

Artículo inédito.

Mr. Gaga: danza, deseo y acto creativo.

Díaz Jiménez, Rosa Matilde.

Cita:

Díaz Jiménez, Rosa Matilde (2018). *Mr. Gaga: danza, deseo y acto creativo*. Artículo inédito.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/matilde.diaz.jimenez/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pDf9/Run>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cine y psicoanálisis

Mr. Gaga: danza, deseo y acto creativo

Rosa Matilde Díaz Jiménez

Introducción

El presente escrito parte del documental Mr. Gaga¹, dirigido por el cineasta israelí Tomer Heymann (2015), el cual narra la vida y obra de Ohad Naharin, creador de un novedoso método de enseñanza de la danza moderna que da nombre al documental. Ohad Naharin es actualmente el director artístico de Batsheva Dance Company y es reconocido internacionalmente por sus puestas en escena cargadas de belleza, lenguaje metafórico y contenido político.

Se realizará un recorte del material fílmico para extraer elementos articulables con los conceptos psicoanalíticos: deseo como causa y acto.

Detalles del contexto en que se inscribe el presente escrito

Realicé una aproximación teórico práctica respecto del Deseo, la adolescencia y el acto creativo en la danza. Se trató de un estudio de caso que retomó el testimonio de 3 jóvenes vinculadas desde temprana edad a espacios de formación académica en danza clásica y/o danza moderna.

Dicho estudio no pretendía producir conocimientos sobre la danza en sí misma, sino realizar una lectura sobre la experiencia del sujeto en la danza apoyada en conceptos y elaboraciones del campo del psicoanálisis lacaniano.

El trabajo de campo consistió en la realización de entrevistas semi estructuradas a jóvenes interesadas en hablar sobre: su experiencia en el mundo de la danza, las razones que atribuyen a su temprana vinculación a la danza académica, las vivencias y vicisitudes de sus cuerpos en este recorrido, entre otros.

Es destacable que las 3 jóvenes que quisieron aportar su testimonio de modo voluntario reconocen encontrarse inmersas en un mundo bastante estructurado que exige grandes renunciaciones y sacrificios. Señalan que dedican más de 6 horas diarias al entrenamiento físico y que pese a ello sienten estar lejos de los ideales y estándares de

¹ El visionado del documental puede realizarse a través de la plataforma de Netflix.

excelencia que priman en el medio. Allí donde el error es algo muy mal visto y el aspecto físico del cuerpo no son para nada indiferentes, en tanto hay un culto extremo a la delgadez que en muchos casos favorece la aparición de trastornos de la alimentación, entre otros fenómenos merecedores de particular atención y cuidado.

Además, es destacable que todo ello ocurre en momentos en que la constitución de sus psiquismos y de su subjetividad aún están en ciernes. Esto es, se trata de jóvenes cuyas edades no trascienden los 18 años.

En los tres testimonios de las jóvenes participantes fue pesquisable que su formación en danza dio inicio cuando recién superaban la edad de 5 años, esto es, entre los 5 y los 7 años. Actualmente las tres se encuentran todavía realizando algunos trabajos psíquicos propios de lo que contemporáneamente se viene conceptualizando como adolescencia, es decir que en algunos casos son pesquisables signos de que estas jóvenes se encuentran en el pasaje de la infancia hacia la adultez.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, el cachorro humano adviene sujeto si existe la intervención de un otro que lo auxilie en su indefensión primordial, es decir que lo alimente, lo abrigue y le provea sus cuidados. Tal intervención introduce progresivamente a ese cachorro en el universo simbólico y con ello, en la cultura. A la vez que este auxilio lo libra del hambre, las inclemencias del clima y enfermedad, es depositario de marcas de distinto orden e implicancia.

Al decir de Lacan, ese pequeño cacho de carne empieza a circular por los desfiladeros del significante, ello lo convierte inicialmente en objeto de la demanda del Otro. Es así como resulta pertinente interrogar cuál es el lugar de ese Otro en el sujeto que, sin poder valerse del todo por propios medios, ingresa con el apoyo de sus referentes materno y/o paterno, a espacios de formación para la danza.

