un paralelismo a las conceptualizaciones freudianas sobre el retorno de lo reprimido y su relación con el síntoma. Freud establece que, en primer lugar, el núcleo patógeno es un vacío en la significación de los seres humanos. Es una herida narcisista que todos tenemos, pero a la que nos es imposible acceder en la totalidad de su recuerdo.

Consecuentemente, se describe al núcleo patógeno como un producto multidimensional de triple estratificación. Por un lado, está la culminación del momento o la escena traumática, que es vivida por los sujetos como una experiencia que *va más allá del principio del placer*. Los sujetos que viven este momento quedan marcados en el cuerpo por la intensidad de lo sucedido; y así, queda una fijación pulsional que luego va a desembocar en un deseo de volver a vivir la escena. A lo largo de la vida el sujeto va intentar recuperar esa sensación de cuerpo, y por eso se va a inscribir en una lógica de repetición en la búsqueda de objetos que lo satisfagan *completamente*, haciendo para ello un pasaje al campo del Otro.

“En la vida anímica existe realmente una compulsión de repetición que se instaure más allá del principio de placer. Compulsión de repetición y satisfacción pulsional placentera directa parecen entrelazarse en íntima comunidad”. (Freud, 1979, p22)

Sin embargo, la tragedia de la vida del hombre está en el hecho de que nunca se vuelve a vivir la misma intensidad de la escena primordial y nunca se puede recuperar ese primer objeto, que queda más bien por el lado de la utopía. Ese recuerdo de un primer encuentro funciona sólo como índice de una operación fundamental en la que se inaugura la vida psíquica del sujeto como tal, y luego, aquello que vivió queda relegado en el inconsciente bajo el peso de la represión.

Y, en ese momento aparece la segunda dimensión del núcleo patógeno, ya que, aunque no podamos recordar la escena en sí, sobre la misma se montan una serie de asociaciones que luego actúan como arborización o líneas de sentido. Todo esto es una consecución de un material mnémico que se organiza según ciertos propósitos que están en función de mecanismos de defensa que buscan mantener la estabilidad del aparato psíquico del sujeto.

Lo que hacen estos recuerdos (que a veces se presentan distorsionados, o incluso pueden ser en su totalidad falsos) es ponerse al servicio de una ley de conservación que está íntimamente relacionado con el carácter hedonista de los sujetos. Se recuerdan cosas según como cada quien puedan asimilar aquello que en realidad vive.

Y finalmente, como tercer elemento del componente formal del núcleo patógeno están las resistencias de asociación, que son los puntos nodales en los que se articulan las líneas de sentido de la arborización del núcleo patógeno. Estos puntos son una condensación, a manera de metáfora, entre todo el andamiaje de simbólico que logra producir el sujeto. Funcionan también al servicio de los mecanismos de defensa que hacen aparecer un síntoma para evitar el encuentro del sujeto con lo traumático (evitan la emergencia de la angustia).

Es más, el síntoma en psicoanálisis es entendido también como un compromiso entre el principio de placer y el principio de realidad, y en ese

compromiso siempre hay algo de frustración, puesto que la excitación pulsional nunca es conseguida en su totalidad, sino solo parcialmente. Siempre queda un resto latente en el sujeto, y es ese mismo resto, el que hace que el sujeto se mantenga en su repetición.

“El analizado repite en vez de recordar, y repite bajo las condiciones de la resistencia. Repite todo cuanto desde las fuentes de su reprimido ya se ha abierto paso hasta su ser manifiesto: sus inhibiciones y actitudes inviábiles, sus rasgos patológicos de carácter. Y, además, durante el tratamiento repite todos sus síntomas” (Freud 1980, p153).

Estos síntomas que desarrolla el sujeto como soluciones también están supuestos a fracasar, los mismos flaquean ante la presencia de la angustia. Esta última es un indicador, que se presenta como una irrupción en el estado de ánimo; se sobrepasa las posibilidades de homeostasis de la vida anímica del sujeto, y se da un quiebre. La angustia es aquello que todo ser humano busca evitar, y para eso pone en juego todos los mecanismos de defensa que encuentra a su disposición y sus propias invenciones personales.

La angustia muchas veces se da ante la presentación de una escena que está íntimamente relacionada con la escena que se ha tratado de reprimir, esa escena primordial del trauma. Por eso se habla de los dos tiempos del trauma, en donde un desencadenante actual pone en juego al real de la marca y su ausencia de significación. Se trata de una escena que le juega la falta en el ser al sujeto, y que moviliza su fantasma (ya en términos lacanianos) y se dan estas situaciones de unheimlich que ya habíamos mencionado en capítulos anteriores.

“En su sexta etapa, Lacan concibe el goce como consecuencia de una falta radical de relación entre lo real, lo simbólico y lo imaginario, siendo el síntoma, en su acepción psicoanalítica, lo que suple ese vacío, esa falta original, permitiendo una “relación de anudamiento” entre lo real, lo simbólico y lo imaginario” (Jimenez, s.f.).

Habiendo aclarado esto desde la perspectiva psicoanalítica, ¿no quedaría en evidencia un paralelismo con los componentes de la historia del flamenco? En primer lugar, ¿se podría pensar a ese sentimiento español como un sujeto del inconsciente? Y en la misma lógica, ¿se podría proponer al flamenco como síntoma del mismo, que emerge ante la angustia del siglo XVIII?, ¿podría el

flamenco ser teorizado como un producto cultural que asuma el estatuto de *petit a lacaniano*?

Si habría que ubicar el resto de variables para organizar esta hipótesis, la escena traumática en Freud, podría ser reinterpretada como la escena primordial del nacimiento de la danza flamenca en la península ibérica. Ya que esta misma puede ser remontada hasta los fenicios, que son un pueblo incluso anterior a los romanos. Y si se analiza a la herencia que les es atribuida al flamenco desde la danza gitana, sería aún más difícil encontrar las dinámicas de la emergencia o el contexto original al que se le pueda adjudicar la responsabilidad por la aparición de estas prácticas. Sería imposible llegar al núcleo patógeno de la génesis del flamenco, sin embargo, existen elementos que dan pautas de su existencia.

Uno de esos elementos podría ser el estudio de la arborización de las líneas de sentido de los distintos pueblos que han ido poblando el sur de España y que han dejado su huella en la historia del pueblo andaluz. Las influencias de las distintas culturas que se asentaron en ese territorio aportan con elementos que luego se sintetizan en un producto final, y que le dan una riqueza simbólica que no la poseen otras danzas más ortodoxas. El baile y el cante flamenco, usan el escenario para contar la historia de los pueblos que les sirvieron de padre y madre, a través de sus letras. Generan recuerdos de esa antigua forma de vivir en el mundo, y en el espacio del espectáculo también asumen sus costumbres en su manera de vestir y de dejarse mover por la música.

Y finalmente está el elemento de las resistencias de asociación, que en el caso del flamenco podría ser interpretado como su resistencia a ser reducido a un sólo componente. La resistencia del flamenco a ser institucionalizado. Ante el intento de las últimas dos centurias de hacerlo existir como una idea de lo propiamente español, el flamenco se resiste dado que se sabe que en esencia se trata de una juntura bastante precaria.

Quienes vieron la emergencia y el auge del flamenco saben que ese *sentir español* que tanto se intentó ubicar para fines políticos es una articulación imposible: al tratar de nombrar al *sentir español* se les escapa, al tratar de

escolarizar el flamenco, este mismo se revela. España ha tenido una vida demasiado *acontecida*, y dentro de toda esa complejidad solo dejando libre al flamenco para que sea lo que tiene que ser, es que se consigue la mayor calidad de expresión artística. El arte flamenco desde su misma conceptualización siempre se resiste a ser formalizada, dado que hay algo del mismo arte que escapa a toda forma de simbolismo institucionalizante.

Ante esto se partiría de la premisa de que el *quejío* podría ser interpretado como síntoma del sujeto intangible de *los españoles de la periferia* (si se les puede suponer un *inconsciente colectivo*): se sufre por sus desvaríos y mala suerte, por la pobreza y la injusticia, pero también se sufre por el amor, por los designios divinos a los que fervientemente vuelcan sus ojos quienes bailan y a quienes le emiten sus gritos los que cantan. El baile y el cante se transforman en una queja para Dios y el mundo. Incluso podría decirse que es una queja para esa madre inmaterial, la musa del arte, que tiene una ligazón determinante con lo místico.

“El dolor, un sentimiento que muchos consideran “consustancial” al flamenco en el que, no en vano, desempeña un papel esencial el ayeo (la exclamación prolongada de un ¡ay!) que, aunque técnicamente sirve para templar la voz, se asocia con la expresión de la pena. “Al igual que el quejío”...“otro neologismo propio de este arte, el ayeo es un recurso que imprime ‘carácter flamenco’, favoreciendo su mitificación” (Jimenez, s.f.).

El mismo neologismo del *cante jondo* tiene una connotación particular con respecto al dolor, puesto que la RAE establece que el cante se trata de: “acción y efecto de cantar cualquier canto popular andaluz o próximo”. Y luego aclara que hay una distinción con el cante flamenco que se trata de un “cante andaluz agitanado” y el cante hondo o jondo que es “un cante más genuino, de profundo sentimiento”. Es más, existe una necesidad de crear una palabra en el flamenco a la que llaman *ajondar*, que designa “imprimir la jondura a un cante utilizando el cantaor sus máximos saberes y recursos personales” (Rios Ruiz, 2002, p. 400). Ya que el cante jondo también puede ser descrito como:

“Expresión que se usa, subjetivamente, para referirse a aquellos estilos del cante flamenco en los que se aprecia solemnidad, primitivismo, profundidad y fuerza expresiva a través de los sentimientos y cualidades del intérprete, llegándose a considerar como máximo exponente de lo más original y básico de este arte” (Rios Ruiz, 2002, p. 407)



Este profundo sentimiento se parece más a la agonía por un dolor moral que incurre en lo físico, juntando así, en su propia expresión, sentimientos intensificados de *pasión y angustia*.

Esta juntura de ambos polos se parece a las dos caras del síntoma, la de la liberación de una pulsión y la del goce (que es la marca de la repetición). La pasión de la que se habla, deja escapar algo del sentir del pueblo, con un intento de vincular al Otro (que podrían estar representado en el público que mira, entiende e interpreta la llamada). Se dice ¡ay! como queja para ser atendida, al igual que el niño que manda el grito al aire en sus primeros intercambios con la madre. El flamenco se queja para establecer una demanda. Esto queda bien ilustrado en los ejemplos que expone Jimenez en su conferencia sobre el análisis del flamenco como síntoma, donde se evalúan ciertos elementos del flamenco que dan cuenta de un Complejo de Edipo en sus maneras de formalizarse.

“...el hecho de que muchos de sus intérpretes sean conocidos con apelativos infantiles (Niño Ricardo, La Niña de los Peines), diminutivos (Fosforito, Tomatito) o que hacen referencia al nombre de su madre (Joaquín el de la Paula, Pepe de la Matrona). También que, en las letras flamencas, sobre todo en las más antiguas, aparezcan numerosas referencias a las relaciones filiales. En estas letras, el amor indestructible suele ser el de la madre, ensalzando sus cuidados y sacrificios y llorando sus sufrimientos. Por el contrario, no se suele mostrar una actitud afectiva por el padre que en una dimensión simbólica -la autoridad divina (Dios)- se percibe como el que rige el destino de los hombres de forma más o menos justa pero nunca amorosa” (Jimenez, s.f.).

Y todo lo antes expuesto tiene sentido, pero luego está la cara del síntoma en donde ya no existe la intención comunicacional; sino que se trata del solipsismo del sujeto emite una conducta en la que se fija una pulsión autoerótica. El “¡ay!” del cantaor se extiende hasta que raspa la garganta, se grita hasta el punto en donde se pierde el aliento; el grito impregna al cuerpo de una presencia de goce Otro que nada tiene que ver con la significación fálica, sino que se le escapa (y, por lo tanto, se repite). De esta manera, el *quejío* y el *ayeo* del *cante jondo* se vuelven significantes puros que tienen relación con la simbolización radical de la estética de la letra de Lacan.

“...el goce, como la pasión, es un padecimiento, una satisfacción impuesta desde lo real, y no siempre placentero. Aunque siempre es verdadero, pues

uno nunca duda de su goce” (Jimenez, s.f.).

Por eso el flamenco si alcanza a hablar, a poner en palabras o en acto algo de la *verdad del sujeto de los españoles de la periferia*, en tanto que, se trata de una práctica que articula y desarticula dentro de sí la complejidad de aquello que no podrá nunca significarse y se pone siempre en juego. El flamenco expone y deja la marca de su gente, libre. El flamenco agencia al cuerpo desde la libertad del sin-sentido.

Que contradictorio pensar que *la música está hecha para acompañar la soledad del hombre*, y en el flamenco se expone de la manera libre al hombre en su estado más radical de soledad. Desde la perspectiva de quienes estudian el tema, se dice que desde tiempos inmemoriales tiene que haber existido un sedimento musical genuino e ingénito, lo cual ha hecho posible que los andaluces hayan asumido las más variadas músicas a través de los siglos, lo mismo que distintos valores y la estética de otras culturas, sin perder jamás la concepción musical e imponiéndola continuamente. Se trata de un arte que nunca pierde vigencia puesto que nunca termina de formalizarse del todo, existe como expresión compartida por un pueblo ancestral, pero reactualizada en el sentir de la gente.

### **El flamenco: su ritmo y la conexión con lo infinito**

Tal vez, el hecho de que España ha sido tantas veces reconstruida, hace que se encuentre en una especial afinidad con el sufrimiento flamenco. El sentimiento flamenco esta, desaparece, vive palpitante en los silencios de los artistas, y estalla en los momentos de cierre. Pareciera ser que el flamenco se crea bajo su propia extensión y que es un acontecimiento de significación pura dentro de los lineamientos del espectáculo.

Este arte hace función de mancha dentro de la función de cuadro de los *tablaos* (que son la nueva generación de los cafés cantantes del siglo XIX). Teniendo claro que el arte flamenco es una representación que pone en juego el dolor de estar vivo, de la misma manera se ve representado en escena, un

cuerpo marcado por un compás incesante que el bailar intenta fraccionar en miles de pedazos.

