



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Psicología

TRABAJO INTEGRADOR FINAL

“El precio de la perfección: Un análisis psicoanalítico de la autoexigencia en la danza clásica profesional.”

Autora: Telleria, Agustina.

DNI: 43286005.

Legajo: T-5386/4.

Mail: agustinatelleria2001@gmail.com

Docente responsable: Facciuto, Silvana.

Modalidad de presentación: Ensayo.

Agradecimientos

Llegar a este momento implica mucho más que la finalización de una carrera universitaria o la escritura de un trabajo final. Es también el resultado de años de aprendizajes, encuentros, desafíos, dudas y transformaciones. Por eso, estas líneas buscan agradecer a quienes, de distintas maneras, acompañaron y sostuvieron este recorrido.

En primer lugar, a mi familia: a mi mamá, a mi papá y a mi hermana. Gracias por estar siempre. Por la confianza, la paciencia, el apoyo incondicional y la contención brindada a lo largo de todos estos años. Gracias por acompañar cada logro, pero también cada dificultad; por sostener mis sueños incluso cuando parecían lejanos y por enseñarme, con su ejemplo, el valor del esfuerzo y la perseverancia. Nada de este camino hubiera sido posible sin ustedes.

A mis abuelos, por el amor, el cariño y el orgullo con el que siempre acompañaron cada uno de mis pasos.

A mis amigas de la vida, aquellas que me acompañan desde la infancia, desde la escuela y desde la danza. Gracias por crecer conmigo, por estar presentes en cada etapa, por ser sostén en los momentos difíciles y también por ser refugio, alegría y descanso cuando más lo necesité.

A mis amigas de la facultad, porque compartimos mucho más que una carrera. Compartimos horas interminables de estudio, trabajos prácticos, nervios antes de los exámenes, mates, risas, incertidumbres y aprendizajes. Gracias por cada conversación, por la ayuda mutua y por la compañía constante. Sin ustedes, este recorrido habría sido mucho más difícil; con ustedes, fue también mucho más hermoso.

A mi novio, por acompañarme durante gran parte de esta carrera y, especialmente, durante los últimos años de este recorrido. Gracias por escucharme incluso cuando las palabras sobaban, por tu paciencia en los momentos de mayor exigencia, por confiar en mí y por celebrar cada pequeño avance como si fuera propio. Tu apoyo cotidiano fue una parte fundamental de este proceso.

A Silvana, directora de este Trabajo Integrador Final. Gracias por haber aceptado acompañar esta propuesta desde el primer momento y por hacerlo con tanta disposición, compromiso y generosidad. Tu disponibilidad, tus observaciones y tu acompañamiento fueron fundamentales para que este trabajo pudiera tomar forma y crecer.

A Ileana, por haber aceptado formar parte de esta instancia final. Más allá de este trabajo, agradezco especialmente el vínculo construido a lo largo de los años compartidos. Gracias por tu calidez, tu generosidad y tu permanente disposición para enseñar y acompañar.

A la Universidad Nacional de Rosario, por abrirme sus puertas y brindarme la posibilidad de formarme profesionalmente. Mi paso por esta institución dejó huellas profundas que trascienden los conocimientos adquiridos. Ingresé siendo una estudiante llena de sueños, preguntas e incertidumbres; hoy concluyo este recorrido convertida en una profesional, pero también en una persona distinta, atravesada por experiencias, vínculos y aprendizajes que me acompañarán para siempre.

Finalmente, a la danza. Porque mucho antes de elegir la Psicología, ella ya formaba parte de mi vida, ha sido un espacio de crecimiento, aprendizaje y encuentro conmigo misma. La danza ha sido, y continúa siendo, mi lugar en el mundo.

No es casual que este trabajo haya surgido de allí. Entre la Psicología y la danza encontré preguntas que me acompañaron durante años y que hoy toman forma en estas páginas. Por eso, este cierre es también una manera de agradecerle por haber sido inspiración, refugio y motor de búsqueda. Porque, de algún modo, este trabajo también le pertenece.

Índice

1. Resumen y palabras claves.....	4
2. Introducción.....	5
3. Desarrollo.....	8
3.1. El cuerpo como construcción: la imagen y el ideal en la danza clásica.....	8
3.2. El Superyó en la bailarina clásica.....	10
3.3 La autoexigencia en la danza: lectura psicoanalítica de un testimonio.....	13
4. Reflexiones finales.....	16
5. Referencias bibliográficas.....	18