En efecto, el mundo de la danza profesional suele exigir a quienes pretenden ingresar a él, sin importar la edad que tenga el sujeto, una serie de ideales mediante un discurso que propende por el sometimiento de los cuerpos a rigurosas e intensas jornadas de entrenamientos so pena del rechazo y la exclusión. El discurso circulante en tales ámbitos parece exigir siempre al sujeto un poco más para lograr un anhelado perfeccionamiento del movimiento y del propio cuerpo. Esto es, parece dirigirse a un sujeto no barrado, no dividido en su deseo, para el que nada es imposible si entrena intensamente y “entrega su vida” a la disciplina.

La tesis antes referida interroga el modo en que el sujeto se las arregla o no con dicho discurso y sus ideales, considerando el modo en que pone a jugar su deseo singular y lidia con la demanda del Otro.

Abordaré ahora el documental “Mr. Gaga”, especialmente, el relato expuesto acerca de la vida y obra creadora del coreógrafo Ohad Naharin.

Mi interés se centra en el testimonio de este sujeto, en tanto expone un modo singular de llegada, recorrido y permanencia en el mundo de la danza.

A continuación, realizaré una aproximación a las preguntas que guían el presente trabajo:

- ¿Qué es la danza?
- ¿Cómo se vincularía el deseo a la actividad dancística?
- ¿Cuáles podrían ser las coordenadas del acto creador?

En el proceso abordar las anteriores preguntas además de servirme del documental Mr. Gaga, me apoyaré en algunos fragmentos del testimonio de una de las tres bailarinas que quiso participar voluntariamente en las entrevistas antes referidas.

Breve reseña acerca del documental Mr. Gaga

Mr. Gaga es un documental que lleva por título el nombre de la técnica de danza moderna creada por Ohad Naharin. Se trata de un material audiovisual poco convencional que le llevó ocho años de trabajo a su director, Tomer Heymann, cineasta israelí cuya especialidad es realizar trabajos documentales que implican el seguimiento de un tema o personaje a largo plazo.

Este documental no se limita a contar linealmente una historia, aunque inicialmente impresione todo lo contrario. Poco a poco, devela que la pregunta que guía el trabajo del director es: ¿por qué baila Ohad Naharin?

Para resolver tal cuestionamiento el director recurre a material de archivo filmado durante la infancia y temprana juventud del protagonista. Y el mismo protagonista tomará la palabra para construir un relato al respecto.

Gracias al modo como son presentadas a lo largo del documental, tales respuestas o verdades son potencialmente útiles para interrogar muchos postulados instalados como ideales en el mundo de la danza. Mundo del cual presuntamente solo

podrían hacer parte quienes inician su formación antes de alcanzar la edad de 10 años; quienes someten sus cuerpos a rigurosos entrenamientos y disciplinas; quienes se forman con los mejores maestros; quienes lo dejan todo por la danza, y que dedican todo su tiempo y energía vital al entrenamiento. Tareas y exigencias que bien podrían mantener al sujeto bastante alejado de la pregunta acerca de su propio deseo y distante de la actividad creativa propiamente dicha.

Este filme da marco a una revelación. Al sinceramiento de un bailarín y coreógrafo de renombre y talla internacional, nos que viene con la noticia que su formación académica en danza recién inició cuando tenía 22 años de edad. Y no solo eso, sino que se atreve a confesar que no disfrutó y ni le resultó lo suficientemente posibilitador su paso por las grandes escuelas de danza en Nueva York, tales como: la escuela de Martha Graham -creadora que la técnica Graham-, o The Julliard School, o The School of American Ballet, y el ballet del gran, Maurice Bellart, sino por el contrario, que le resultaron un tanto “**enloquecedoras**”.

Observamos en su relato como se asoma con valentía un sujeto que resuelve separarse de los ideales del gran Otro, de lo impuesto a nivel social, y que posteriormente ficciona su propia vida y recrea las vías para acceder a su singular deseo. El material fílmico nos muestra que Naharim construye una explicación a su deslinde, creación que posteriormente se hizo audible en la sociedad de bailarines y maestros en su conjunto. Es esto es: trascendió la queja, el malestar, para servirse de ella y construir otro modo de acceder a la danza, enseñarla y favorecer el acto creativo.

¿Qué es la danza?

La conceptualización de la danza dependerá del campo desde el cual se la aborde. Quizás los estudios antropológicos han sido los que más profundidad y extensión la han abordado, en tanto que el psicoanálisis lo ha hecho de un modo escaso respecto de otros campos ligados a la sublimación y al arte.