Ya lo decía Paul Valéry cuando establece una similitud entre la danza y la filosofía en tanto que:

“San Agustín confiesa que un día se preguntó lo que era el tiempo, y admite que lo sabía perfectamente bien mientras no pensara en preguntárselo, pero que se perdía en los cruces de los caminos de su mente en cuanto se aplicaba a ese término, en cuanto se detenía y lo aislaba de algún uso inmediato y de alguna expresión particular. (Valéry, 2001, pág. 47)

Quien baila extiende una pregunta que pone en juego a todo lo anterior; hace correr la cadena significativa abriendo nuevos puntos de significación. Y como consecuencia se crean nuevas líneas de fuga sobre las cuales se puede enunciar sobre la experiencia humana. Por eso es necesario recordar lo expuesto en cuanto a la sobredeterminación del síntoma, dado que esta misma característica supone también el hecho de que el síntoma opera bajo *la autonomía de la memoria inconsciente*.

Se sabe que el inconsciente no está organizado bajo una lógica de tiempos, por eso el psicoanálisis invierte esta frase para hablar de *tiempos lógicos* en la constitución subjetiva. No hay un camino directo en la búsqueda de la representación patógena, y por eso se tiene que recorrer distintos eslabones, de esa arborización de sentido, en donde pueden aparecer distintas estaciones indeterminadas. Lo anterior se reactualiza y se vivifica en el cuerpo. El trauma no cesa de inscribirse, no importa cuán lejos haya quedado la escena con respecto a la actualidad, ya que el trauma ha mortificado a ese cuerpo. Es de esta forma que el S1 intenta siempre re inscribirse en el cuerpo lo que se ha callado desde el alma.

Y viéndolo de esa manera, es fácil recordar lo establecido por Nietzsche en cuanto a su premisa de que la vida del hombre sólo tiene sentido en tanto que sea considerada como un *fenómeno estético*. Sólo en la creación pura de la vida por el arte y el arte por la vida, es que se consigue una producción que ayude al ser humano a aferrarse a la pulsión de vida y no dejarse llevar por el goce mortífero de estar condenados a una repetición infinita.

“Pero la danza, dice para sí, a fin de cuentas, no es más que una forma de tiempo, la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo de especie clara y singular” (Valéry, 2001, pág. 47)

La danza parte de una premisa de significar lo inútil del movimiento, de los pasos en el piso, del balanceo de los brazos, para poder engendrar, bajo su mismo contexto, la posibilidad de elevar estos elementos a la dignidad de significantes. Cada uno de esos elementos se convierten en metáforas que, al ser expuestas en el escenario, le devuelven al espectador otra escena que lo implica y dice algo de él; pero en esa misma dinámica no se agota la posibilidad de poder decir algo sobre el que mira, el que es visto, el que baila, el que ha vivido, o el que se haya muerto ya. Todos son hablados en esta representación artística, como si se tratara de un *nous* o *noúmeno*.

Lo monótono de las palmas cobra vida gracias a la producción de diferencia de quien baila; se usa como base lo establecido por la melodía y los instrumentos, pero el bailaror fusiona entre ellos ya que también canta con los pies, pero luego puede agregarle otros elementos más significativos a la producción. Es más, tan importante era el rol del bailaror que se sabe que las primeras formas de flamenco no usaban instrumentos, sino que se valían tan sólo de palmas y los taconeos para crear música y espectáculo folclor.

Dado que lo único que hacían las palmas era portar un ritmo, una métrica, su repetición se podía extender indefinidamente; era un marcaje de tiempo hacia el infinito. Las palmas pueden ser vistas como cadenas metonímicas, que se valen del compás como un NP que establece una escansión entre un tiempo y otro. Sin embargo, para generar sentido se necesita de la metáfora que vendría a ser expuesta por la presentación del bailarín que genera momentos de corte, y de condensación simbólica.

Según los neologismos del flamenco, el bailarín disponía de diferentes elementos en su composición creativa que le van a abrir la ventana de oportunidad para la improvisación y la invención. En primer lugar, se presenta el *paseo* que es “la salida o los primeros pasos del bailaror andando acompasadamente” (Rios Ruiz, 2002, p. 426). Luego le sigue la *llamada* que es el nombre que se le designa a “los primeros movimientos que ejecuta el bailaror al momento de comenzar el desplante; pretende ser una especie de

aviso al tocaor (de guitarra)” (Rios Ruiz, 2002, p. 422). Y ese desplante mencionado hace referencia a:

“Golpes fuertes dados con el pie contra el suelo que se ejecutaba en algunas danzas primitivas como expresión de desahogo, y que en el baile flamenco se emplea como remate de otros pasos, correspondiéndose a la guitarra con los rasgueos sencillos que van al final de la melodía” (Rios Ruiz, 2002, p. 413)

Una vez que el bailaor entiende el lenguaje propio del flamenco, ese lenguaje que va más allá de las palabras, se le da la posibilidad de usar su tiempo en escena para que imprima su marca personal dentro del baile. No hay necesidad de coreografías. El bailaor cuenta su propia historia en el acto, dado que ha asimilado ya los cortes de los tiempos a los que se les llama compás. La variación de los mismos va a fundar los palos o ritmos característicos de la música flamenca.

Cada palo es interiorizado en su melodía, y a cada palo también se le supone una intención o estilo en la danza. Dentro de los palos más famosos están las saetas, las sevillanas, las alegrías, las soléas, las bulerías los fandangos, los tangos, las rumbas y muchas otras formas de establecer las métricas de la música flamenca.

Pero luego cada una desarrolla su propia dimensión estilística: se fundan particularidades como el hecho de que la saeta es un estilo de cante de semana santa, donde se acompaña al dolor de la procesión con un baile lúgubre; un estilo parecido va a ser ejecutado en la soleá, que, en el paso lento del compás, se requiere de movimientos dramáticos y pesados que hacen honor a lo jondo; y como contrapunto están las alegrías que son coquetas y festivas, al igual que las rumbas y los tangos.

Y es que hay que resaltar un fenómeno particular de estas distinciones, y es que cada una de las métricas comenzó a desarrollar estilos propios, que luego fueron sitiándose en diferentes comunidades de Andalucía; cada ciudad reelaboraba el contenido generando otra nueva forma de interpretar. Las alegrías se hicieron de Cádiz, los fandangos de Huelva, los tangos de Málaga, las granainas de Granada y así sucesivamente.

El flamenco nunca pierde su capacidad de hacerse dispositivo localizado, y en tanto que lo es, muy poco importa su perdurabilidad en el tiempo, puesto que siempre está supuesto a dividirse y convertirse en *otra cosa*. No busca ser un dispositivo universal que perdure, sino que busca responder a lo propio y singular.

En el baile flamenco, el bailarín vive de la improvisación del momento. Ese cuerpo que se mueve adquiere ciertas expresiones espontáneas que surgen de la emoción del intérprete que se ve movilizado por la música. Y en el zapateo, el mismo bailarín deviene músico y hace de sus pies un instrumento más.

“Es difícil establecer un concepto cerrado de lo flamenco que permita distinguir un adentro y un afuera (...) así, desde un punto de vista musicológico, su objeto paradigmático es el llamado “ritmo de amalgama” que une un ritmo binario con otro terciario, rompiendo la regularidad de los intervalos. (...) el término “amalgama” es muy adecuado para describir el tipo de construcción estética que lleva a cabo el arte jondo porque da la idea de una mezcla realizada “a golpes” y éstos “resuenan por doquier en el flamenco”: en los pies y manos del cantaor, en las palmas, en sus instrumentos más característicos (de la guitarra al cajón), en el baile que, como dijo Georges Didi Huberman, “golpea la tierra”. “Y a golpes resuena el flamenco en los cuerpos de los espectadores. Golpes son los jaleos y las exclamaciones del público. Golpes son los aplausos y golpe es lo que recibe el que acude por primera vez a una interpretación cabal (...) La conmoción de los cuerpos, parafraseando a Georges Didi Huberman, es el nombre del modo de transmisión del flamenco, su resonancia” (Jimenez, s.f.).

## **El flamenco y la articulación de cuerpos ligados**

El psicoanálisis en su trayectoria va dejando invaluable lecciones sobre la importancia de las palabras para designar cosas, no sólo por la capacidad que tienen de anexarse las unas con las otras (Significante-Significado), para formular sentido y comunicar, sino porque en la lógica más íntima de su constitución residen las experiencias primordiales que le atañen al existir de todos como sujetos y objetos. Esta misma característica puede extenderse a su raíz en la filosofía, y en este afuera hay dos pares de significantes que toman revuelo: el pensar con el actuar, y la pesadez en su relación con la levedad. ¿Existe una forma de articular ambos pares de significantes en una sola práctica?

Marie Bardet en su libro *Pensar con Mover*, hace una bella reflexión al establecer que lo que le atañe a la danza y a la filosofía es la producción de un encuentro enigmático, en el que el sujeto que baila se ve a sí mismo bailando, y en esa razón lo que habría que producir es una articulación entre el pensar y el mover:

“(el bailarín) Se entregaba a un encuentro entre su actividad (que opera en un registro dominable de las categorías de los cambios de lugares- lugares discursivos, otros lugares- y cambios de estados- enseñar, dar ejemplo, etc.- ) y su existencia fenoménica y sensible; un encuentro entre medidas y desmesuras en los juegos de lo sensible y de la representación” (Bardet, 2012, p. 18)

Y por esa razón establece que lo que le concierne al encuentro entre la teoría y la práctica es el permitirle un nexo entre danza y filosofía donde:

“las captaciones de este encuentro pertenecen a un registro distinto: rozamientos de la realidad en movimiento antes que proyecciones de coordenadas representativas, intensificación de detalles, de reflejos que no se agotan en un punto de referencia, en lugar de esquematizaciones; claridades tornasoladas provenientes de lo real mismo antes que elucidaciones a través de una iluminación sabia” (Bardet, 2012, p. 20).

Danza y filosofía se retroalimentan puesto que ambas abren preguntas que conciernen a un mismo objeto, y en su menester, encuentran que su teoría y la práctica se ven desbordadas en su capacidad de estratificarse. Ya

no se trata de encontrar una supremacía de una sobre la otra; ya no es cuestión de preguntarse que debe ir primero: el cuerpo que baila que después debe ser hablado, o si tiene que ser al revés: hablar primero sobre lo que significa el acto de mover el cuerpo en el baile. Ambas son espejos, tanto la una como la otra encuentra su sentido mirándose en su reflejo. Una dialéctica del movimiento, dialéctica del espejo.

El sujeto que baila puede representar un acontecimiento antes de su tiempo, y como ya había quedado claro en acápites anteriores, se establece en su accionar una conjunción de perfecto sentido entre un tiempo anterior y el presente, puesto que el bailarín engendra su propia temporalidad. De la misma manera, lo logra hacer con el espacio en donde se produce un desdoblamiento de un lugar resignificado con la danza. Y dentro de este espacio queda implicado el cuerpo, pero ¿qué se desdobra en el cuerpo?

Podría responderse de una manera clásica al mencionar que el cuerpo del bailarín queda dividido en sus dos componentes: *soma* y *anima*. Si se establece que hacer filosofía es “hacer experiencia de la realidad” (Bardet, 2012, p. 28) entonces se toma el cuerpo de la bailarina como “lugar de una operación posible en su encuentro teórico- práctico” (Bardet, 2012, p. 28). Pero, ¿qué significa en realidad ese lugar para la filosofía?

Bardet, en su análisis de las particularidades del pensamiento filosófico, encuentra que aún se mantienen las mismas aproximaciones clásicas en donde se juntaban los significantes *soma-sema*, juntura que da como resultado un *cuerpo-tumba*. Se trata de un cuerpo que pesa, un cuerpo que no puede conjugarse de manera armónica con el sentir del filósofo en su necesidad de trascendencia. La filosofía se revuela y se deleita con la vida de los ideales y las operaciones formales, manteniendo en cambio, una relación más ambigua con el cuerpo y lo material.

La autora incluso encuentra una particularidad con respecto a las aproximaciones que se le han hecho a la danza desde la filosofía: se da cuenta de que el filósofo siempre se encuentra en una posición masculina, posición activa de sujeto que interpreta; mientras que el representante de la



danza es la musa bailarina, que, por defecto, asume una posición pasiva de ser quien es admirada e interpretada.

“Ella que logra incluso sublimar su existencia de mujer en una pura metáfora, feminidad de movimientos sin cuerpo real: ella sugiere sin incluso decir palabra, evoca sin danzar concretamente, se mueve sin que sus pies toquen el suelo. El pensador que observa a la bailarina le reconoce con frecuencia la extrema cualidad de no ser completamente una mujer abstraída en la medida en que puede serlo por la elevación de su realidad más corporal...” (Bardet, 2012, p. 29)

La mujer en la danza es observada sólo en tanto pueda ser concebida por su capacidad de abstracción del cuerpo, que queda como resto una vez más dentro de esa operación. Por eso la filosofía nunca se ha molestado en hablar de la danza en tanto arte; sino que la danza es más bien utilizada como imagen metafórica del que-hacer filosófico. La mujer que se traslada, da vueltas y salta en el escenario, desafía las leyes de la gravedad al parecer inmersa en el aire; como una pluma que levita durante momentos sublimes antes de caer. Eso es lo que los filósofos *quieren ver* cuando hablan de la danza. Pero al estar esta ligada al cuerpo, que es tumba, se vuelve difícil estructurar el pensamiento filosófico sobre el estatuto que puede asumir la teoría, y por eso se evita. Se evita teorizar sobre la danza porque remite a la dificultad de hablar de lo vivo que se moviliza en la tumba.

“Sin embargo, cuando toma a la danza, la más física de las artes, la filosofía se coloca en una postura ciertamente más compleja de lo que este cuadro maniqueo puede fácilmente hacerle creer, al retratar una filosofía ingrata y negadora del cuerpo, de los placeres, de la carne en tanto aquello que pesa...” (Bardet, 2012, p. 30)

Y esta verdad sobre la pesadez del cuerpo adquiere una connotación un tanto más compleja cuando se trata de bailes como el flamenco. La complejidad del cuerpo de la bailaora está en su múltiple articulación en tanto a coherencia del cuerpo como *un todo* en movimiento, pero dentro de sus acciones existe una constante desarticulación y segmentariedad que dividen la intención de cada parte del cuerpo según un objetivo de expresión distinto.