1. Resumen y palabras claves

El presente trabajo final indaga la problemática de la autoexigencia en la bailarina clásica profesional, analizando cómo el entrenamiento técnico y los mandatos propios de este campo de la danza, inciden en la configuración de su subjetividad. El abordaje se realiza desde el marco teórico del psicoanálisis, perspectiva que permite una comprensión de los mecanismos inconscientes que sostienen la relación del sujeto con su cuerpo. El recorrido comienza con la conceptualización de los aportes de Freud y Lacan sobre las nociones de superyó, ideal del yo y la función de la mirada en el ámbito de la danza. Posteriormente, se examina el modo en que las exigencias tradicionales de la disciplina se internalizan en la bailarina, transformando la mirada externa en un juicio constante sobre el propio cuerpo. Finalmente, a partir del análisis de un testimonio, se explora cómo el dolor y el padecimiento corporal se integran a la práctica, convirtiéndose en el escenario donde se actualiza la lucha subjetiva entre el rigor del ideal y la insistencia del goce. El análisis permite concluir que, lejos de ser un fenómeno azaroso, la relación de la bailarina con su cuerpo y con el límite se inscribe en una lógica donde el padecimiento aparece como una forma paradójica de satisfacción. Este trabajo propone, en última instancia, una lectura sobre cómo la subjetividad queda atrapada en una demanda de perfección que, al anudarse con el imperativo del superyó, empuja a la bailarina a una exigencia que desconoce los límites del cuerpo propio.

Palabras clave: Danza clásica, Superyó, Goe, Cuerpo, Mirada.

2. Introducción

El cuerpo dice lo que las palabras no pueden. Pero también aprende a obedecer, a sostener el esfuerzo y a atravesar el dolor. En la disciplina de la danza, el cuerpo es llevado persistentemente más allá de sus límites, en nombre de una forma que siempre parece poder ser perfeccionada. (Inspirado en el libro *Blood Memory* de Martha Graham).

La subjetividad contemporánea se encuentra inmersa en un escenario marcado por transformaciones vertiginosas, donde las formas en que los individuos habitan su cuerpo y se vinculan con los demás han adquirido nuevas configuraciones. En las coordenadas de la época actual, los sujetos se encuentran atravesados por exigencias sociales vinculadas a modos de verse, comportarse y habitar el propio cuerpo.

Al analizar este fenómeno, diversos pensadores contemporáneos han advertido un desplazamiento fundamental: el pasaje de una sociedad disciplinaria, centrada en el deber y la obediencia, hacia lo que se ha denominado la “sociedad de rendimiento” (Han, 2012). En este nuevo paradigma, los mandatos ya no operan exclusivamente desde la coerción externa, sino que se internalizan bajo la forma de una autoexigencia orientada hacia la maximización del éxito y la optimización de sí mismo. Como señala Han (2012), la particularidad de este modelo radica en que el sujeto se somete a una explotación voluntaria bajo la ilusión de la libertad; al creer que no responde a un amo externo, el individuo se autoexplota hasta llegar al límite del agotamiento. Estas demandas se organizan alrededor de ideales de eficiencia y reconocimiento que empujan al sujeto a una carrera ilimitada, en la cual los objetivos resultan, por estructura, imposibles de alcanzar plenamente.

En este contexto, el cuerpo deja de ser concebido como una dimensión indisociable del sujeto para transformarse en un objeto sobre el cual intervenir y ejercer dominio. Siguiendo a Le Breton (2002), la modernidad occidental promueve una representación del cuerpo como una posesión individual, separada de la persona y susceptible de ser conocida, controlada y modificada.

En este marco, las exigencias contemporáneas se traducen en imperativos de rendimiento y perfeccionamiento corporal que atraviesan la subjetividad, favoreciendo una vigilancia constante sobre la propia imagen. La mirada social opera entonces como una instancia permanente de evaluación, donde el valor del sujeto parece quedar ligado a su capacidad para adecuarse a determinados ideales corporales.

Este entramado de demandas adquiere una particular intensidad en el campo de la danza clásica profesional. A diferencia de otras disciplinas corporales, el ballet se erige sobre una tradición centenaria que impone una matriz técnica y estética rígidamente codificada. La técnica clásica exige, por definición, un forzamiento de la anatomía natural del sujeto, como lo evidencia la rotación externa de las articulaciones (*en dehors*), el desafío a la gravedad en los saltos o el soporte del peso sobre las puntas de los pies.

En este sentido, la formación en ballet clásico supone largas jornadas de entrenamiento, repetición y corrección constante, en las que el cuerpo se convierte en objeto permanente de observación y evaluación. Desde edades tempranas, las bailarinas aprenden que cada movimiento, postura o rasgo corporal puede ser corregido en función de ideales estéticos específicos. En este contexto, la perfección aparece siempre como horizonte y nunca como punto de llegada.