Pérez, S. (2008; págs. 18-20) en su libro *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, afirma que no es posible definir de modo acabado un concepto tan complejo como la *danza*. No obstante, remarca su condición puramente estética al puntualizar que en principio la danza es *movimiento* con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. Así también remarcará la necesidad de puntualizar que la danza y el baile son

dos asuntos distintos. Mientras que la danza se ejercitará como apuesta artística, el baile comporta otro carácter y función social en su ejecución (entre las que se encuentran las funciones: socializadora, celebrativa, ritual).

El mismo autor antes citado -por otra parte- puntualiza un conjunto de criterios que permiten acotar qué es lo que se encontraría en el espacio central de la danza, a saber: “a) se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos; b) la materia propia de lo que ocurre es el movimiento (...). El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra; c) hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público”.

Tales criterios son evocadores de lo formulado por el padre del psicoanálisis en lo atinente a la estructura del chiste. La danza se dirigiría, al igual que el chiste, a un tercero. Así, tanto el chiste como la danza introducen la dimensión del Otro, la dimensión significativa. Si el que hace un chiste no está solo, tampoco lo están el coreógrafo y los que danzan. Pero como ocurre en el chiste, también en la danza habría en primera instancia un sujeto implicado con su deseo inconsciente y su cuerpo gozante.

Esa dimensión del Otro en la danza también puede ser leída a partir de lo que Racalcati (2003, pág. 55) denomina la cuarta tesis de Freud acerca de la sublimación, en la cual “la meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social”.

Cabe preguntarse acerca del lugar que el psicoanálisis le ha dado a la danza en tanto expresión y acto creativo/sublimatorio, capaz de narrar una historia. Llamativamente la danza, como se refirió inicialmente, no ha sido un tema tratado en extenso por el psicoanálisis como sí lo es la literatura, la música o la pintura. Sin embargo, son de gran relevancia para el psicoanálisis: el cuerpo, la sexualidad y la estética, asuntos nada desestimables en el campo de la danza.

Desde el psicoanálisis también podríamos plantear que lo que está en juego para el sujeto es la dimensión gozante de su cuerpo y su deseo. Un cuerpo afectado por la palabra en general y por el significante en particular. No obstante, danzar no necesariamente supone llevar adelante un acto creador. De hecho, los espacios de formación académica se puede dar escaso lugar a la inventiva y a la improvisación enfocando, por el contrario, todo el esfuerzo en el perfeccionamiento del movimiento y de la técnica por la técnica misma, como ya lo esbozamos anteriormente.

Una de las jóvenes que aportó su testimonio para el estudio antes referido, la cual empezó su formación en danza clásica a la edad de 5 años, relató al respecto: “al comienzo me divertía mucho, todo era como un juego. A los 8 mi maestra me preguntó si yo me iba a tomar la danza en serio, no dudé, le dije que sí. Ella decía que yo tenía que ir al Colón, que tenía que ser la mejor del Colón. Entonces me empezó a preparar. Cuando me presenté, inmediatamente me aceptaron. Una vez adentro todo cambió, ya no disfrutaba las clases, las maestras tenían a algunas chicas como sus preferidas porque podrían levantar más alto la pierna que yo, o porque marcaban si errores una secuencia que ellas (las maestras) nos enseñaba. Tuve que repetir el primer año porque me lesioné el talón de Aquiles. Yo sentía que había defraudado a mi familia, a mi maestra. A veces en las clases nos pedían improvisar y ahí yo me di cuenta no me salía improvisar, me quedaba en blanco, no se me ocurría nada...”.

Al respecto, cobra valor el señalamiento de Lacan (2013, págs. 175-193) en libro VII del Seminario respecto de **la amenaza de oscurecer la noción de sublimación por cuenta de la sombra del Ideal**. ¿Esto qué quiere decir?, quiere decir que, en pos de lograr la perfección de un movimiento, de una figura, de una frase coreográfica, de puesta en escena, el disfrute propio del acto sublimatorio puede quedar por completo obturado, suprimido, desplazado.