“El flamenco es un baile vivo, sujeto a una evolución constante y con una vigencia documentada de dos siglos, por lo que no es posible definirlo escuetamente, sino mostrando sus elementos primitivos y los que lo van enriqueciendo a través del tiempo”. (Rios Ruiz, 2002, pág. 402)

Para aclarar un poco lo dicho se van a explicar desde el vocabulario flamenco algunos de los términos que normalmente se emplean para designar una acción en el baile. En la escuela flamenca, muchas veces se escucha: *las manos como paloma, aire en los brazos, cabeza hacia el cielo*, o exclamaciones como *estar más al suelo, o tirar pa' el suelo*. Para los flamencos, la guitarra hiere dado sus melodías: “causan una impresión tal en el ánimo o en alguna facultad anímica del que escucha que le haga conmovirse o exaltarse” (Rios Ruiz, 2002, p. 420). Hieren al cuerpo de la bailarina que se ve conmovida por sus notas y por los constantes jaleos que son:

“...conjunto de expresiones, locuciones admirativas e interjecciones que se prodigan, en forma de gritos intuitivos y espontáneos, para expresar entusiasmo o animar a los interpretes... Algunas de las formas articuladas más usuales en fonética andaluza para jalear son: ¡jezo!, ¡jezo él!, ¡ole!, ¡agua!, ¡toma!, ¡vamo allá!, ¡rasca!” (Rios Ruiz, 2002, p. 420)

Incluso la misma etimología del *ole* se estima que proviene del verbo en hebreo de *oleh* que significa *tirar hacia arriba*; lo cual lo deja en una línea de expresión bastante vecina al otro jaleo que exclama *arza*, que es un modismo andaluz para poder decir *alza* bajo una voz imperativa. Ambas connotaciones hacen pensar en una bailarina que está cerca del ideal que se pronuncia en la filosofía clásica que avala la ligereza del cuerpo danzante.

“Además, se establece la diferencia entre el baile femenino y el masculino, donde el primero es “de la cintura para arriba”, mientras que el del hombre es de “la cintura para abajo [...] las mujeres en favor del garbo y la gracia; los hombres con una más frenética actividad de pies” (Guzmán, 2017, pág. 73).

Sin embargo, cuando se analiza los comandos o los elementos que componen la coreografía y la técnica del flamenco, se puede dar cuenta de que en esta danza la mujer no se exime de lo terrenal, de su carne; sino que es fiel representante de toda la pesadez de la misma. La bailaora flamenca en esencia tiene un contacto íntimo con su propia sensualidad, y sus movimientos están constantemente haciendo referencia a la misma, están siendo llamados a expresarla. Esto se puede ver reflejado en:

- **Braceo:** “movimiento armonioso que ejecuta el intérprete del baile. Mientras que en el bailaror suele ser hierático y sobrio, en la bailaora

es más armonioso, serpentino e insinuante” (Rios Ruiz, 2002, p. 403).

- Balanceo: “denominación de algunos movimientos de la bailaora al interpretar ciertos bailes como la rumba y la guajira, y que consisten fundamentalmente, en inclinaciones del tronco en todas las direcciones y en movimientos ondulatorios de las caderas y de los hombros de arriba abajo, siguiendo el compás del estilo” (Rios Ruiz, 2002, p. 402).
- Arabesco: “movimientos de torsión que ejecuta la bailaora con las manos, se llama así a la característica de los dedos separados, para poder proyectarlos con flexibilidad en todas las direcciones” (Rios Ruiz, 2002, pág. 401)
- Caracoles: “baile flamenco propio de las mujeres, por lo que presenta, como las soleares y las peteneras, un gran número de movimientos ondulatorios que van de acuerdo con los punteados leves y con la melodía cadenciosa” (Rios Ruiz, 2002, p. 410)
- Convulsión: “movimiento característico del baile flamenco, común a los dos sexos, y significativo dentro de la acción que despliega el tronco de la persona que baila. Puede afectar todo el cuerpo, consistiendo entonces en una contracción y un estiramiento de todos los miembros, o sólo la parte superior del mismo, manifestándose como movimiento rápido y violento del tórax, que se extiende hasta los hombros y un impulso de la cabeza hacia atrás y adelante con fuertes sacudidas de cabello. Desde el punto de vista expresivo del flamenco, la convulsión significa la rotura del equilibrio espiritual del hombre, el aspecto salvaje y primitivo de este arte” (Rios Ruiz, 2002, p. 412)

Habiendo aclarado esto no es de extrañar que el arte flamenco y la figura de la bailaora, diste casi por completo a la rígida representación etérea de lo que parecería acercarse más a la descripción de una bailarina de ballet. La mujer del flamenco no busca negar su cuerpo, sino hacerse un cuerpo que a todas luces es un cuerpo femenino, exuberante y carnal. La mujer del flamenco se la propone como aquella que sintetiza en su baile una cultura pagana que implica la sexualidad y la conexión con un goce que no es regulado por el falo. Adriana Guzmán, también lo explica de esta manera:

“La figura del cantaor es terreno abonado para la filosofía; la bailaora, para la sensualidad. El cante aparece, preferentemente como masculino [...]; el baile, como femenino. El canto es letra, espíritu; la danza, cuerpo, sensualidad y movimiento [...] La bailarina, por su parte, es una figura ancestral, que continúa, asimilando y renovando un pasado lejano, la tradición de la materia inflamada por el espíritu, por la energía. La bailarina, o la bailaora, asume diversas tradiciones, paganas y cristianas, orientales y occidentales” (Guzmán, 2017, p. 73).

Y así, habría que remontarse a los inicios del flamenco en la época de Tito y Trajano, en donde aparece por primera vez mencionado el *Cantica Gaditanae*, que incluía una práctica de la que se intuye puede ser la raíz de la versión femenina del flamenco llamada *Puellae Gaditanae (jovencitas gitanas)*. Se trata de una práctica que había llegado a la península ibérica gracias al asentamiento fenicio en las tierras de Gades (la actual Cádiz).

Los fenicios habían traído costumbres como las de la *hierogamia*, que consistía en un grupo de sacerdotisas que tenían una vida consagrada a la sexualidad activa, y que su actuar estaba estrechamente ligado con la representación de la fecundidad y la prosperidad. Se trataba de consortes que tenían un rol similar al de las damas de lujo, ya que eran mujeres educadas en las artes de la poesía, el canto y el baile. Funcionaban como un grupo parecido a un harén cuya cede estaba en un gran templo dedicado a la diosa Afrodita en Cádiz.

Entre su lista de actividades, hay una que es mencionada con frecuencia: la prostitución sagrada. Estas consistían en el entretenimiento de los patricios de la época, asistiendo a sus eventos en donde ocurrían las más variadas situaciones de encuentros sexuales; que podían pasar desde las practicas masturbatorias rituales, orgías, danzas desenfrenadas, etc.

Y estas raíces, aunque bastante lejanas ya, parecen no haberse extinguido del todo en la versión de la mujer del flamenco, más bien parecieran haber florecido en su cualidad de dar vida a otro tipo de expresión sobre la ligazón de la mujer con su cuerpo. La idea de hacer existir una sacerdotisa dedicada al placer carnal se mantiene de una manera un tanto más velada. Se comienza a hablar del amor y del dolor de la imposibilidad en la relación del hombre con la mujer. Cada palo tiene su propia forma de hacer ver lo que duele de estar vivo, lo que duele de existir en ese cuerpo, y la danza se torna así en un manifiesto de la lírica y la composición de las letras. La danza hace posible la existencia de los cuerpos lig-ados; cuerpos vacilantes entre lo ligero y lo pesado, que en su danza posibilitan la aparición velada de ese real de la no relación sexual.

En la *soleá*, por ejemplo, se pueden tomar una amplia gama de temáticas que varían de lo intrascendente y lo cotidiano, a lo evidentemente trágico, en donde se hacen constantemente alusiones al amor y a la muerte. Este palo también se caracteriza porque se trata de un:

“Baile puntero clasificado hoy dentro de los estilos flamencos más significativos y muy apropiado para la mujer, ya que los movimientos típicamente femeninos, como los de los brazos, ondulaciones de caderas y quiebros de cintura, tienen en su ejecución una gran importancia” (Rios Ruiz, 2002, p. 436)

Y no puede ser coincidencia, que uno de los mayores exponentes del cante de este palo sea una mujer: Fernanda de Utrera.

“El cante jondo de Fernanda de Utrera reúne el trébol mágico de las esencialidades flamencas: *tragarrabia*, *compás* y *duende*, o sea, las claves para emocionar emocionándose... Todo lo que canta lo canta desde la entraña misma... el suyo es un cante de adentros... Fernanda de Utrera, inspiradísima aquella velada creó tal clima o levitación con su voz atávica, con su quejumbre soleaera, que todos los presentes, entendidos o no, percibieron un don artístico que les conmovía con su inefable belleza... Acaso sólo la poesía puede expresar algo del cante de Fernanda. Las soleares de Fernanda se resisten al análisis. Son magia pura y abismática” (Rios Ruiz, 2002, p. 166)

Y hay, en referencia a esto, otro de los neologismos que se han creado en el discurso del flamenco para designar algo de ese encuentro mágico de mayor expresividad y sensibilidad en escena: el *duende*. El *duende* es un tipo de raptó místico ejecutado por una *razón incorpórea*, que sufre quien se encuentra en una actividad relacionada con el flamenco, en donde se da una especie de iluminación de mayor sensibilidad. Francisco Pratt en su artículo para la revista flamenca ¡Anda!, recopila algunas de las alusiones que se han hecho sobre este término:

“El *duende* es el intermedio entre lo terreno y lo divino...

El *duende* es la fuente de lo jondo...

El *duende* es la instancia de lo mágico embellecedor...

El *duende* es un estado especial de la gracia flamenca....

Esa palabra del *duende* es una cosa que empleamos acoplao al flamenco, que es lo mismo que si dijéramos: ¿Qué es un misterio? , ¿Lo ha visto

alguien? Nadie. Y sin embargo, existe porque lo dice el mundo entero. Si el mundo entero lo dice es por algo.” (Prat, 1995)

Por lo tanto, se podría asumir que sumados todos estos elementos, tendríamos una noción de la mujer del flamenco en la que se posibilita un lugar en donde se puede pensar y mover: se puede pensar en la mujer del flamenco como aquella que en su cuerpo produce el encuentro entre los imposibles de ser un cuerpo sensual, sin perder la delicadeza de la gracia; pensar que esa misma mujer entierra en su cuerpo los saberes de una práctica que ancestralmente le pertenecía a un grupo de mujeres llamadas como prostitutas sagradas, pero que en el flamenco sus movimientos ahora le cantan por saetas al cristo crucificado; se puede pensar que la mujer del flamenco es madre protectora y a la vez amante traicionera. La mujer del flamenco, si encuentra en sus posibilidades artísticas, es quien tiene un encuentro con el duende y desde ahí emana y desgarrar todas las posibilidades sobre lo que encierra el ser una mujer. LA MUJER del flamenco es algo muy parecido a una creatura mística que cada vez que uno la trata de describir, se escapa.

## METODOLOGÍA

Este trabajo de tesis de grado puede ser considerado como una investigación no experimental, en la que se analizan las variables supuestas a ser investigadas a manera *Ex Post Facto*, en donde:

“El investigador tiene que limitarse a la observación de situaciones ya existentes dada la incapacidad de influir sobre las variables y sus efectos. D’Ary, Jacobs y Razavieh (1982) consideran que la variación de las variables se logra no por manipulación directa sino por medio de la selección de las unidades de análisis en las que la variable estudiada tiene presencia” (Bawman, Barrera, Rochín , & Esquer, 2010, p. 21).

Por lo tanto, bajo ese contexto, se sabe que en este tipo de investigaciones no está presente una variable independiente, supuesta a ser manipulada, sino que lo que rige la investigación es una variable *atributiva*. La cual bien podría ser definida como: *la presencia de un tratamiento a lo femenino* (en términos psicoanalíticos, de aquel goce que no es regulado por el falo), en relación con otra variable que podría ser descrita como: la presencia de lo femenino en el arte flamenco (específicamente en la danza). Lo que lleva a construir la hipótesis de:

*Es posible dar un tratamiento a lo femenino a través del uso de dispositivos artísticos como la práctica de la danza flamenca.*

Entendiendo también que lo que se va poner a prueba es la relación del nivel conceptual, desarrollado en el marco teórico, con el nivel empírico, que es aquel que va a ser expuesto en este capítulo.

Otro aspecto a señalar es que este trabajo se inscribe dentro de un tipo de investigación cualitativa en la que:

“se hacen registros narrativos de los fenómenos que son estudiados. La diferencia fundamental entre ambas metodologías es que la cuantitativa estudia la asociación o relación entre variables cuantificadas y la investigación cualitativa lo hace en contextos estructurales y situacionales. (...) trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su sistema de relaciones y su estructura dinámica” (Bawman, Barrera, Rochín , & Esquer, 2010, p. 22)

De esta manera se consiguen datos que aportan con una dimensión rica en información gracias a su perspectiva holística de aproximarse a los objetos de estudio. Pero para poder definir los objetos que van a ser considerados en esta investigación, primero hay que aclarar que el psicoanálisis tiene su propia metodología donde, a diferencia de las ciencias positivistas, se incluye al sujeto y sus relaciones con el objeto de estudio, para poder llegar a conclusiones válidas desde el punto de vista científico.

Es en este tipo de investigación en donde se tratan de hacer formulaciones sobre el saber inconsciente; en la que el sujeto de la ciencia no quede reprimido de su propia característica fundamental a favor de producir un discurso abstraído de esa dimensión de saber inconsciente sobre sí mismo. “Para el psicoanálisis la metodología implica aquello que permite construir un saber acerca de la verdad y del deseo del sujeto” (JARDIM & ROJAS HERNÁNDEZ, 2010, pág. 530)

Es por eso que, en la investigación psicoanalítica, es el sujeto de la ciencia lo que se busca investigar, y en tanto que es así, se logra entender la dialéctica que este tiene con los objetos que están supuestos a ser conocidos en la empírea. Las aplicaciones de los discursos en ambas líneas de la investigación cambian, ya no se busca partir del discurso del amo, sino que se trata de usar dispositivos donde se posibilite utilizar el discurso del analista para llegar a conclusiones sobre lo expuesto en la hipótesis.