Durante este proceso, el salón de clases se configura como un espacio atravesado por una multiplicidad de miradas. El cuerpo de la bailarina es inicialmente observado, evaluado y sancionado por figuras de autoridad, maestros y coreógrafos, que encarnan los ideales de la institución. Sin embargo, el dispositivo central que perpetúa esta dinámica en la práctica cotidiana es la presencia ineludible del espejo. Más allá de funcionar como una mera herramienta técnica o pedagógica, el espejo actúa como un mediador constante que confronta a la bailarina con una imagen de sí misma siempre inacabada. El reflejo devuelve una imagen que debe ser contrastada sistemáticamente con el ideal técnico a alcanzar. Es a través de este ejercicio diario frente al espejo que la mirada evaluadora del maestro es asimilada por la bailarina, quien aprende a observarse (y a juzgarse) a sí misma con la misma severidad.

De este modo, la práctica cotidiana de la danza clásica implica una exposición sostenida a la mirada y a la evaluación. La corrección permanente de los movimientos, la comparación con otras bailarinas y la observación continua del propio cuerpo frente al espejo hacen que la exigencia tienda progresivamente a transformarse en una modalidad de autoexigencia ligada al modo en que la bailarina se relaciona consigo misma y con su cuerpo.

Esta lógica de autoexigencia que se configura en la práctica de la danza clásica puede abordarse desde la noción psicoanalítica de superyó, entendida como una instancia psíquica ligada a la autoobservación, la exigencia y la sanción del yo. Desde esta perspectiva, la exigencia presente en la danza clásica no se localizaría únicamente en las demandas provenientes del entorno institucional, sino también en el modo en que éstas son asumidas y sostenidas por el propio sujeto.

En este marco, el presente trabajo se propone analizar de qué modo la autoexigencia en bailarinas de danza clásica puede pensarse en articulación con la función del superyó, examinando cómo los ideales corporales y la mirada exigen al sujeto una posición particular frente a su propio cuerpo. Para ello, se retomarán desarrollos del psicoanálisis freudiano y lacaniano que permitan abordar la constitución del cuerpo, la función del ideal y la incidencia de la mirada en la economía psíquica de la bailarina clásica, en un diálogo necesario con las particularidades, demandas y presiones propias del campo de la danza clásica profesional.

3. Desarrollo

3.1. El cuerpo como construcción: la imagen y el ideal en la danza clásica

En la danza clásica, el cuerpo ocupa el lugar central y absoluto dentro de la formación profesional, pero lo hace bajo una paradoja insoslayable: es la principal herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, el límite orgánico que debe ser constantemente superado. La práctica cotidiana supone largas horas de entrenamiento donde el esfuerzo físico y el dolor deben quedar sistemáticamente ocultos tras la apariencia de la gracia y la liviandad. Las bailarinas aprenden a observar y corregir continuamente su postura en función de criterios muy específicos de armonía, control y belleza. En este contexto, el cuerpo no sólo debe responder a exigencias biomecánicas, sino que está obligado a sostener y encarnar una determinada imagen legitimada por la tradición del ballet.

Este fenómeno cotidiano de la danza invita a proponer una lectura psicoanalítica del cuerpo que exceda su dimensión puramente biológica o funcional. Tal como señala Garo (2018), el cuerpo que interesa al psicoanálisis no es el organismo anatómico, sino el cuerpo erógeno, es decir, un cuerpo atravesado por la pulsión, la sexualidad y las marcas singulares de la historia del sujeto. Desde esta perspectiva, el cuerpo de la bailarina no constituye una materia neutral ni una máquina completamente dominable a través de la técnica, sino un espacio de inscripción atravesado por el lenguaje y el inconsciente. La exigencia de la danza clásica, por lo tanto, no recae simplemente sobre un conjunto de músculos, sino sobre la subjetividad misma.

Esta conceptualización permite iluminar y complejizar el modo en que la bailarina se relaciona con su imagen en el salón de clases. El entrenamiento se desarrolla en un dispositivo donde la mirada institucional funciona como un organizador central. La práctica implica ajustar el cuerpo frente al reflejo, comparándolo con el modelo técnico ideal que la figura de autoridad aprueba. La relación de la bailarina con su propio cuerpo se estructura alrededor de una imagen constantemente expuesta a la evaluación.

Llegado a este punto, resulta pertinente interrogar el estatuto de dicha imagen. Lucero del Pilar Miranda Diego (2023) subraya el papel fundamental que adquiere la imagen corporal en la constitución subjetiva de la bailarina, así como la incidencia del Otro en dicha conformación. La convergencia entre el deseo del Otro y las rigurosas exigencias estéticas del campo de la danza promueve la construcción de una imagen ideal del cuerpo; una imagen unificada, grácil y perfecta que se erige como un modelo a imitar, aunque imposible de alcanzar plenamente. En este contexto, la bailarina podría quedar particularmente expuesta a desarrollar síntomas cuando la distancia entre el ideal corporal y la vivencia subjetiva del propio cuerpo se vuelve conflictiva.