Pero superados tales escollos, la danza como actividad expresiva y creadora no tendría porqué quedar afuera como vía, como destino posible de la pulsión, como medio sublimatorio que le permita al sujeto arreglárselas con el inevitable vacío, desacomodo existencial. Pero, siempre estará en juego allí, la ética del deseo de cada sujeto. Esto es, a partir de la lógica del uno por uno.

Deseo como causa o ¿por qué baila Ohad Naharin?

Para abordar la dimensión del *deseo como causa* retomo a continuación tres afirmaciones presentadas a lo largo del material documental y las articulo con la formulación lacaniana acerca del deseo como causa, expuesta a la altura del Seminario XI.

Tempranamente el documental le muestra al espectador una filmación que data de 1969 en la cual se observa, en su juventud, a Ohad Naharin ejecutando distintos movimientos con total libertad tales como saltos, roladas y caídas. De modo

concomitante se escucha su voz en off afirmando (afirmación 1): “No tengo recuerdo alguno de haber pensado querer ser bailarín o coreógrafo, o de alguien más diciéndomelo. Al mismo tiempo era un bailarín. Era el bailarín de la familia, era el bailarín de la clase, era el bailarín de la escuela, pero no era algo a futuro, era el presente”.

En consonancia con lo anterior, pero dando cuenta del entorno en que creció Ohad, el documental presenta a su madre, Tzofia Naharin, moviéndose y percutiendo con las palmas de sus manos distintas partes de su cuerpo, emitiendo sonidos danzables. Ella señala: “solíamos golpear en las mesas, en las escaleras, en las ollas. Todo el tiempo hacíamos música”.

Posteriormente, el documental expone detalles del transcurrir de la temprana infancia de Ohad junto a sus padres y otros niños en un Kibutz. Los padres trabajaban colectivamente y la mayor parte del tiempo la dedicaban al campo mientras que él comía, se bañaba y jugaba con otros niños de su edad. La voz en off de Ohad también relatará que abandonaron dicho espacio cuando él tenía 5 años y medio, relevando que se trató de una dolorosa vivencia de separación: “fue como si te separaran de tus hermanos siameses”, afirmó.

Paso seguido, el protagonista relata (afirmación 2):

“cuando nací tuve un hermano gemelo. En el primer año yo me desarrollaba, pero mi hermano... Él era más introvertido. No respondía. En cierto momento mi abuela bailó y cuando lo hizo, mi hermano se abrió y comenzó a responder. Así nos conectábamos con él, a través de mi abuela que bailaba para él. Cando teníamos cinco (años), camino a Tel Aviv, tuvimos un accidente automovilístico y mi abuela murió. Queríamos comunicarnos con mi hermano de nuevo. Yo quería conectarme con él. Hice algo que nunca había hecho, comencé a bailar para él. Creo que eso fue importante. No sé si sea la razón por la que bailo. Quizá, igual hubiera bailado. Pero le da un significado diferente a por qué bailo”.

Más adelante, en un tercer momento, luego de que Ohad es mostrado en escena, maquillado y cantando: “No mientas, dice mamá. No mientas, dice papá. Debemos mentir, digo yo. Debemos mentir”, de nuevo su voz en off, aclarará (afirmación 3):

“Estaba en una conferencia de prensa en Australia y alguien me preguntó por qué había comenzado a bailar y comencé a contarle una historia. Una historia totalmente inventada en el momento sobre mi hermano gemelo autista. Inventé un hermano gemelo autista. Inventé una abuela que bailaba para él. Inventé que ella murió y yo bailaba para él. El punto no era manipularlos para que creyeran la historia, el punto era que no hay una respuesta clara y, a veces, inventar una historia es la mejor respuesta para algo que, de otra forma, sería impreciso hasta para mí”.

Se observa pues en el protagonista un esfuerzo por armar una respuesta “aceptable”, para el Otro, acerca de la causa de su deseo, de su entrega a la danza, al movimiento y a la creación. Veamos en qué medida las conceptualizaciones de Lacan acerca del deseo como causa pueden acercarnos estas respuestas del protagonista.

En capítulo II del Libro XI del Seminario (Lacan, págs. 25-36), el autor introduce en el dominio de la causa del deseo la ley del significante, recordando su planteo acerca de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Señala que el asunto de “la causa” ha sido un engorro para los filósofos. Sin embargo, refiere que en Kant (*Ensayo sobre las magnitudes negativas y Prolegómenos*) es ya ubicable la *hiencia* que presenta la función de la causa a toda aprehensión conceptual y que por tanto es imposible de comprender mediante la razón pues su regla es algún equivalente.