Es por esta razón, que para esta investigación se va a definir al objeto concreto fenoménico como *el sujeto del significante*, que tiene que ver con el sujeto marcado por la letra, el *parlêtre*. Luego, para definir al objeto formal abstracto, se estudiará la marca de ese significante en el sujeto, y cómo esta tiene una cara real en el ser viviente. Para, finalmente, definir al objeto formal concreto de la investigación como *la dimensión del trauma en el sujeto, y analizar la posibilidad de encontrar un recurso en el arte flamenco que, gracias a su relación con lo femenino, podría dar un recubrimiento simbólico a partir de ese real que emerge en la imposibilidad de la relación con el Otro.*



Aclarando una vez más, que el tratamiento de ese real seguiría lo propuesto en el marco teórico como la estética anamórfica, y la estética de la letra, donde no se niega ni se rechaza la escisión del sujeto, sino que es a partir de esa misma marca sobre la que se elabora un saber distinto, que supone una posibilidad al tratamiento del goce (una forma de hacer límite al goce desbordado, sin negarle su aparición).

Otro punto a desarrollar sobre las investigaciones de psicoanálisis que se llevan a cabo actualmente, es el llamado *método de investigación fundamental en el psicoanálisis* que:

“Es la investigación que se dedica a profundizar los conocimientos relativos a los fundamentos del psicoanálisis (...) en el que el tratamiento y la investigación psicoanalítica caminan juntos y uno es consecuencia del otro. Según Freud el psicoanálisis es el nombre de: a) un procedimiento para la investigación de los procesos mentales que son inaccesibles por otros medios, b) un método (basado en esta investigación) para el tratamiento de los disturbios neuróticos, y c) una colección de informaciones psicológicas obtenidas a lo largo del transcurso y que gradualmente se acumula en una nueva disciplina científica” (JARDIM & ROJAS HERNÁNDEZ, 2010, p. 534)

Sin embargo, dado que se ha realizado un esfuerzo para inscribir el conocimiento obtenido por esta investigación dentro del contexto cerrado de las bailarinas de flamenco de Guayaquil, se podría decir que también se va a hacer uso de un método analítico que:

“Es aquel método de investigación que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos. El análisis es la observación y examen de un hecho en particular. Es necesario conocer la naturaleza del fenómeno y objeto que se estudia para compensar su esencia” (Bawman, Barrera, Rochín, & Esquer, 2010, p. 47).

Esto formó parte de los esfuerzos realizados desde el marco teórico en donde se intentó dar una descripción extendida de cada uno de los componentes de la investigación, comenzando por la descripción del significativo dispositivo, que va a ser utilizado como referencia en este componente empírico; luego se procedió a aclarar las relaciones vigentes que existen entre el psicoanálisis y el arte, para tratar de dar sustento a las formulaciones sobre la posibilidad de establecer un tratamiento al goce desde esta área del conocimiento; y finalmente, se analizaron las particularidades

del flamenco desde su emergencia hasta su producción singular, para poder concederle a esta investigación un sustento teórico sobre la relación de esta práctica con lo femenino. Y con este capítulo, finalmente, se podrá ver sintetizado todo lo expuesto desde la teoría en un componente práctico.

Se discriminará el uso de una investigación idiográfica de tipo descriptivo que está compuesta por:

- Análisis del discurso dentro del contenido de las coplas flamencas en donde se hace referencia a LA mujer del flamenco.
- Análisis de entrevistas en donde se trata de verificar la relación de lo femenino en las personas que han practicado este arte de la danza flamenca.

Estos dos niveles de investigación servirán para sustentar la teoría sobre las posibilidades terapéuticas del flamenco, tratando de que a través de ello se pueda inferir una tramitación de lo femenino y que le sirva como dispositivo de uso extendido a otros contextos de la comunidad.

### **Análisis del discurso de las coplas flamencas que hacen referencia a LA mujer.**

Este componente tiene como objetivo el realizar un análisis de discurso, sabiendo que se trata de una práctica social que se va construyendo gracias a un proceso histórico. De acuerdo con esto se podría utilizar como base los conceptos descritos por Foucault en los que se establece que:

“Todo discurso tiene un contexto de producción. Ese contexto es la formación discursiva. Foucault la concibe como un conjunto de relaciones que articulan un discurso, cuya propiedad definitoria es la de actuar como regulaciones del orden del discurso mediante la organización de estrategias, facultando para la puesta en circulación de determinados enunciados en detrimento de otros, para definir o caracterizar un determinado objeto” (Antaki, et al., 2011, p. 52)

Por lo tanto, en el presente acápite se propone responder a la pregunta de si existe la presencia de LA mujer del flamenco (intuyendo que existe una), y para ello se va citar las distintas coplas flamencas en donde se podría considerar que se hace existir a la misma desde sus diferentes acepciones.

## **El lado benévolo de LA mujer**

### **Las madres santas**

"Podemos pues, resumir así la significación de la feminidad en la cultura andaluza: la virilidad jonda santifica a la madre, respeta a la esposa, desea a las hembras y detesta a las mujeres". (López Castro, 2007, pág. 177)

El hombre no ha de llorá  
hasta que tenga la madre muerta  
o enferma de gravedad. (Soleá).  
(López Castro, 2007, pág. 177)

No hay besos más delicados  
que aquellos que da una mare.  
Desde que murió la mía,  
nadie ha sabido besarme  
como mi mare sabía. (seguirilla).  
(López Castro, 2007, pág. 177)

### **La voracidad de LA mujer**

“La mujer que se aprovecha de la bondad o debilidad del hombre para hacerle daño, pero en esta letra la acusación es más explícita contra todas las mujeres, ya que a todas ellas le atribuye esa actitud. Se trata de una reacción contra el incumplimiento del Contrato Sexual impuesto unilateralmente por los hombres” (López Castro, 2007, p. 247).

### **La madre mala**

La mardesía e tu mare

te quiere meter a monja...

en un convento de frailes.

(López Castro, 2007, pág. 251)

### **Mujer prostituta:**

Anda bete a la lamea,

que e noche pasa tóo;

jasta la farsa monea.

(López Castro, 2007, pág. 236)

Chiquiya, tú eres mu loca:

eres como las campanas,

que toito er mundo las toca.

(López Castro, 2007, pág. 237)

Quien se fía de mujeres  
muy poco del mundo sabe,  
que se fía de unas puertas  
de que todos tienen llaves.  
(López Castro, 2007, pág. 240)

### **Mujer mala**

No m' acuerdo si te quise;  
lo que mácuerto serrana,  
der mar pago que me diste.  
Esta serranita perra  
me está jasiendo pasà  
er purgatorio en la tierra.  
Corasón e fiera  
tiene esta mujé;  
como m' ha bisto malito en la cama  
no me viene a be.  
No me armiro que seas mala,  
porque te viene d' herensia;  
que a ti te dan tentaciones,  
como al judio en la ilesia.  
(López Castro, 2007, p. 249)

## **Análisis del contenido de las entrevistas**

Las entrevistas con preguntas semi-abiertas tienen el propósito de permitirle a los sujetos que construyan un saber propio sobre el flamenco. Se trata de darles la oportunidad de que puedan extenderse sobre sus propias consideraciones, parecido a lo que se propone desde el psicoanálisis mediante la asociación libre, y gracias a esto, dejar una marca de lo subjetivo en relación al flamenco.

A partir de ahí, se tratará de indagar los puntos de concordancia en los discursos de quienes han sido entrevistados y contrastarlos con los estatutos de la experiencia analítica (como soluciones subjetivas), para finalmente poder concluir si el flamenco es un dispositivo que permita un tratamiento posible a lo femenino.

Teniendo en cuenta también que la entrevista, siendo presencial, está enmarcada bajo una dinámica de conversación en la que pueden surgir ciertas resistencias a las respuestas.

“Desde esta óptica, la entrevista se puede analizar como un ejemplo canónico: se construye a partir del derecho a preguntar, convoca por ello mismo al acto *perlocutorio* (lo que producimos y logramos porque decimos algo) en forma de respuesta inmediata, puede operar como un simple intercambio, pero también como una instancia de verificación, de control o de denuncia, llegando inclusive a ejercer una violencia de la interrogación” (Arfuch, 1995, pág. 47)

Con este propósito, se ha elegido entrevistar a 4 bailarinas de flamenco de Guayaquil, que hayan estado involucradas en el medio de la danza flamenca durante más de 10 años. Se formaron dos grupos con las siguientes características:

- Un grupo de bailarinas que aún siguen activas en el baile, tanto en presentaciones, como el formar parte academias de danza.
- Otro grupo conformado por bailarinas que se han retirado del baile por más de 2 años.

Y la construcción del instrumento de investigación tiene la intención de indagar la relación de las siguientes variables:

Preguntas de investigación	Dimension de la investigación
1. Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?	Valoración del sujeto respecto a la danza
2. Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?	Exploración de la relación entre la danza en su nexos con lo femenino.
3. ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos? ¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?	
4. ¿Cree usted que el hecho de bailar flamenco le ha ofrecido la posibilidad de sentirse más mujer que otras personas que no han tenido esta formación de baile? ¿Cree usted que esta danza potencializa lo sensual en las mujeres?	Valoración del sujeto respecto a la danza
5. ¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?	Exploración de la relación entre la danza en su nexos con lo femenino.
6. ¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?	
7. ¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?	Indagar sobre la relación de la bailarina con respecto a LA mujer del flamenco.
8. ¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?	

## Resultados obtenidos de las entrevistas:

### Pregunta 1

- **Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?**

En la primera pregunta las respuestas quedaron divididas en dos opuestos. Dos personas respondieron que efectivamente el flamenco influenciaba en su forma de sentirse femenina, mientras que otras dos respondieron que el baile no tenía mucho que ver con su propia feminidad.

De aquellas respuestas que se mostraron de acuerdo en la primera pregunta una persona afirmó que la feminidad en la danza le había llegado de manera retroactiva. Que recién con el paso de los años pudo asumirse como una

mujer mientras bailaba. Pero que al crecer era *simplemente un baile*. Dice haber sentido una diferencia en la manera en la que se ejecutaban los movimientos una vez que ya fue mayor y que se sentía más sexy por eso; también menciona que ayudó el cambio de la vestimenta donde los trajes eran más sexys.

En la segunda entrevista se hace más referencia al estilo: *“una mujer con estilo, pero que al mismo tiempo tiene dos caras. Porque se puede ser súper estilizada, o sea con una bata de cola (un vestido característico de las alegrías y guajiras) y súper elegante, con los tacos, maquillada...o puedes hasta bailar siendo un hombre”*. Y así se remarcaba la diferencia sobre lo femenino. Además, vuelve a mencionar la importancia de los accesorios para crear la imagen de la feminidad en el flamenco; como la danza lleva también implicada una producción corporal en la que las mujeres bailarinas tienen que asumir ciertas características que tienen que ver con lo femenino.

Por otro lado, estuvieron las dos otras personas entrevistadas que no pudieron situar una relación entre su feminidad con la danza. Afirman que se han sentido femeninas en su día a día independientemente de si bailan o no. Aunque una afirma que: “sacaba algo de mí sí, **algo diferente**, pero no era feminidad como tal”, mientras que la otra lo asociaba con que *“tiene que ver con una especie de libertad. Con un **empoderamiento**”*.

## **Pregunta 2**

- **¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?**

En esta pregunta todas responden de manera afirmativa, pero varían las perspectivas sobre lo que representa ese momento en donde existe una ausencia de significación. La primera entrevistada se lo atribuye más al hecho de la sensación del logro por un trabajo cumplido, utiliza la palabra *empowered* (**empoderada**) que es el mismo significante que se había utilizado en la respuesta de la entrevista 4 de la pregunta anterior. Además, menciona que



el momento en que el baile se acaba te da una sensación de “fullfilment” (**sentirse plena**) porque ese aplauso que recibes es el fruto de un esfuerzo.

En la segunda entrevista se extiende en cambio en un nivel más ligado a lo emocional. Menciona la importancia que tiene la música en el flamenco, puesto que tiene una gran capacidad de conmover. Dice que se siente **“identificada con una canción”**, y que, por eso, para ella, las letras importan.

Menciona incluso una anécdota en donde “nunca había sentido tanta emoción”, tanto así que “lloró de la felicidad” por toda la adrenalina que sintió al mismo tiempo. Y dice que **“esa vez en serio me fui”**.

En la tercera se menciona en cambio la sensación de **sentirse única**, puesto que sentía que tenía un protagonismo especial y **“todos los ojos te dan esa proyección así”**. **“Te sientes más importante”**.

En la cuarta entrevista se hace una precisión más concisa para describir el momento; se lo asocia con **satisfacción, libertad**. Y finalmente admite que: **“la danza te proporciona ciertas emociones a las que no se las puede acceder a través de otro tipo de actividades”**.

### Pregunta 3

- ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos? ¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?

En la pregunta tres todas estuvieron de acuerdo con que el flamenco sea una danza que tenga la capacidad de movilizar sentimientos, mas una consideró que esta atribución no le era exclusiva, sino que era algo que podría encontrarse también en otras danzas y en otras formas de arte.

En la primera entrevista se afirma una vez más que: **“he llorado mientras he bailado”**, pero esta sensibilidad especial se la adjudica a un dominio de la técnica que lleva a que luego se puedan dar ciertas aperturas a que se den invenciones en donde se siente más el baile, se lo disfrute. **“Bailas porque es como un way out (una salida)”**. Encuentra que muchas veces el baile le sirvió para la solución de ciertos problemas con la madre en una relación de estrago.

Dice también el flamenco siempre fue su **vínculo más fuerte**.

En la segunda entrevista, en cambio, habla de cómo muchas de las canciones del flamenco son **deprimientes en verdad y muy sentidas**. Y eso se lo adjudica al hecho de que los gitanos viven mucho esta **vida de bohemia**, y encontrando que **están obligados a vivir de la cultura. Tienen que vivir del arte**. “Al traer todo eso con nosotros en un baile, si es esa misma tendencia; si puedes meterte mucho en eso”. Lo define como un baile que “es mucho de sentimiento”.

En la tercera entrevista, menciona que es difícil “apagar el *switch* de la coreografía”, pero que cuando se dan momentos en los que se puede bailar de cierta manera que va de acuerdo a lo que se siente “**tu cuerpo lo proyecta**”.