Para comprender la profundidad de esta dinámica, Miranda Diego (2023) retoma la noción de imagen inconsciente del cuerpo propuesta por Dolto (1986). Para la autora, la imagen del cuerpo no se reduce a la apariencia visible en el espejo ni a la percepción consciente, sino que es relacional y simbólica; se constituye a partir de la historia singular del sujeto, de su deseo y de los vínculos establecidos con los otros. Mientras que el esquema corporal remite a lo neurobiológico, la imagen inconsciente del cuerpo es el sustrato vivo de la singularidad del sujeto.

Es en esta encrucijada donde los desarrollos de Lacan (2009) en torno al "estadio del espejo" resultan una herramienta ineludible para leer el fenómeno de la danza. Lacan postula que el yo se constituye a partir de la asunción de una imagen especular que le devuelve al sujeto una unidad formal (una *Gestalt*) que contrasta radicalmente con la vivencia real de un "cuerpo fragmentado". Llevando esta conceptualización al salón de ballet, es posible pensar que el trabajo continuo frente al espejo reactualiza esta tensión fundante de manera constante. La bailarina se enfrenta diariamente al espejo buscando sostener esa *Gestalt* perfecta, simétrica y libre de fallas que la técnica exige. Sin embargo, detrás de esa imagen unificadora, pulsa constantemente la realidad del cuerpo fragmentado, evidenciado en el cansancio, el dolor y la insuficiencia muscular frente a la exigencia.

A su vez, en la práctica cotidiana del ballet es frecuente observar un fenómeno singular: al realizar un movimiento frente al espejo, la bailarina rara vez se mira únicamente a sí misma; su mirada busca, casi de inmediato a través del reflejo, la mirada del maestro o coreógrafo. Desde la teoría lacaniana, esta viñeta podría ilustrar cómo el yo ideal, aquella imagen narcisista de perfección que devuelve el espejo, sólo logra sostenerse si está anudado al ideal del yo, el rasgo simbólico, el lugar desde el cual el Otro la mira y la sanciona. La imagen en el espejo carece de valor si no es avalada por la mirada institucional, la mirada del Otro.

Sin embargo, en la práctica del ballet se produce una tensión: aquello que el sujeto percibe en el espejo o a través de la mirada ajena no coincide necesariamente con su vivencia subjetiva del cuerpo (Velázquez, como se citó en Miranda Diego, 2023). Por un lado, se encuentra el cuerpo vivido en la práctica, marcado por el cansancio y el límite anatómico; por el otro, la imagen ideal, unificada y etérea, que demanda el dispositivo de formación.

Esta distancia entre el cuerpo que se padece y la imagen que se exige constituye un núcleo problemático. La búsqueda constante de adecuación a ese ideal estético sostiene una demanda incesante respecto del propio cuerpo, muchas veces acompañada por una persistente vivencia de "no ser suficiente". En este escenario, la mirada del Otro y los ideales corporales de la danza no sólo modelan la técnica, sino que participan en la configuración de modalidades de autoexigencia feroces que encuentran en el cuerpo un lugar privilegiado de inscripción y padecimiento.

3.2. El Superyó en la bailarina clásica.

Si, como se ha planteado, la exigencia del ballet clásico no recae simplemente sobre la anatomía, sino sobre la subjetividad misma, resulta ineludible interrogar la naturaleza de este empuje. En la práctica cotidiana de la danza, se observa un fenómeno persistente: la corrección de los movimientos, el atravesamiento del dolor y la búsqueda de perfeccionamiento hacen que el cuerpo quede sometido a un control incesante. Sin embargo, la experiencia de la bailarina demuestra que, incluso cuando se alcanzan determinadas metas o se domina una técnica compleja, el logro suele vivenciarse como transitorio. Lejos de apaciguar el esfuerzo, el éxito da lugar casi inmediatamente a una nueva falta, a un nuevo detalle por corregir, manteniendo activa una persistente sensación de insatisfacción.

Para iluminar esta dinámica, en la cual la exigencia se vuelve íntima, feroz y no se detiene ante el cumplimiento del objetivo, la noción de superyó resulta una herramienta conceptual ineludible. Desde los desarrollos de Freud (1996), el superyó ha sido conceptualizado como una instancia psíquica que ejerce una función crítica sobre el yo, confrontándolo con determinados ideales y sosteniendo una exigencia que no depende exclusivamente de una autoridad externa. En este sentido, el superyó se constituye en estrecha relación con las figuras significativas de la infancia y con las primeras experiencias de autoridad, condensando identificaciones, prohibiciones y exigencias que el sujeto hace propias.