Lacan refiere que, aunque Kant inscriba la causa como modalidad de las categorías de la razón pura al situarla en el cuadro de las relaciones (entre la injerencia y la comunidad), no por esto quedaría más racionalizada. Dice Lacan que siempre que se habla de *causa* hay algo anticonceptual, hay siempre un hueco, algo que vacila en el intervalo entre causa y efecto. Así es como Lacan señala “solo hay causa de lo que cojea” y dice que está “entre la causa y lo que ella afecta”.

Lacan recuerda que Freud parte de la *Etiología de las neurosis* y que en su trabajo de escucha se encuentra con algo que pertenece al orden de lo no realizado, es decir, con “la hiencia por donde la neurosis empalma con un real” y dice que este real no tiene por qué estar determinado para poder comprobar su efectividad. Luego recuerda el concepto de “el ombligo del sueño” de Freud para ubicar eso que denomina

“centro desconocido”, que viene a representar esa hiancia que caracteriza el ombligo en el cuerpo humano.

Así que Lacan señala que ahí donde esa hiancia se produce, domina como causa la ley del significante. Lacan quiere mostrar que “la única verdadera causa primera” es el efecto retroactivo del significante y sobre esta base junta la discordancia aparente de las cuatro causas de Aristóteles (la causa material, la causa eficiente, la causa formal y la causa final).

Vemos pues en el discurso de Ohad Naharin un sujeto que parece hacerse cargo de su hiancia intrínseca. Un sujeto efecto del lenguaje que arma una respuesta mítica para rendir cuentas acerca de su deseo. Es una verdad efecto del lenguaje que lo atrapa, que se anticipa a él mismo. Él reconoce que no hubo una preparación de una respuesta a la pregunta que le fue formulada en la rueda de prensa acerca de por qué bailaba. Dice que fue algo que se le ocurrió en el momento. Se observa allí un sujeto efecto de lenguaje. Cabe la pregunta acerca de qué tipo de verdad es la que queda revelada.

¿Ese presunto hermano gemelo autista será acaso el modo como él se percibe a sí mismo sin la danza? ¿Él, cuya posibilidad de hacer lazo con los otros reconoce mediatizada por el movimiento, por la música, por la danza?

Por otra parte el deseo como causa se revela también en tanto esa afirmación inaugural que remarca la danza no como algo a futuro, a lograr, como meta, sino como acción, como presente puro. Si el objeto del deseo está detrás del sujeto, el deseo no es algo del orden del anhelo. Para ello, como sabemos, el sujeto tuvo que aprender a arreglárselas con la demanda del Otro; tuvo que elaborar los duelos que dejan tras de sí las operaciones de alienación/separación; y aprender a hacer con lo real no metabolizable, no representable: la muerte y la sexualidad (cuestión que retomaremos en el siguiente apartado).

No tiene pues un punto de llegada, una meta definida. Cuestión que es pesquizable en distintas elecciones del sujeto. En su ruptura con el lugar al cual su madre lo envió inicialmente para empezar su formación académica en danza en Tel Aviv para luego ir en busca de nuevos espacios de crecimiento y creación con Martha Graham, decidiendo a los 10 días irse de allí por no sentirse a gusto. Continuó explorando espacios donde aprender algo más afín a su singular modo de experimentar el movimiento y de vincularse con la danza.

Es así como Ohad remarca: “La idea de tener placer físico, de una actividad física era totalmente parte de cómo concebía estar vivo. El baile fue parte de mi vida desde que tengo conciencia. No como una profesión sino como algo que amaba, algo que me motivaba, algo que disfruto observar y disfruto hacer”.

Encuentro con lo real y acto creador

Lo real entendido como lo imposible de decir, lo que se resiste a la significación, es materia prima para el acto creador como alternativa a la represión. El documental presentará varios momentos que darían cuenta de encuentros con lo real por parte de Ohad. A continuación, nos detendremos en dos de ellos en tanto que permiten una articulación acerca del tratamiento de lo real por lo simbólico de parte del bailarín dando origen a actos de creación.