En la cuarta entrevista es la única que se encuentra una diferencia. Se dice que: “**no es una cosa exclusiva del flamenco**”, sino que tiene que ver con el arte en general, que de ello forma parte la danza. Además, admite que el flamenco se trata de una danza muy variado y **amplia**; esa diversidad le da un “**abanico de emociones muy, muy grande**”.

#### **Pregunta 4**

- **¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?**

En esta pregunta una vez más se polarizan las respuestas sobre el nexo entre lo femenino en relación con el flamenco. En la primera entrevista se llega a la conclusión de que el flamenco da una apertura para **explorar** la feminidad. Y una vez más, la persona hace alusión a que esto se da una vez que la mujer que baila ya es **mayor de edad**, gracias a que se produce una mayor comodidad en ciertos movimientos, poses. Incluso, menciona que el “pasarte las manos por el cuerpo” de una manera insinuosamente termina siendo un gesto más natural siendo ya mayor. Y agrega: “*lo increíble es que en ese contexto ni siquiera se ve vulgar*”, se ve como **expresión**. “**Es un empoderamiento**”.

***muy fuerte con la sensualidad”.***

En la segunda entrevista, en cambio, se establece que cualquier clase de baile que esté dentro de la gama de los bailes que sean más comunes entre mujeres, llevan mucho a la feminidad. La feminidad se la describe como un tipo de **potencia**, que encuentra un nicho especial en la danza, y, sobre todo, en las presentaciones. *“El momento en el que estas a punto de salir del escenario y que te das cuenta que **no es sólo sentirse mujer** y eso; sino de **sentirse que puedes hacerlo**”* (una vez más haciendo alusión al empoderamiento desde la danza).

Incluso, menciona una anécdota personal en la que se describe a sí misma antes de la danza donde tenía un carácter más varonil, y que gracias a ciertos requisitos que rodeaban al flamenco y al espectáculo, se vio forzada a asumir su feminidad. Llega a decir: **“te vas encontrando”**.

En la tercera entrevista también se establece que su feminidad personal no necesariamente se encuentra vinculada con el flamenco, ni que la sensualidad sea una particularidad exclusiva de esa danza. De nuevo se establece que: *“cualquier danza potencializa lo sensual”*.

Pero luego ocurre un giro interesante en sus respuestas, puesto que se comienza a preguntar por la palabra sensual y lo que significa. Y una vez que va desarrollando su propia aproximación ante ese significante logra decir que si hay algo de femenino en el flamenco gracias al **estilismo** y la preocupación estética. Sin embargo, contrapone esa acepción de la sensualidad con la sexualidad del reggaetón. un reggaetón sensual- sexual. Y por eso se interviene señalando: *jah!, ¿sensual ligado a lo sexual?*

Y responde: “Te diría que no es ese aspecto, pero si tiene que ver con la parte de la estética. O sea, cómo se ve, **cómo me quiero proyectar** yo, cómo voy a lograr que este movimiento de manos se vea divino, y así. Pero **no necesariamente voy a ser sensual para el público”**.

En cambio, en la cuarta entrevista se afirma que el flamenco si es bien sensual, e incluso afirma que *“la danza en sí es un **momento de sensualidad**”*. Y continúa diciendo que lo que le encuentra de particular al

flamenco es **un asunto de carácter y de fuerza**.

Y de la misma manera como sucedió con la persona de la tercera entrevista, aquí se repitió el patrón de comenzar a cuestionar sus propias respuestas. Dice: “**Es raro, porque en realidad son características que no están vinculadas a lo femenino desde... o sea, la fuerza, el poder, no son características que se vinculan a lo femenino en la sociedad**”. Y a eso le suma la afirmación de que la danza requiere de **carácter**, y que **no se puede hacer a medias**, dado que, si no se da el todo, **no transmites nada, no lo estás haciendo (el flamenco)**.

Y finaliza la entrevista diciendo algo impresionante que podría ser considerado como una aproximación a el estatuto del flamenco como síntoma: “**Pero también me parece que está vinculado al dolor, inevitablemente, pero al mismo tiempo se presenta como una salida de... no sé... salida de fuerza, de poder**”.

## Pregunta 5

- **¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?**

Desde la propuesta misma de la quinta pregunta, se sabía que iban a haber respuestas dispares con respecto a la aparición del duende. Y sorprende mucho el hecho de que en la primera entrevista se haya contestado afirmativamente (sobre todo porque desde algunos discursos se establece que el duende es una fuerza inmaterial que se mantiene inherente a los gitanos casi exclusivamente).

Pero la persona de la primera pregunta afirma que: “**si cierras los ojos y bailas, y de la nada se acabó y te quedas como que ¡wow! ... es algo que lo sientes. No sé si todo el mundo, pero si se siente. Yo lo he sentido**”.

En la segunda entrevista, en cambio, se calcula que lo pudo haber *sentido como en el transcurso de la vida*; lo pone más como algo que aparece cuando se pone en oposición un estado de ser niña en el baile, contrastado con la

mujer que baila. Se dice por eso que el duende **es algo que se desarrolla**.

Reconoce que también puede tener que ver con lo espontáneo, con lo que lleva a formular la pregunta en el espectador de: *¿de dónde lo sacó?* Y eso reconoce que puede tener que ver con el hecho de que el gitano también baila por necesidad: **“Para ellos es su vida”**.

Y cuando quiere hablar de su marca personal admite: “yo no he sentido tanto esto de salirme de mi cuerpo. Pero, en escenario, si me ha pasado que **hay una fuerza que la sacas y sale porque es natural**. No pasa en ensayo. Y no es algo que te lo imaginas, porque ya estando en ese momento es que **lo explotas**”. Esto parecería ser más una respuesta a la segunda pregunta, pero el hecho de que ella haya podido configurar una respuesta en donde se vea reflejado el nexo de ambas preguntas, puede poner en evidencia el hecho de que ambas investigan la misma dimensión de la investigación: exploración del flamenco en su nexo con lo femenino.

En la tercera entrevista en cambio se responde de manera tajante que no se ha sentido fuera de su cuerpo, porque para ella bailar tenía una lógica distinta. Se trataba de un momento en donde afirma: “me sentía **súper yo, empoderada a la máxima potencia**. No fuera de mi cuerpo”. Dice que cualquier experiencia que haya sentido de manera intensa más bien estaba ligada al esfuerzo mental que requería bailar cierta coreografía.

Esta misma línea de respuesta se sigue en la cuarta entrevista en donde se establece que la danza *tiene que ver en todo sentido con el cuerpo*, propone a la danza como una **conexión con el cuerpo**. En esa relación particular con el cuerpo se puede aprender a hacerse cuerpo y a sentir el cuerpo, incluso **sentir el cuerpo como limitante**. La decadencia del propio cuerpo

Llega incluso a decir: *“siempre he conectado al flamenco con un aspecto como que **muy terrenal**... incluso desde su postura, este plie, esta **sensación al piso**... no es una cosa que te aísla, sino que te conecta”*.

## Pregunta 6

- **¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?**

En la sexta pregunta se trataba de corroborar lo establecido en la pregunta anterior, sobre los encuentros con el duende. Por lo tanto, las respuestas que se habían contestado de manera negativa tuvieron un vuelco importante.

En la primera entrevista se mantiene la línea de establecer que el flamenco propicia este tipo de encuentros, más establece un vínculo con el árabe y el tango, en donde cree que pueda residir la misma característica del planteamiento de la presencia de lo femenino. Son bailes que ella describe como **súper femeninos**.

En la segunda entrevista también se afirma que este tipo de encuentros le es particular al flamenco. Destaca que **el flamenco tiene tantas ramas**, de las que se *puede llegar a cualquier lugar*. “Creo que es algo que puedes llevarlo de una cosa, a **llevarlo a totalmente otra dimensión**”.

Y dando un vuelco a la respuesta de la cuarta entrevista de la pregunta anterior, se dice que: **“no es un baile que es en tierra, no es un baile en el que estas en posición... siempre usan aire, fuego, agua”**. Haciendo alusión a lo volátil de los movimientos, no tiene cuerpo. No tiene contingencia corporal. Además, destaca la importancia del hecho de que se trate de un baile en el que se baile un instrumento (tanto en los pies como en el caso de las castañuelas).

En la tercera entrevista, que, aunque se había negado el haber sido experimentado una experiencia ligada con el duende, se afirma que el flamenco propicia ciertos encuentros donde se puede dar la aparición de este ente místico. Ella lo atribuye al hecho de que el flamenco tiene la particularidad de ser **más libre**, ya que, aunque tenga tecnicismos, **“está más enfocado al sentir, al cómo te salga, al que no hay reglas puesto que dentro del mismo compás puedes meter una variedad de cosas amplias”**. Y dice que tal vez por eso se vuelve más fácil **dejarse llevar por las emociones** al baile (repitiendo lo enunciado en la tercera pregunta que también analizaba la dimensión de la investigación sobre la relación de lo femenino con el flamenco).

En la cuarta entrevista, se negó el hecho de que la aparición del duende sea algo particular al flamenco: “Yo creo que hay duende en cualquier expresión de arte en la **que se logra transmitir, que se logra conectar**”. Es más, establece que el concepto del duende “*vendría a ser la forma española de hablar del espíritu, del arte*” que “*tiene que ver con lo que uno logra*”, lo que cada quien **proyecta** cuando se está haciendo una actividad artística, mas no la fuente de inspiración.

### Pregunta 7

- **¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?**

En la primera entrevista se responde de manera afirmativa, aunque reconoce el no siempre entender de lo que se está hablando por la presencia de los gritos en el cante. Y habla de manera hasta jocosa sobre las **estupideces** que tienen que ver con los **llantos y unos gritos** que cantan escenas banales de la cotidianidad. A esta persona le regresa la imagen de una letra que habla de una **madre** en desesperación con su hijo. Pero admite que la potencia de la cantora erradica en que: “*así sea que está diciendo una estupidez, tú lo sientes. Está en el tono de voz, en el vibrato, y eso te ayuda a meterte en el trip*”.

En la segunda entrevista también se responde afirmativamente y atribuye esa identificación al hecho de que se trata de una característica inherente al ser mujer (lo cual termina siendo una respuesta a lo femenino, un saber hacer con lo femenino). Dice: “*o sea, nosotras en nuestra comunidad femenina nos podemos ahogar en un vaso de agua y todas vivimos exactamente lo mismo*”.

Lo interesante es que se vuelve a repetir la imagen de la madre con el hijo en el recuerdo de las letras de flamenco: “Y la mujer tiene mucho más... sus letras, por ejemplo, yo ahorita que tengo un hijo; sus letras son mucho más a eso. A un hijo, a **una mamá**, a cosas que nosotros pasamos en la vida. Creo que por eso es más fácil para mi juntarme con una canción y sentirla mucho más con una mujer”. La maternidad, siendo una de las salidas del Edipo

Freudiano, es una solución a lo femenino. Y tal vez, la forma específica en la que es cantada desde el flamenco, impacta mucho en las mujeres que lo bailan.

En la tercera entrevista se afirma, en cambio que la identificación con la voz femenina del flamenco poco tiene que ver con el hecho de bailar, sino *“Solamente con escucharlo”*. Se dice, además, que ***“la voz femenina es muy fuerte dentro del flamenco, es mucho más que la del hombre diría yo”***.

Cuenta incluso la historia de un momento en el que le toco bailar una canción que hablaba de un aborto (de alguna manera también se repite la imagen de la madre con el hijo, pero esta vez bajo la escena trágica de una pérdida).

Describe la experiencia como algo ***realmente conmovedor***. “Me acuerdo que nos decían de qué se trataba la canción y nos explicaban mientras tanto que al hacer tal o cual **movimiento, significa** que te estás cortando tu vientre. Lo cual para mi si fue algo medio traumático” Lo interesante en ese momento es que la persona pudo unir naturalmente lo pares de significantes (movimiento y significación). Además, llega a la conclusión de que “probablemente así es como bailara alguien que perdiera a su hijo. Esa persona sí creo que podría bailar una cosa así”.

Por otro lado, en la cuarta entrevista, aunque se afirma la importancia de la música, se le resta el valor al hecho de que sea una voz femenina la que canta e incluso se le resta valor a la letra de las canciones.

### **Pregunta 8**

- **¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?**

En la primera entrevista, se admite que, si se puede bailar, y sentir el dolor y la tragedia de la persona que canta, y también se lo adjudica al hecho de la empatía femenina. Y de manera un poco coloquial también lo describe como:



*“la man te pasa la vaina y tu solo te mueves”*, pero, aunque el movimiento sea ejecutado por un cuerpo, la intención le es dada por la voz.

En la segunda entrevista, también responde de manera afirmativa dado que **“el flamenco es mucho dolor...siempre hay un algo porqué llorar y quejarse”**. Y luego menciona algo que denota esa intensidad del sufrimiento cuando lo establece como: **“voces que necesitan gritarlo; te das cuenta de que ellas mismas se están desahogando cuando lo cantan. Y eso repercute en ti”**. Sumado a eso agrega el factor de la repetición del impacto de la letra en los ensayos recurrentes, y por eso llega a la conclusión de que: **“sería imposible no meterse con ellas y con el dolor de ellas”**.

En la tercera entrevista también se responde de manera afirmativa y denuncia el hecho de que *“flamenco te lleva a **personalizarte de la letra**”*. *“Otra disciplina en la cual tu baile va de acuerdo a la melodía; aquí tú te tienes que adueñar de la melodía **como si fuera tuya para poder transmitirlo**”*.

Y, siguiendo el patrón establecido, la persona de la última entrevista elige quedarse por fuera de la afirmación sosteniendo que no solo se baila el dolor, sino que también se puede bailar las alegrías. *“Además, es un proceso que también a veces se tiene que actuar. Se tiene que interpretar cierto papel”*. Y cierra la entrevista diciendo (a manera de disculpa) *“creo que no te dije mucho... pero bueno”*.

## **Interpretación de resultados**

Siguiendo el discurso de las personas entrevistadas, uno de los significantes que más se repite es el **empoderamiento** que se da en el flamenco, que les ha permitido una **salida del dolor** por el lado de la **fortaleza**. A través de esta característica, se hace posible vivir, a manera de espejo, el dolor de la Otra gracias a la capacidad de **personalizarse de la letra**.