Freud sitúa que esta instancia no se limita a indicar aquello que debe hacerse, sino que adquiere una particular severidad debido a su articulación con el Ello (Sánchez Geraldo, 2017). De este modo, la exigencia superyoica no se apacigua mediante el cumplimiento del ideal, sino que tiende a reinscribirse de manera constante, empujando al yo a un esfuerzo siempre renovado.

La severidad de esta instancia superyoica, que no se satisface con el cumplimiento de un ideal sino que empuja a un esfuerzo constante, encuentra en el campo de la danza un escenario de despliegue privilegiado. Al estar atravesada por ideales de perfección corporal y rendimiento técnico, la danza opera como un dispositivo donde la autoexigencia se radicaliza, configurando un ideal del yo particularmente rígido y elevado (Sánchez Geraldo, 2017). Frente a este ideal, la bailarina se mide de manera incesante, en un movimiento que no hace sino ensanchar la brecha entre el cuerpo real y la imagen idealizada que se persigue.

En este punto, la mirada adquiere un rol fundamental en la internalización de la exigencia. Para comprender cómo esta instancia de control se sostiene, resulta esclarecedor el aporte de Baz (2009) quien sitúa la experiencia de la danza en tres momentos lógicos: mirar, mirarse y ser mirado. En el salón, la bailarina se sabe mirada, por el maestro que evalúa; observa a las otras, en una dinámica de comparación constante respecto al peso, técnica y flexibilidad y; finalmente, se mira a sí misma en el espejo.

Es precisamente en este último encuentro donde la teoría permite advertir que el espejo no refleja simplemente un cuerpo, sino que actúa como el soporte donde la mirada del maestro se torna un imperativo propio. La mirada sancionadora del Otro, al ser internalizada, se transmuta en una modalidad de autoexigencia implacable. En el cuerpo de la bailarina, el superyó se encarna entonces como un ojo vigilante, un censor interno que, al igual que el ideal que lo sostiene, nunca duerme.

Ahora bien, la clínica psicoanalítica advierte que esta modalidad de exigencia excede la simple lógica del deber. En la danza clásica, lejos de operar como una señal de alarma que detiene al sujeto, el padecimiento corporal parece integrarse a la dinámica del esfuerzo, funcionando paradójicamente como el motor que redobla la apuesta. El sujeto se encuentra compelido a ir más allá de su propio límite. De este modo, aun cuando se alcanzan determinados logros técnicos o corporales, estos se desplazan rápidamente frente a la aparición de nuevas metas, manteniendo siempre activa la sensación de insuficiencia.

Esta insatisfacción incesante invita a pensar que aquello que se pone en juego no se agota en la dialéctica del ideal del yo. El hecho de que la carrera hacia la perfección se renueve de manera constante revela que este circuito no busca un reposo o una meta final. De este modo, la experiencia de la bailarina conmueve los límites del ideal del yo, remitiendo a una modalidad de satisfacción paradójica que puede sostenerse incluso allí donde el sujeto padece.

En esta línea, los desarrollos de Lacan introducen una lectura del superyó que permite avanzar más allá de su dimensión exclusivamente prohibitiva. Lacan (2012) propone pensar esta instancia no solo como una ley que frena o castiga, sino como un imperativo descarnado que ordena gozar. El célebre mandato “¡Goza!” no remite, entonces, a una experiencia de placer o bienestar, sino a una exigencia ciega que se impone al sujeto más allá de su voluntad y que se alimenta, precisamente, de la propia insistencia del sufrimiento.

Esta formulación encuentra una referencia precisa en el Seminario 9, *La identificación* (1961-1962), donde Lacan articula el superyó con la demanda del Otro. En la neurosis, el sujeto orienta su deseo intentando leer y satisfacer aquello que supone que el Otro espera de él. En el escenario del ballet, la bailarina interpreta la demanda institucional (encarnada en maestros y coreógrafos) como una exigencia de entrega absoluta del cuerpo. Al intentar responder a esta demanda insaciable, la exigencia se renueva constantemente, impidiendo cualquier satisfacción definitiva.

Esta insaciabilidad que se juega en el lazo institucional cobra una fuerza particular en las coordenadas de la época actual. Balzarini (2021) da cuenta de que en la contemporaneidad asistimos a un desplazamiento del superyó clásico, aquel ligado tradicionalmente a la prohibición y a la renuncia pulsional, hacia una modalidad de mandato que empuja, por el contrario, a un rendimiento y a un consumo sin límites.

En el campo específico de la danza clásica profesional, este mandato hipermoderno se encarna en la autoexplotación voluntaria y en el atravesamiento del umbral del dolor. Cuando el goce adopta la forma de este mandato feroz, el esfuerzo y el sacrificio dejan de funcionar como límites. No se trata entonces de alcanzar un ideal técnico o corporal definitivo, sino de sostener un circuito que se alimenta de su propia insaciabilidad.