El primero hacer referencia al tiempo que Naharin prestó el servicio militar en el contexto de la guerra de Yom Kipur. Al respecto su voz en off relata, “podía ver vehículos y tanques quemados. Había cadáveres hinchados por estar semanas ahí... Recuerdo una presentación dónde desee poder desaparecer. Los obligaron (a los soldados) a vernos y nos obligaron a actuar para ellos. Cantábamos malas canciones a soldados traumatizados. Era un teatro absurdo. Tenía amigos de mi edad que se morían. Cada día sabía de otro amigo que había muerto”. Ello, pese a que en su propio cuerpo lo protegió de estar en el frente de batalla en tanto tenía una lesión en un tobillo y que finalmente su ocupación allí era justamente hacer música y bailar.

El segundo encuentro con lo real del propio cuerpo posiblemente tuvo lugar cuando la gravedad de una lesión en la columna lo condujo al quirófano y lo alejó de los salones de entrenamiento con un mal pronóstico por parte de los médicos referida a una presunta imposibilidad de volver a bailar.

En relación con este evento, Naharin señala: “Durante años tuve información errónea sobre cómo cargar mi cuerpo, de cómo usarlo. Lentamente me lastimé más y más la espalda hasta que, en una presentación, la pierna colapsó debajo de mí. Al terminar, yo tenía la pierna entumecida. El doctor me dijo que tenía mucho daño irreversible en el nervio. Me dijeron que ya no podía bailar. Cuando me operaron de la columna quedé prácticamente paralítico. No sabía si volvería a caminar de nuevo. Enfrentar mis limitaciones, fue el aprendizaje más significativo que haya tenido al

estudiar mi cuerpo. También aprendí a desarrollar lo que podría decirse, es mi lenguaje corporal: Gaga. Necesitaba ser capaz de explicarme, y crear un lenguaje con palabras y con movimiento que me permitiera mejorar la interpretación que los bailarines hacían de mi trabajo...”.

Se trata en ambos casos de experiencias que potencialmente ponen a prueba la capacidad del sujeto para responder a lo real, entendido éste como ruptura con el sentido establecido.

Respecto a las vivencias relacionadas con la guerra, la muerte y lo traumático, el documental se ocupa de enseñar fragmentos de coreografías de Ohad, tales como Mamootot, Deca Dance, entre otras, en las que se observa a los bailarines representar mediante movimientos, figuras y frases coreográficas las vivencias que parecen alusivas a las mismas: el enteramiento físico de soldados, los cuerpos que convulsionan impresionado que dejan la vida, la inutilidad de la guerra. Se trata tal como afirma Lacan, de un esfuerzo por circunscribir lo real a través de lo simbólico, allí donde la acción sublimatoria supone el reencuentro con lo real. Se trata de una representación reiterada del objeto (los soldados, los cadáveres). Los expone de un modo que se los puede ver sin horrorizarse. Allí la obra creadora pone un velo sobre el objeto pulsional.

Por otra parte, resulta llamativo el modo en que el protagonista refiere habérselas arreglado con lo real de su propio cuerpo. Con un cuerpo que para la ciencia médica posiblemente no volvería a ejecutar las acciones que lo mantenían vivo. Podría decirse que es el deseo de hacer: de bailar, de estar en movimiento, de transmitir su oficio, lo que permite no solo la rehabilitación física de Ohad, sino el aprovechamiento de su enfermedad, en tanto con encuentro con lo real, a favor de un nuevo acto creativo. Como él mismo expresó, creó un nuevo lenguaje, un lenguaje que le permitiera mejorar el modo de comunicarse con sus bailarines en la compañía, con los bailarines que quisiera seguir su método, el método Gaga.

Referencias

Heymann, T. (2015). *Mr. Gaga*.

Lacan, J. (1964-65). *El Seminario. Libro VII, “La ética en psicoanálisis”*. Paidós, Buenos Aires, 2013.

Lacan, J. (1964). *El Seminario, Libro XI, "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis"*, Paidós, Buenos Aires, 1987.

Lacan, J. (1966-7) *El seminario Libro 14, "La lógica del fantasma"*. Versión electrónica (PDF).

Lacan, J. (1962) *Escritos II*, texto: "Posición del inconsciente". Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Racalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan, psicoanálisis y arte*. Ediciones del Cífrado, Buenos Aires, 2011.