El flamenco también es hablado como una práctica que permite un **desahogo** que luego impacta el cuerpo, **conmoviéndolo**, para luego convertirse en movimiento en la bailarina. Se dice que siempre hay por qué

llorar y un por qué quejarse; y que, gracias a la empatía, que es una característica singular de las mujeres (que podría ser hablado como la solidaridad del síntoma), esa queja se vivifica en el baile.

A esta danza también se la articula con el significante de **libertad**, dado que es un espacio en donde se da la posibilidad de crear algo siempre original; muy ligado a la marca personal.

Como el flamenco **se siente**, se despierta la parte sensual en la mujer y la potencializa. Permite una **exploración** dentro de un campo en donde se encuentra la sexualidad velada bajo un **manto estético** de belleza, alejándolo de la vulgaridad. Y esa misma exploración tiene un valor de solución sinthomática, dado que esa forma de bailar es una manera de asumir la propia feminidad ya no para otros sino como respuesta particular del sujeto.

Y, por otro lado, esta misma amplitud en un terreno libre, le ofrece una facilidad al sujeto para crear un producto volátil. Fue muy interesante encontrar que el flamenco puede ser descrito de una manera elemental: aire, agua, fuego y tierra.

Mientras unas insisten en su cualidad etérea e incorpórea del flamenco, cuyo producto esta supuesto a cambiar de estatuto pasando de una **dimensión a otra**; otra se empeña en anexar al flamenco en su conexión paradigmática con todo lo referente al cuerpo: el flamenco así se vuelve tierra y posibilita un encuentro no disociado de la dualidad de soma- ánima. En lo elemental del flamenco se crean cuerpos *ligados* (ligeros y pesados) que bailan la no relación sexual.

## Conclusiones

Durante este trabajo de titulación se logró validar el alcance de la hipótesis planteada como: evaluar la posibilidad de ofrecer un *tratamiento a lo femenino a través del uso de dispositivos artísticos como la práctica de la danza flamenca*.

El análisis de los discursos de las entrevistas aportó con algunos significantes que luego pudieron ser articulados a la premisa de que existe un vínculo particular entre lo femenino y el flamenco. Y, por lo tanto, se pudo elevar el producto de este último componente (la danza flamenca) a una dignidad de objeto artístico que presenta una solución sinthomática a lo femenino.

Además, se pudieron formular algunos enunciados sobre LA Mujer del flamenco, en donde se concluye que, en la práctica de esta danza, se baila el amor imposible, el amor lleno de infortunios y desencuentros; se baila lo inoperable de La Mujer.

Y dado que La mujer mítica del flamenco gira en torno a la mujer que canta y es cantada, se nos presenta a través de los giros de las coplas flamencas tradicionales. En ellas se describen: los amores desafortunados, la relación con la maternidad, las mujeres prostitutas, y muchos de los avatares de la no relación sexual. La mujer que baila va respondiendo desde la mirada de la Otra. Y en esa dialéctica aparece una solución: *ser Una para ella misma*.

De esta manera, lo sensual de las bailarinas tiene un carácter muy personal que se pone en juego en el escenario; que, a su vez, se vuelve un espacio muy rico de exploración, dado que, aunque haya muchas bailarinas ejecutando una misma coreografía, cada quien tiene una manera distinta de bailarla, sentirla y proyectarla. Incluso, existe la posibilidad de que exista un nexo con lo místico si se da la aparición *del duende* en una de ellas.

Por eso el flamenco no es otra danza, no es una danza cualquiera; es un

arte cargado de historia, de líneas de fuga, es un producto de cultura supuesto a ser reinventado en la interpretación personal.

Y todo esto puede llevar a la conclusión de que es necesario que se les dé un lugar a las artes vivas dentro de la academia, para que también se pueda **pensar** en ellas, **hablar** sobre sus productos, y **movilizar** sus alcances.

Este trabajo de titulación es solo un pequeño acercamiento ante todo lo que puede ser dicho sobre esos cuerpos que bailan, o que performan, y **vivifican** algo de los sujetos en su relación con su contexto. Y, por esta razón, las líneas de investigación a futuro deberían de ayudar a teorizar y articular un discurso sobre ellas.

A veces hay algo de lo vivo que hace que la cadena significativa de la academia intente desentenderse de eso; se plantea que no existe. Pero, para devolverles algo de lo que está inscrito en su propio discurso, la marca de la letra insiste, se repite, emerge para romper con esa estabilidad.

Sería recomendable abrir espacios para líneas de fuga en la academia, habría que subvertir dinámicas, habría que hablar de lo que se resiste a ser significado. Con todo esto se podría dar un nuevo alcance a la clínica, abrir otros horizontes en donde el psicoanálisis pueda articular sus saberes para producir así un otro discurso desde otro lugar.

## Bibliografía

- Agamben, G. (s.f de 05 de 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, págs. 249-264.
- Almecija, M., & Ulrich, G. M. (2010). *LA CAIDA DEL PADRE: EL IMPERIO DEL SUPERYO?* Obtenido de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17306/Documento\\_completo\\_.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17306/Documento_completo_.pdf?sequence=1): [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17306/Documento\\_completo\\_.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17306/Documento_completo_.pdf?sequence=1)
- Antaki, C., Díaz Martínez, F., Ibáñez Gracia, T., Edwards, D., Íñiguez Rueda, L., Martín Rojo, L., . . . Spink, M. J. (2011). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona : Editorial UOC.
- Arfuch, L. (1995). *La Entrevista, Una Invención Dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con Mover*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Bawman, G., Barrera, H., Rochín , J. A., & Esquer, S. (2010). *Métodos de Investigación*. Sonora: COLEGIO DE BACHILLERES DEL ESTADO DE SONORA.
- Brodsky, G. (2004). *CLÍNICA DE LA SEXUACIÓN*. Bogotá: Serie Enseñanzas.
- Bulo Vargas, V. (2009). Cuerpo y diferencia en Gilles Deleuze. *Revista Internacional de Filosofía*, 55-63.
- Chinkes, A. (s.f de s.f de s.f). Sobre el uso del término Dispositivo en psicoanálisis. *Nudos en Psicoanálisis On line*, págs. 14-16.
- Coronel, C. (15 de 06 de 2016). *El parlêtre y el cuerpo hablante, una lectura de Scilicet*. Obtenido de Escuela de la Orientación Lacaniana. Blog de La Sección de la Plata.: <http://www.eol-laplata.org/blog/index.php/el-parlêtre-y-el-cuerpo-hablante-una-lectura-de-scilicet/>
- Deleuze, G. (s.f de s.f de 1989). *¿Qué es un dispositivo?* Obtenido de Imágenes del Sur: [http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Qué-es-un-dispositivo\\_Deleuze.pdf](http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Qué-es-un-dispositivo_Deleuze.pdf)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Díaz, S. (s.f. de 02 de 2014). ARTE Y PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE. UNA EXPERIENCIA LÚDICO-ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE LA INTERPRETACIÓN . *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, págs. 70-78.
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal*. La Plata: UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN SECRETARÍA DE POSGRADO.
- Givré, N. (07 de 2014). Psicoanálisis y teatro. El desatino de Griselda Gambaro. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral.*, págs. 223-232.
- Guzmán, A. (2017). Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos xix y xx. *ALTERIDADES*, págs. 67-77.
- JARDIM, L. L., & ROJAS HERNÁNDEZ, M. d. (2010). Investigación psicoanalítica en la universidad. *Estudios de Psicología de la Universidad de Campinas*, 529-536.

- Jimenez, A. (s.f.). *Del flamenco como síntoma (una interpretación flamenca)*.  
Obtenido de Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: <http://www.pieflamenco.com/del-flamenco-como-sintoma-una-interpretacion-flamenca/>
- Kristeva, J. (s.f. de 04 de 1996). Freud: "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, págs. 359-368.
- Lacan, J. (19 de 02 de 1964). *Seminario 11: Clase 6, La esquizia del ojo y de la mirada*. Obtenido de Estudio del psicoanálisis y psicología: <http://psicopsi.com/Seminario-11-Clase-6-esquizia-ojo-mirada-19-Febrero-1964>
- Lacan, J. (s.f de s.f de 2016). El Atolondradicho. *EL CUERPO HABLANTE. X Congreso de la AMP.*, págs. 36-37. Obtenido de <http://www.congressoamp2016.com/bibliofalante/Bibliofalante/assets/common/downloads/page0019.pdf>
- López Castro, M. (2007). *LA IMAGEN DE LAS MUJERES EN LAS COPLAS FLAMENCAS. ANÁLISIS Y PROPUESTAS DIDÁCTICAS*. Málaga: DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA Y ORGANIZACIÓN ESCOLAR FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN UNIVERSIDAD DE MÁLAGA .
- Lutereau, L. (s.f de s.f de 2012). EL OBJETO A COMO MIRADA: LA FUNCIÓN CUADRO . LACAN Y LA OBRA DE ARTE EN EL SEMINARIO 11.. *Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*.
- Monzón, L. (s.f.). *Algunas reflexiones en torno a la importancia del otro en el proceso creativo, desde la experiencia corporal del bailarín, hacia un acercamiento a la Fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*. Obtenido de Reflexiones Marginales: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/algunas-reflexiones-en-torno-a-la-importancia-del-otro-en-el-proceso-creativo-desde-la-experiencia-corporal-del-bailarin-hacia-un-acercamiento-a-la-fenomenologia-de-maurice-merleau-ponty/>
- Moreschi, A. A. (s.f. de 12 de 2013). La subjetividad a debate. *Sociológica*, págs. 259-278.
- Orozco Guzman, M. (2008). La investigación en y desde el psicoanálisis. *Revista de Educación y Desarrollo*, 55-62.
- Prat, F. (1995). EL DUENDE, ESE PODER MISTERIOSO. *¡Anda!*
- Recalcati, M. (2006). Las Tres Estéticas de Lacan. En M. Recalcati, M.-H. Brousse, G. Wajcman, V. Cocoz, X. Giner Ponce, & R.-P. Viniciguerra, *Las Tres Estéticas de Lacan. Psicoanálisis y Arte*. (págs. 9-36). Buenos Aires: Cifrado.
- Rios Ruiz, M. (2002). *El Gran Libro del Flamenco* (Vol. 1). Madrid: Calambur.
- Torres, M. (01 de 2006). Todos contra la pared en la civilización del trauma. *Virtualia. Revista Digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, págs. 9-12.
- Valéry, P. (2001). Filosofía de la danza. *Revista de la Universidad de Mexico*, 45-50.
- Vega, A. (s.f de s.f de 2016). *El Flamenco, patrimonio de los gitanos*. Obtenido de Museu Virtual del Poble Gitano de Catalunya: <http://www.museuvirtualgitano.cat>
- Vega, G. A. (09 de 2017). El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad . *Revista digital de Filosofa*, 136-158.

Velázquez, B. (s.f.). *Filosofía de la Danza: el lenguaje de la no palabra*. Obtenido de Reflexiones Marginales: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/filosofia-de-la-danza-el-lenguaje-de-la-no-palabra/>

## **Anexos**

### **Entrevista 1**

- Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?

Sí y no. Como que ese cambio lo llegué a sentir un poco más adulta. O sea, cuando lo bailaba todo el tiempo, que lo baile de corrido hasta que cumplí 17 años, no lo sentía. Simplemente era un baile, una forma de expresarme y creo que en las situaciones que me llegué a sentir más sensual, como más mujer, estaban fuera de eso. Como en una fiesta, o porque me escribían chicos, o cosas así.

Pero en las dos o tres últimas presentaciones que he tenido con Clap, ahí sí, porque no sé si es que es por la edad o por los cambios que he tenido, o lo que sea; pero ahí sí, por más que bailaba en grupo (y no importa lo grande que sea) ya sentí que era un baile que, si movías las caderas o algo así, ya no era tan niña, ¿me entiendes? Ya era más una mujer. Tenías hasta a Nestor (profesor de baile) que te decía: ¿por qué tienes las caderas tan duras? ¡Anda a tener sexo!

Pero era chévere, y si sientes una diferencia, y aparte en ciertos momentos; por más que ya te sabes el baile, por más que ya hayas ensayado todo y lo hayas coordinado con todas; si sientes que puedes cerrar los ojos un poquito y lo bailas. Y si te llegas a sentir como más sexy. Aparte también los trajes ya eran mucho más sexys a medida que íbamos creciendo. Eso te ayuda a sentirte a así, y aparte cuando ya terminabas de bailar y se acaba y todo el mundo te aplaude y la vaina es como un reassurance.

- ¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?

Claro, todas las veces que bailas o que por lo menos te acabas de pegar un baile que sabes que te fue bien, o un solo increíble, o el típico baile que dura



7 minutos; que lo terminas y es como que ¡wow! Y no lo puedes explicar, es realmente increíble. Así que obvio si he tenido esa sensación, te da un feeling que no sé cómo decirlo.

A medida que vas bailando, vas dándote cuenta de que te va saliendo, entonces te sientes más *empowered* y ahí simplemente coges y acabaste y todo el mundo te aplaudió y es como que se te llena el cuerpo de una especie de fulfillment. Es como ver el fruto de toda la preparación por la que pasaste.

- ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos?  
¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?

Claro, uy sí que feo, todo sí. O sea, si claro. He llorado mientras he bailado, ¿me entiendes? A ver yo creo que igual, no todo el mundo tiene como que este feeling. O sea es como que cuando ya llegas... no quiero decir que, a cierto nivel de profesionalismo, porque no necesariamente, sino tal vez como un tipo de apertura o algún tipo de confort mientras estas bailando; que ya te sientes como que 100% segura, en donde ya no es tanto como una clase de sigue a la profesora y punta, taco, golpe, o algo así, sino que ya es algo en lo que ya estás en otro nivel en el sentido de que ya hay ciertas cosas interiorizadas, y ya bailas porque es como un *way out*, y hay ciertas veces en las que si estas bailando de verdad. El way out depende de cada persona, yo he llegado a bailar por cosas que tenían que ver con que me quería ir a bailar porque no aguantaba a mi madre y quería huir de la casa. Entonces me iba a bailar y simplemente bailaba, y ya estaba. O simplemente el hecho de estar con mis amigas ya me hacía sentir bien. Se despejaban ciertas cosas.