Desde esta perspectiva, la paradoja estructural del superyó no radica únicamente en su carácter prohibitivo, sino en su empuje ilimitado al goce. De allí que la exigencia presente en la práctica de la danza clásica no pueda reducirse a la búsqueda consciente de una perfección estética. Por el contrario, los desarrollos de Freud y Lacan permiten leer cómo el sujeto queda ligado a modalidades de satisfacción paradójicas, anudadas al esfuerzo excesivo y al padecimiento corporal (Ortega de Spurrier, 2011).

En última instancia, esta lectura permite precisar que la experiencia de la bailarina revela una estructura psíquica donde el sujeto queda capturado por una exigencia que desconoce los límites del cuerpo propio. La lente psicoanalítica nos permite ver cómo la práctica del ballet clásico es un campo privilegiado donde la subjetividad juega su mayor apuesta entre el rigor del ideal y la insistencia del goce.

3.3 La autoexigencia en la danza: lectura psicoanalítica de un testimonio.

Los desarrollos trabajados hasta aquí permiten interrogar de qué modo la exigencia superyoica se inscribe en la experiencia concreta de las bailarinas clásicas profesionales. En esta línea, se toma como referencia el testimonio de Aldana en el programa de entrevistas *La Cruda*, producido por Migue Granados (2024). En el episodio titulado “Bailarina clásica”, la entrevistada relata su trayectoria desde su ingreso al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón a los nueve años hasta su posterior retiro de la actividad, dando cuenta de las exigencias físicas y subjetivas implicadas en la formación en el ballet profesional (OLGA, productora, 2024).

Uno de los aspectos que adquiere centralidad en el testimonio es el lugar absoluto que asume la figura del maestro o director, cuya palabra detenta un estatuto de autoridad que no admite interrogación. De hecho, Aldana describe el sistema de formación del ballet como una “doctrina militar” (OLGA, 2024, 02:17). Desde una lectura psicoanalítica, esta formulación no remite únicamente a una pedagogía estricta, sino que devela una estructura donde la institución se erige como un Otro que demanda una subordinación total. En este escenario, como sostiene Romero (2014), el cuerpo de la bailarina deja de pertenecerle para convertirse en una superficie de inscripción esculpida por el ideal institucional. La disciplina “militar” implica la anulación de la singularidad en pos de una matriz técnica y estética innegociable.

Es en este contexto donde la mirada externa comienza a introyectarse. La búsqueda de aprobación por parte de los maestros y la preocupación constante por el juicio de la autoridad dan cuenta del modo en que la evaluación externa se reinscribe como una feroz autoexigencia. El testimonio ilustra con crudeza este pasaje de la exigencia externa a la voz superyoica, condensado en una intervención paradigmática de uno de sus maestros: “Aldana, tus notas están bien pero entre la cintura y las rodillas tenés un problema. Adelgazás cinco kilos para febrero o si no estás afuera” (OLGA, 2024, 20:14).

Este enunciado evidencia el modo en que el ideal institucional se inscribe directamente sobre la subjetividad del sujeto, un movimiento que resulta fundamental analizar por varias razones. En primer lugar, demuestra que la demanda del Otro no recae exclusivamente sobre la destreza técnica, sino que apunta directamente a la materialidad del cuerpo propio. Se trata de un imperativo que exige restringir una parte del cuerpo real para encajar en el molde del Ideal. En segundo lugar, frente a la amenaza de expulsión, es decir, frente a la amenaza de perder el lugar de reconocimiento en el deseo del Otro, la bailarina responde haciendo propia esa demanda mortífera.

Como consecuencia de esta internalización, la exigencia se extiende rápidamente más allá del desempeño técnico hacia otros aspectos de la vida cotidiana. Esto conduce a que el control y la autoexigencia sobre el peso, la alimentación y la apariencia física pasen a formar parte de una vigilancia sostenida sobre el propio cuerpo, haciendo que éste permanezca constantemente sometido a la evaluación y el ajuste.

De este modo, la búsqueda de un control exhaustivo, mencionado en la entrevista como un intento de dominar el cuerpo “desde las pestañas hasta las puntas de los pies”, da cuenta de cómo la repetición rigurosa y la observación constante del maestro participan activamente en la modelación corporal exigida por la práctica profesional del ballet (Romero, 2014). Así, en su intento por sostener tanto este ideal como el lugar de pertenencia dentro de la institución, la bailarina relata haber desarrollado un cuadro de anorexia nerviosa.