Y si, te mueve muchos sentimientos, también depende de la persona si se quiere expresar, sino le sale natural pues no lo hará. Pero si lo buscas y lo estás sintiendo, lo sientes *full*. Ya te digo que yo he llorado mientras que he bailado.

Y eso que también he bailado otros bailes, no lo he hecho tanto como lo que es flamenco, pero el flamenco siempre fue mi vinculo más fuerte. Pero depende, es algo que no se puede explicar, es un feeling que tu lo tienes que

bailar, y no lo vas a entender hasta que llegues a ese nivel y bailes flamenco. Porque no creo que bailando Tap puedes llegar como que a abrirte y expresar tus sentimientos.

- ¿Cree usted que el hecho de bailar flamenco le ha ofrecido la posibilidad de sentirse más mujer que otras personas que no han tenido esta formación de baile? ¿Cree usted que esta danza potencializa lo sensual en las mujeres?

O sea, si lo pones así, y ahorita que me haces la pregunta y lo comparo con otras cosas, sí. Porque no creo que, bailando ballet, te de una apertura a ser como super sensual. En cambio, el flamenco sí. No sé si necesariamente te hace sentir tu sensualidad, pero si te da una apertura para explorarla. Esto te lo digo ahorita, porque siendo más chiquita no podía pensar de esta manera. Ya ahora que tengo más experiencia si siento que me hace sentir más cómoda, también al momento de hacer, no sé si una pose sexy, pero tal vez cierto movimiento, como pasarte las manos por el cuerpo o algo así. Y lo increíble es que en ese contexto ni siquiera se ve vulgar, se ve como que: “esa man se está expresando”. Y se ve hasta sexy lindo, es un empoderamiento muy fuerte con la sensualidad. Y si creo que es algo, que no se si pasa en otros tipos de baile, porque no soy experta en otros bailes, pero si creo que se da mucho más en el flamenco. Creo que el flamenco en sí es un baile que tiene una apertura sexual mucho más abierta.

- ¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?

¿Qué?, ¿cómo el duende? Sí, claro que sí. Ese es el feeling que te decía de que cierras los ojos y bailas, y de la nada se acabó y te quedas como que ¡wow! Y no te importó mucho si es que te equivocaste o algo porque no sé, es algo que lo sientes. No sé si todo el mundo, pero si se siente. Yo lo he sentido.

- ¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas

experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?

Si, como ya te dije no me imagino que ni el ballet, ni el tap, ni el jazz, ni el árabe... no tal vez el árabe sí. Puede ser que el árabe sí. Pero en los otros bailes ya no necesitas lo alegre del tap, o la elegancia del ballet, que si tienen más como otro tipo de estereotipo. En cambio el flamenco si tiene esto de que,... y el árabe también, porque el árabe también tiene esto como que súper de mujer. ¿Me entiendes? Es súper femenino también el árabe. Pero igual, si te pones a ver el árabe también va de la mano con el flamenco. El tango también, que también tiene que ver con el flamenco. O sea, creo que esas tres danzas pueden ir juntitas por ahí.

- ¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?

Si, full. A ver si pasa también que hay muchas veces que no entiendo porque es más que nada gritos, y te quedas como que: ¿Qué quiere decir? Pero si hay otras que hablan de estupideces porque literal son unos llantos y unos gritos que porque la madre se le cayó el jugo al piso y el niño no para de llorar. No las entiendo siempre. Pero si hay unas que son mucho más feelings, y aparte como la cantaora muchas veces hace que lo sientas. Así sea que está diciendo una estupidez, tú lo sientes. Está en el tono de voz, en el vibrato, y eso te ayuda a meterte en el *trip*.

- ¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?

Obvio, en si las mujeres somos mucho más empáticas, tenemos como que: yo siento tu dolor, somos hermanas. Entonces esta esta mujer que muchas veces, cuando llegar el tocaor y la cantaora, y ya no es una típica clase de flamenco; sino que ya es más un tablao. Y cuando no se sabe necesariamente la canción que se viene o lo que vas a escuchar, entonces obvio, vas escuchando y vas sintiendo. Y por el hecho creo de ser mujer eres súper

empática con esta persona, y con mayor razón vas a poder como que... la man te pasa la vaina y tu solo te mueves.

## **Entrevista 2**

- Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?

Si, totalmente. O sea, la característica del flamenco para mi es que se trata de una mujer con estilo. Una mujer con estilo, pero que al mismo tiempo tiene dos caras. Porque se puede ser súper estilizada, o sea con una bata de cola y súper elegante, con los tacos, maquillada...o puedes hasta bailar siendo un hombre. Y así tienes las dos contracaras. Por decirlo así.

Entonces al estar en el otro lado si sientes como que el estar en la parte femenina, puesto que puedes ver una diferencia. O sea, es algo en lo que tienes que estar súper presentada, en el sentido de que siento que una balletista puede que necesite estar mucho más con cara lavada, con una rosquita y sin mucho arete, y no mucha cosa. No tienen como nosotras de que un pericón (abanico), la peineta, la flor en el pelo, las castañuelas. Es que hay muchas cosas que tiene el flamenco, muchas cosas que se usan en escena y por se necesita de mucha feminidad para poder representar eso.

- ¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?

¡Uff!, en todas creo. Para mí bailar, la parte más importante es el sentimiento de la canción, porque nosotros bailamos mucho con canciones. No es que, o sea, así como se baila con tiempos y todo; a mí en lo personal me gusta mucho más y me siento mucho más identificada con una canción que, valga la redundancia, me logre identificar. Entonces, para mí, el sentimiento de que una canción tenga una letra muy profunda y que sea algo que yo probablemente lo esté viviendo en el momento, o que me influya mucho

porque es algo que yo lo haya vivido en mi pasado.

Es más, el momento más claro en donde recuerdo que me pasó fue hace poco. Porque si hay decir la verdad en el flamenco muchas veces las canciones son demasiado gritonas, y ya son canciones mucho más flamenqueadas. Pero cuando me tocó bailar Alejandro Sanz, que son canciones que a mí me han encantado toda mi vida y que tenga la oportunidad de interpretarlas, o sea me fui, nunca había sentido tanta emoción. Es más, me acuerdo que lloré tanto de la felicidad. O sea, nunca había sentido tanta emoción y llorar tanto al mismo tiempo. Sentí tanta adrenalina y al mismo tiempo estaba llorando tanto por dentro. Yo bailaba llorando y eso nunca en mi vida me había pasado, porque tú puedes sentir una canción, pero esa vez en serio me fui. Y esa parte me gusto.

- ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos?  
¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?

Si, totalmente. En el flamenco muchas canciones son muy deprimentes en verdad. O sea, a veces no se puede entender mucho porque son un poco difíciles, pero si tú te bajas las letras en verdad la mayoría son ehh... no sé, creo que los gitanos viven mucho esta vida de bohemia, de no tener necesariamente una casa, que los lleva a tener que buscar y andar como mendigos de un lado a otro, y así están obligados a vivir de la cultura. De la música que producen; tienen que vivir del arte.

Y lamentablemente, bueno, peor aquí en Guayaquil, pero estando allá, ellos viven con lo que tienen. O sea, entonces para ellos es muy feeling, todas las canciones son muy sentidas. Al traer todo eso con nosotros en un baile, si es esa misma tendencia; si puedes meterte mucho en eso. Como que se da mucha importancia a lo feeling, lo sentimental.

O sea, si tú lo comparas con otros bailes, no es una lírica, que no necesariamente tiene letra, no es un ballet, que es muy clásico, no es un tap, no es un jazz... no, es mucho de sentimiento. Hartísimo.

- ¿Cree usted que el hecho de bailar flamenco le ha ofrecido la posibilidad de sentirse más mujer que otras personas que no han tenido esta formación de baile? ¿Cree usted que esta danza potencializa lo sensual en las mujeres?

Yo creo que no sólo el flamenco, sino en general todos los bailes. O sea, el flamenco sí, bastantísimo, porque a diferencia con el hip-hop puede que sea una danza de tendencia más varonil. Pero yo siento que, en sí, cualquier clase de baile, dentro de la gama de los bailes que sean así tipo de mujeres y eso, siento que sí, que te llevan mucho a la feminidad. Eso puede sacar una potencia en ti, que nunca en tu vida hubieras pensado que la ibas a encontrar, y en muchos momentos... porque no es solo en el baile, sino que está el momento en el que te presentas, el momento en el que estas a punto de salir del escenario y que te das cuenta que no es solo sentirse mujer y eso; sino de sentirse que puedes hacerlo. Hay tanta gente que tiene problemas escénicos, miedos, que no se imaginan que al frente de un escenario podrían bailar al frente de tanta gente y en verdad cuando uno mira un espectáculo uno no se da cuenta de todo lo que hay detrás. Es como estar ahí en ese momento es una cosa inexplicable, y mucha gente no lo vive porque no lo baila.

Y si entonces que sí, totalmente, o sea, si yo, que era una persona que iba totalmente a la tendencia de hombre. O sea, si no era ya un hombrecito, no sé qué era. Odiaba ponerme tacos, odiaba maquillarme, odiaba, salir con cartera, y aunque tú no creas, bailar esto te va llevando a cambiar. Te llevan a ponerte un vestido, a ponerte tacos, porque el baile es con tacos todo el tiempo; son cosas que si te van arrastrando a... ¿me entiendes? Te vas encontrando. Sobre todo, maquillándote, porque tienes que maquillarte, tienes que aprender a hacerlo; en esa época bueno, nosotros aprendíamos nosotras mismas a maquillarnos como se podía. Lo hacíamos todo.

- ¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?

La verdad es que no se si yo lo he sentido tanto, o tal vez lo he sentido como

en el transcurso de mi vida; en el transcurso de ver de niña lo que era a ahora, siento que uno como que lo desarrolla. Pero es más cuando tu vez a alguien que se trepa en el escenario y tú dices: no va a dar nada... y ¡boom! Sale una man que te quedas como que ¿de dónde lo sacó? Y es más que nada, el flamenco como es gente que da lo que sea, porque literal, dan lo que sea por bailar, porque eso le podría contribuir a la comida de sus hijos, y así. Para ellos es su vida. Te acuerdas cuando fuimos y veíamos a las niñitas que, desde bebes, que hace que el flamenco para ellos sea una parte fundamental de su vida. O sea, me acuerdo que estábamos en las clases y podíamos ver que una señora de 40 y pico o 50 años, lo baila y es como que si fuera joven. O sea, como mejores que tú y yo juntas.

Entonces si, tal vez yo no he sentido tanto esto de salirme de mi cuerpo. Pero en escenario si me ha pasado que hay una fuerza que la sacas y sale porque es natural. No pasa en ensayo. Y no es algo que te lo imaginas, porque ya estando en ese momento es que lo explotas.

- ¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?

Sí, mucho más. Es más, no supiera que otro tipo de baile podría ofrecer tal vez algo parecido como el flamenco. Puede ser el árabe, aunque ni tanto, porque siento que igual el árabe termina siento tú y ciertos movimientos que no van más allá. O sea, el árabe es muy repetitivo en lo que haces. Pero en cambio, el flamenco tiene tantas ramas. Como puedes hacer una rumba, puedes hacer un flamenco contemporáneo, hasta llegar a un flamenco ballet. Es como que puedes llegar a cualquier lugar. Creo que es algo que puedes llevarlo de una cosa, a llevarlo a totalmente otra dimensión.

Yo creería que no hay otra danza así, porque dentro de todo el flamenco es un baile que, como mucha gente lo dice, y muchas ballestitas lo repiten, es algo que si lo aprendes tarde se vuelve algo tan difícil de hacer. Entre tener castañuelas, estar con los zapatos, mover la cabeza, los brazos, y es tantas cosas al mismo momento. No es un baile que es en tierra, no es un baile en el que estas en posición; con la cabeza al frente, no. Por algo mismo hay

tantos elementos que la gente le encanta eso del flamenco, siempre usan aire fuego, tierra... ¿te acuerdas? Te acuerdas que hasta nosotros lo íbamos a hacer. Entonces siento que es un baile que muy pocas personas pudieran de verdad entenderlo, porque hasta los tiempos, hasta lo instrumental. O sea, que baile tiene un instrumento mientras lo estás haciendo. Ponte a pensar, ¿usar las castañuelas? Nosotros no lo notamos porque lo hacemos y porque nos nace, pero pon a una persona que no ha bailado nunca, le das unas castañuelas y no sabe ni por dónde empezar.

- ¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?

Sí, me identificado con muchísimas. Me imagino que eso está definitivamente inscrito en el hecho de que somos mujeres. o sea, nosotras en nuestra comunidad femenina nos podemos ahogar en un vaso de agua y todas vivimos exactamente lo mismo. Y, a diferencia de un baile de hombre; las mujeres la mayoría me ayudan a vivir el baile mucho más cuando lo canta una mujer. ¿Me explico? Aparte que nosotras, si lo ensayamos, lo ensayamos siempre con una mujer que nos está cantando. Y la mujer tiene mucho más... sus letras, por ejemplo, yo ahorita que tengo un hijo; sus letras son mucho más a eso. A un hijo, a una mamá, a cosas que nosotros pasamos en la vida. Creo que por eso es más fácil para mi juntarme con una canción y sentirla mucho más con una mujer.

- ¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?

Siempre, porque el flamenco es mucho dolor. Como lo dije, son letras que siempre hay un algo porqué llorar y quejarse. Cualquier cosa, porque hasta las mismas voces de ellas son así. Voces que necesitas gritarlo; te das cuenta de que ellas mismas se están desahogando cuando lo cantan. Y eso repercute en ti, sentir el dolor de ellas es lo que tú vas a hacer en un escenario. Porque muchos de nuestros movimientos también van de acuerdo con la canción, entonces tu todo eso lo vas desarrollando mientras ensayas. Porque como



esto es mucho de ensayar con música, y escuchamos tantas veces la letra, que es algo que sería imposible no meterse con ellas y con el dolor de ellas.

### Entrevista 3

- Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?

No. Me he sentido igual de femenina con, o sin la danza. Y no podría darte una razón en concreto, porque yo me siento femenina en mi día a día. O sea, no siento que la danza me hacía más femenina o menos femenina. Sacaba algo de mí sí, algo diferente, pero no era feminidad como tal. No lo categorizaría así.

- ¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?

Si claro, no supiera desarrollar, porque no se puede explicar, pero sí. No me acuerdo exactamente cuándo, pero pasaba seguido que me acuerdo de haberme sentido única. Tenías un protagonismo especial y todos los ojos te dan esa proyección así, que sientes que es como un zoom. Te sientes más importante por así decirlo.

- ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos? ¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?

Sí, claro. No sé cómo desarrollar esto. Pero definitivamente creo que... aunque es difícil dejarse llevar por los sentimientos y apagar el *switch* de la coreografía por así decirlo. Pero si hay momentos de la coreografía que te llevan a bailar de cierta manera y eso va de acuerdo a como tú te estás sintiendo y como tu cuerpo lo proyecta. No sé si estoy siendo muy *helpfull*.

- ¿Cree usted que el hecho de bailar flamenco le ha ofrecido la posibilidad de sentirse más mujer que otras personas que no han tenido esta formación de baile? ¿Cree usted que esta danza potencializa lo sensual en las mujeres?

No. Bueno, ¿esta danza en particular o cualquier danza? (*esta danza en particular*). Eso definitivamente no, no siento que soy más mujer que otras personas que no han bailado flamenco. Y además creo que cualquier danza potencializa lo sensual. O sea, sí. ¿qué es sensual? ¿cuál es el concepto de lo sensual? No sé, tengo mixed feelings, te podría decir que sí, como te podría decir que no.

Sí, porque obviamente buscas ese estilismo; esa vaina de sentirte bonita y bien y que sea una buena presentación estéticamente hablando. Entonces te podría decir que en ese aspecto sí, pero al mismo tiempo no, porque no se trata de un reggaetón sensual- sexual. (*¡ah!, ¿sensual ligado a lo sexual?*).

Sí. Te diría que no es ese aspecto, pero si tiene que ver con la parte de la estética. O sea, cómo se ve, cómo me quiero proyectar yo, cómo voy a lograr que este movimiento de manos se vea divino, y así. Pero no necesariamente voy a ser sensual para el público.

- ¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?

No, nunca me he sentido fuera de mi cuerpo. Cuando bailaba flamenco me sentía súper yo, empoderada a la máxima potencia. No fuera de mi cuerpo.

Quizás cuando hice mi baile de graduación sí, pero eso fue porque requirió mucho más esfuerzo mental que por el baile en sí. O sea, era un *challenge* el tocar las castañuelas y moverse al mismo tiempo, y no perder el *beat*, y darme las 500 vueltas. Pero te diría que es un *challenge* mental más que la experiencia de sentirme fuera de mi cuerpo. Fue más como una prueba. No me he sentido nunca poseída... por el duende (risa).

- ¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?

Sí, definitivamente sí. Porque es algo más libre, quizás, que un ballet o un jazz. Tiene tecnicismos, pero mucho menos. Está más enfocado al sentir, al como te salga, al que no hay reglas puesto que dentro del mismo compás puedes meter una variedad de cosas amplias. O sea, es muy amplio. Y quizás por eso se te hace mucho más fácil lo que hablábamos al principio, de llevar tus emociones al baile.

Cosa que no lo podrías hacer quizás a través del ballet, porque el ballet quizás es muy rígido, entonces no puedes hacer nada con tu cuerpo, sino que tienes que regirte a lo que te están diciendo que tienes que hacer.

- ¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?

¡Uy, sí! 100% y a cada rato. Todos los días, hasta no bailándolo. Solamente con escucharlo. Hay mucha variedad dentro de todo, pero la voz femenina es muy fuerte dentro del flamenco, es mucho más que la del hombre diría yo. Entonces, sí. Siempre va narrando algo, o alguna historia, a la cual uno siempre se siente muy identificado y de cierta manera te das cuenta que: ¡uy, puede pasar esto!, o ¡uy, que intenso lo que me está diciendo ella! Te vas dando cuenta: ¡mira, esto es lo que está pasando!, o ¡mira, esto es lo que ella quiere decir!

Como por ejemplo cuando bailamos la canción del aborto, eso fue súper heavy. Ese fue realmente conmovedor. Me acuerdo que nos decían de qué se trataba la canción y nos explicaban mientras tanto que al hacer tal o cual movimiento, significa que te estás cortando tu vientre. Lo cual para mi si fue algo medio traumático (risas). Me acuerdo que estábamos vestidas de negro... luto. Pero probablemente si es como bailara alguien que perdiera a su hijo. Esa persona sí creo que podría bailar una cosa así.

- ¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra

mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?

Sí, yo sí creo que el flamenco te lleva a *personalizarte de la letra*, porque tienes que transmitir lo que estás escuchando. No es como cualquier otra disciplina en la cual tu baile va de acuerdo a la melodía; aquí tú te tienes que adueñar de la melodía como si fuera tuya para poder transmitirlo.

#### **Entrevista 4**

- Al bailar, ¿se ha sentido más femenina que en los momentos en los que ha tenido que dejar la danza? Si es así, ¿podría explicar la sensación y el por qué?

No, en realidad. O sea, en realidad no te puedo decir que de alguna manera a mí...no te podría hacer conscientemente una asociación de la una con la otra. Este... no creo que tiene que ver con feminidad, creo que tiene que ver con, no se... con una especie de libertad. Con un empoderamiento.

Pero para mí personalmente no viene desde lo femenino. O sea, no es que me siento más femenina cuando bailo, que en la vida cotidiana. Eh... no.

- ¿Ha tenido en el escenario alguna experiencia que sea difícil de explicar en palabras? ¿Algún momento en el que se haya producido una sensación que le es única al momento a la presentación de baile?

Sí. No se te decir si se puede explicar con palabras. Por ahí satisfacción, libertad. A veces, también frustración cuando algo no te sale; cuando tú quieres que te salga de determinada forma y no te sale. Pero si evidentemente la danza te proporciona ciertas emociones a las que no se las puede acceder a través de otro tipo de actividades.

- ¿Cree usted que el flamenco tiene la posibilidad de movilizar sentimientos? ¿Se han sentido alguna vez movilizadas al bailar?

Sí, pero no me parece que es una cosa exclusiva del flamenco, más bien me parece que es una cosa que tiene que ver con la danza. Del arte en general, de la danza en general. Si está vinculada la emoción a la danza, así que sí obvio.

Pero de nuevo, me parece que el flamenco también es muy variado. Es tan amplio, que no es lo mismo bailar una rumba, que bailar una bulería, que bailar una rumba, que bailar una soleá. Entonces es tan diverso que tiene un abanico de emociones muy, muy grande. No...(risas) no te estoy ampliando nada.

- ¿Cree usted que el hecho de bailar flamenco le ha ofrecido la posibilidad de sentirse más mujer que otras personas que no han tenido esta formación de baile? ¿Cree usted que esta danza potencializa lo sensual en las mujeres?

Yo creo que el flamenco si es bien sensual, y creo que la danza en sí es un momento de sensualidad. De nuevo, la danza en general, me parece que es muy sensual. Hay ciertas danzas que están hechas específicamente para eso, como por ejemplo la danza árabe. Pero si me parece que lo que tiene el flamenco es un asunto de carácter y de fuerza.

Es raro, porque en realidad son características que no están vinculadas a lo femenino desde... o sea, la fuerza, el poder, no son características que se vinculan a lo femenino en la sociedad. Más bien se usa para describirla la delicadeza y la fragilidad. Por eso creo que sí, por eso creo que yo no lo asocio con lo que tradicionalmente se conoce como femenino. Y ahí entrará toda la discusión sobre lo que en realidad es el término femenino.

Pero si me parece que es una danza que te da fuerza, que requiere de carácter. Que no se puede hacer a medias. (¿a qué se refiere con que no se puede hacer a medias?) A que si lo haces así no funciona, no transmites nada, no lo estás haciendo (el flamenco). Pero también me parece que está vinculado al dolor, inevitablemente, pero al mismo tiempo se presenta como una salida de... no sé... salida de fuerza, de poder.

- ¿Alguna vez se ha sentido fuera de su cuerpo mientras bailaba? Si es así, ¿puede describir la experiencia?

No, no te lo puedo plantear así, porque para mí la danza tiene que ver en todo sentido *con* el cuerpo. Es aprender a transmitir con el cuerpo, a mover tu cuerpo. De hecho, en ocasiones es frustrante porque el cuerpo no quiere hacer lo que tu quisieras conseguir, o no se ve como uno quiere, o, de repente, se vuelve una limitante, porque a veces uno se imagina ciertas cosas en la cabeza, pero el cuerpo de uno no puede hacer esas cosas.

No te diría que esa es la forma en la que yo lo expresaría, sino que, para mí más bien se trata de una conexión con mi cuerpo. No te podría decir que me siento fuera de mi cuerpo, sino que me siento conectada con mi cuerpo. Sé que el cuerpo a veces no me funciona para ciertas cosas, a veces si me funciona para otras. Y el sentir que uno tiene dedos, que tiene pies y que tiene extensiones, que tiene dolor, porque a veces te duelen los pies porque ya no puedes seguir zapateando, o porque hiciste mal un movimiento... entonces no, yo no te podría decir que es así.

De hecho, yo siempre he conectado al flamenco con un aspecto como que muy terrenal. O sea, no es el ballet que es etéreo, que vuelas. Para mí el flamenco es como que muy terrenal incluso desde su postura, este plie, esta sensación al piso. Por eso para mí es una cosa muy terrenal, no es una cosa que te aísla, sino que te conecta.

- ¿Cree usted que el flamenco ofrece más posibilidades de tener estas experiencias con respecto a otras disciplinas de baile? ¿Por qué?

¿Con respecto al duende? No, yo no creo que eso sea exclusivo del flamenco. Yo creo que hay duende en cualquier expresión de arte en la que se logra transmitir, que se logra conectar. O sea, el duende creo yo que vendría a ser la forma española de hablar del espíritu, del arte, de la musa. O bueno, no creo que el duende tiene que ver con la musa, sino que el duende tiene que ver con lo que uno logra.

Lo que yo he entendido es que el duende no es lo que a mí me inspira, sino

que es lo que yo proyecto cuando estoy haciendo lo que estoy haciendo.

- ¿Alguna vez se ha identificado a los sentimientos de la mujer que canta, o a las letras de las canciones de voz femenina?

Para mí la música es bien importante, nunca he pensado si se trata de una voz femenina o una voz masculina. Para mí no pasa por ahí; no pasa si es masculina o femenina la voz que escucho. En general mi primera aproximación no pasa por la letra, sino que pasa por lo musical. Porque además es hasta difícil entenderles lo que están diciendo. Ni siquiera le he prestado mucha atención a las letras; si es importante la música, pero no tengo esta división entre lo masculino y lo femenino.

- ¿Cree que, al bailar, el cuerpo experimenta algo de ese dolor de esa otra mujer en su quejío y se vuelve posible bailar su dolor? ¿cree que se baila la experiencia del amor femenino en el flamenco?

Sí, pero de nuevo, el flamenco es muy amplio. O sea, yo puedo bailar el dolor de otra persona, pero también puedo vivir la alegría de otra persona, y a ver... creo que al bailar hay que transmitir o sentir algo. Y obviamente que es posible, además de que es un proceso que también a veces se tiene que actuar. Se tiene que interpretar cierto papel. Creo que no te dije mucho... pero bueno.



**Presidencia  
de la República  
del Ecuador**



**Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes**



## **DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN**

Yo, **Torres Vascones, Luisa Fernanda** con C.C: # 0916712680 autora del trabajo de titulación: **Análisis del arte flamenco: Posible Tratamiento sobre lo Femenino** previo a la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 13 de marzo de 2019

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Torres Vascones, Luisa Fernanda**

C.C: **0916712680**





**REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA**

**FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN**

<b>TEMA Y SUBTEMA:</b>	Análisis del arte flamenco: Posible Tratamiento sobre lo Femenino		
<b>AUTOR</b>	Torres Vásconez, Luisa Fernanda		
<b>TUTOR</b>	Psic. Cl. David Jonatan Aguirre Panta, Phd.		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Facultad de filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
<b>CARRERA:</b>	Psicología Clínica		
<b>TITULO OBTENIDO:</b>	Licenciada en Psicología Clínica		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	13 de marzo de 2019	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	130
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Psicoanálisis, Arte y Flamenco		
<b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>	<i>Psicoanálisis, Dispositivo, Discurso, Arte, Flamenco, lo Femenino, Pensar en Movimiento.</i>		

**RESUMEN/ABSTRACT**

Este trabajo de titulación supone un esfuerzo teórico donde se intenta articular los saberes y conceptos psicoanalíticos, a un producto de cultura como lo es el flamenco. Dicho esfuerzo recorre en el primer capítulo, las teorizaciones sobre dispositivo elaboradas por Foucault, Deleuz y Agamben, en donde se pone en discusión el estatuto del mismo en su dimensión de universal y como respuesta a un contexto localizado.

Luego, en el segundo capítulo, se intenta exponer las tres estéticas lacanianas, haciendo un recorrido por la relación del arte con el psicoanálisis a lo largo de la obra de este autor. En ella se pueden ver como los cambios de las tópicas afectan al acercamiento o el modo de pensar al arte, y esto va a hacer que el alcance de la teoría también potencialice otras formas de decir sobre el producto de la obra de arte.

En el tercer capítulo, se articula lo dicho sobre la estética en el psicoanálisis, con las diferentes producciones de la danza. Se trata de elaborar paralelismos entre la teoría con la práctica haciendo uso de los discursos de Valéry, Merleau-Ponty, y Nietzsche. De esta manera se hace posible un encuentro entre el psicoanálisis y la danza, donde se comienza a pensar en el movimiento.

Y finalmente se retoma al flamenco como producto singular, en donde se expone: su historia e su contexto de emergencia, su dinámica con las personas que en él se ven representadas, y la potencialidad que este arte ofrece en torno a ser pensado como un dispositivo que presente un tratamiento a lo femenino.

<b>ADJUNTO PDF:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono:</b> +593-999105177	<b>E-mail:</b> lutorres1606@gmail.com
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	<b>Nombre: PSIC. CL. DAVID JONATAN AGUIRRE PANTA, PHD</b>	
	<b>Teléfono:</b> +593- 99-650-9994	
	<b>E-mail:</b> david.aguirre@gmail.com	

**SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA**



**Presidencia  
de la República  
del Ecuador**



**Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes**



**SENESCYT**

Secretaría Nacional de Educación Superior  
Ciencia, Tecnología e Innovación

<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>	
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>	
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>	