Este padecimiento clínico devela la encrucijada a la que es empujado el sujeto cuando el imperativo institucional se vuelve absoluto. El síntoma surge allí donde el cuerpo intenta responder a un ideal devorador, demostrando que lo que se pone en juego en la formación profesional excede los límites de lo orgánico para tocar las fibras más íntimas del aparato psíquico.

Asimismo, la espacialidad del salón de danza juega un rol protagónico en el sostenimiento de esta lógica. Si en los desarrollos freudianos y lacanianos el superyó se conceptualiza como una mirada que vigila ininterrumpidamente, en la danza clásica esa mirada se materializa en los espejos. El espejo, presente de manera constante en el espacio de entrenamiento, podría situarse como un dispositivo de confrontación permanente entre el cuerpo real y la imagen ideal, más allá de su función como instrumento técnico. Como señala Aldana, el salón de danza rodeado de espejos se había llegado a transformar en una “pesadilla” (OLGA, 2024, 26:04).

Retomando lo postulado en El Estadio del Espejo (Lacan, 2009), podemos ubicar que, para la bailarina, la superficie espejada ha dejado de devolver una Gestalt unificadora y tranquilizadora. Por el contrario, el espejo funciona como un dispositivo tortuoso que le recuerda la distancia insalvable entre su imagen real y la imagen idealizada exigida por la institución. Al buscar desesperadamente alcanzar ese cuerpo idealizado que el espejo le devuelve como inalcanzable, la bailarina queda atrapada en una dinámica de insuficiencia permanente. El espejo empuja al sujeto a percibir su cuerpo exclusivamente desde la falta, el defecto o la impureza anatómica (Romero, 2014).

Sin embargo, el triunfo más rotundo del mandato superyoico se verifica allí donde la autoexigencia logra anular el registro del límite del cuerpo biológico. Aldana relata de forma vívida el trato hacia el cuerpo frente al dolor extremo: “De un día para el otro te sangran los pies, no podés esperar a que cicatrice, te los adormecés, te los encintás y seguís bailando” (OLGA, 2024, 09:19). Este relato permite advertir cómo, en el ballet profesional, el dolor corporal tiende a ser incorporado como parte esperable del entrenamiento. En este contexto, detenerse a sanar no es una opción, porque la pausa amenaza la posición del sujeto frente a las demandas de rendimiento.

Este fragmento nos introduce a la dimensión del goce en sentido lacaniano, lo cual permite complejizar la lectura de esta exigencia. El dolor físico, que debería funcionar como un límite para cualquier sujeto, es aquí transgredido. La bailarina no baila “a pesar” del dolor, sino que la lesión y el adormecimiento del propio cuerpo se incorporan activamente a la economía de la práctica. Encintarse para ocultar la sangre y seguir bailando es la respuesta al imperativo del superyó: *¡Goza!*, un empuje que exige la continuidad de la función técnica incluso a costa de la destrucción del cuerpo.

En conclusión, el testimonio de Aldana pone de manifiesto la complejidad de estas encrucijadas subjetivas en el ámbito del ballet profesional. Cuando el imperativo superyoico es apropiado de forma absoluta, la línea que separa la búsqueda de la excelencia artística del sufrimiento corporal se vuelve difusa. De este modo, la entrega a la práctica se sostiene bajo una lógica donde el perfeccionamiento exigido por el ideal nunca se alcanza completamente, dejando al sujeto expuesto a un empuje constante que desatiende los límites del propio cuerpo. Y así, la bailarina queda atrapada en un circuito de exigencia y, en pos de sostener su lugar frente al deseo del Otro, arriesga la integridad de su propia singularidad.

4. Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo, nos hemos propuesto interrogar las modalidades de autoexigencia que atraviesan la formación de las bailarinas clásicas profesionales. Tras el recorrido realizado, surge una primera reflexión necesaria: la dificultad del sujeto para establecer un límite propio allí donde el ideal institucional parece demandar una entrega incondicional. En la práctica analizada, el padecimiento corporal, el dolor, las lesiones, el agotamiento extremo, no irrumpen como una señal que detiene la marcha, sino que, de manera paradójica, se constituyen en indicadores de que el sujeto está "trabajando" lo suficiente.

En este sentido, la premisa que sostiene este escrito es que la autoexigencia en la bailarina no constituye un rasgo azaroso, sino que responde a una estructura en la que la institución y el discurso contemporáneo convergen: el cuerpo de la bailarina es capturado por un imperativo de perfección que, al anudarse con una lógica de goce, empuja a la bailarina a una exigencia que desconoce los límites del cuerpo propio.

Aquí reside precisamente el núcleo del conflicto: cuando el ideal corporal se vuelve una medida de la existencia, la distancia entre "lo que soy" y "lo que el ideal exige" se vuelve una fuente inagotable de síntomas. En este contexto, la bailarina queda particularmente expuesta a desarrollar cuadros clínicos, como el de la anorexia nerviosa analizado en el testimonio, allí donde la brecha entre la vivencia subjetiva y la exigencia externa se torna insoportable. No es la danza en sí la que enferma, sino el modo en que el sujeto queda prisionero de un mandato que le impide habitar su propio cuerpo fuera de la lógica de la falta y la corrección.

Es preciso señalar que el presente análisis se ha centrado en una lectura psicoanalítica, lo cual constituye una opción metodológica que implica un recorte. Al priorizar el abordaje de la estructura subjetiva y los avatares del goce, este trabajo no pretende agotar la complejidad del fenómeno de la danza clásica, que es atravesada también por dimensiones sociológicas, históricas y pedagógicas que exceden los límites de este escrito. No obstante, consideramos que el enfoque aquí desplegado permite advertir dimensiones del padecimiento que, a menudo, quedan invisibilizadas bajo la lógica del alto rendimiento, proporcionando una herramienta clínica valiosa para futuros abordajes tanto en el ámbito de la psicología como en el de la formación artística.

Resulta necesario entonces preguntarnos ¿es posible transitar el aprendizaje de una disciplina tan exigente sin que el cuerpo deba convertirse en un campo de batalla? El desafío, desde una perspectiva que atienda a la singularidad, sería poder habilitar una relación con el cuerpo que no esté mediada exclusivamente por la mirada del Otro, sino

por una construcción propia que permita al sujeto reconocer sus propios límites corporales sin que esto signifique un fracaso absoluto.

Esta interrogación abre, necesariamente, nuevas líneas para la investigación. ¿Cuál es el destino de la subjetividad una vez que el ballet deja de ser el centro organizador de la vida? ¿Qué sucede con esa bailarina cuando el espejo del salón ya no devuelve la imagen de la "perfección" y el cuerpo comienza a transitar otras etapas? Este es un terreno aún por explorar: ¿cómo se transita el pasaje entre el tiempo de la exigencia absoluta y la posibilidad de habitar un cuerpo que, despojado del ideal, comience a reclamar su propia historia más allá de la técnica y el rendimiento?

En última instancia, la invitación de este trabajo es a continuar pensando cómo, tanto en el campo de la danza como en cualquier otra práctica humana, podemos sostener la apuesta por un sujeto que no esté condenado a la repetición del padecimiento, sino que pueda, finalmente, hacer algo propio con su cuerpo.

5. Referencias bibliográficas

- Balzarini, M. M. (2021). Coordinadas de la sociedad actual. En Vigencia del concepto freudiano de Superyó en la clínica actual. *Escritos de Posgrado*, (5), 23-29. Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario.
- De la Cruz, H. J. (2014). El cuerpo en David Le Breton: una mirada socio-antropológica. *Kula. Antropología y Ciencias Sociales*, (10), 31-40. <https://www.redalyc.org/pdf/705/70538669007.pdf>
- Esborraz, M., & Leon, N. (2019). Sobre el goce: Lo imposible y el superyó. En *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-111/387>
- Freud, S. (1992a). El yo y el ello y otras obras. En *Obras completas* (Vol. 19, pp. 3-63). Amorrortu Editores.
- Garo, J. (2018). *El cuerpo en psicoanálisis*. Psicoanálisis en la Universidad. UNR Editora.
- Graham, M. (1991). *Blood memory*. Doubleday.
- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos 1* (2.ª ed., pp. 99-105). Siglo XXI Editores.
- Miranda Diego, L. del P. (2023). *Imagen, cuerpo, sublimación y danza* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Querétaro].
- Negro, M. A. (2018). Lógica del superyó. *Virtualia: Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*. <https://www.revistavirtualia.com/articulos/788/economias-del-goce/logica-del-super-yo>
- Olga. (3 de abril de 2024). *BAILARINA CLÁSICA | LA CRUDA #28 con MIGUE GRANADOS* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/HOj2_1K0TCU?si=N2IC4UsjR3H51t2N

- Ortega de Spurrier, P. (2011). Las funciones del Superyó. *Virtualia: Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*.
<https://www.revistavirtualia.com/articulos/341/lecturas/las-funciones-del-superyo>
- Quintero Camarena, G. (2017). De la sociedad de los locos a la sociedad de los cansados [Reseña del libro *La sociedad del cansancio*, por B.-C. Han]. *Culturales*, 5(2), 321–328.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v5n2/2448-539X-cultural-5-02-00321.pdf>
- Romero, M. (2014). *Construcción subjetiva del cuerpo en bailarinas de ballet* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de La Plata.
- Sánchez Geraldo, K. Y. (s.f.). *El superyó punitivo en la construcción del ideal del yo de la bailarina en danza clásica* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.