

Nº 10_Creación-Investigación-Educación. / 10th
Volumen_Art creation-Research-Education.

Tercio Creciente





Grupo PAI Hum-862

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Edificio D2, Dependencia 128. Campus de Las Lagunillas, Universidad de Jaén (23071 Jaén).

ISSN: 2340-9096

URL: www.terciocreciente.com / <http://terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/index>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD Dirección / Director

María Isabel Moreno Montoro, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Presidenta de la Asociación Acción Social por el Arte1. / University of Jaén. (*). President of the Association Acción Social por el Arte - Social Action through Art.

Comité editorial adjunto / Editorial committee

Ana Tirado de la Chica, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
María Martínez Morales, Jaén-España (Redactora Jefe).
Víctor Yanes Córdoba (Redactor Jefe Adjunto).
Nuria López Pérez Jaén, España (Redactora Jefe adjunta)
Lorena Cueva Ramírez, Jaén- España.- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Inmaculada Hidalgo Gallardo, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube". Madrid- España. / Film-maker - Productions "Ojos de nube."
Javier Montoya Moya, Servicios de investigación y diseño gráfico, Jaén- España. / Research and Design Services. www.javimontoya.es

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos. Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer Review.
Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of APECVP, founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal
Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.
Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / Director of Art Education, City College of New York.
D. Víctor R. Yanes Córdoba. Escuela Superior de Diseño de Las Palmas- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / School of Design from Las Palmas. (*).
Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain
Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.
Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.
Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.
Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.
Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán, Universidad de Murcia- España. / University of Murcia. Spain.
Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / University of Seville. Spain.
Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / University of Huelva. Spain.

va- España. / University of Huelva. Spain.
Dña. Katie Bruce. Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).
Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Ordenación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University.
D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / Director of the Museo del Barrio, New York. USA
D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / Director of the School of Visual Arts, Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.
Dr. Maria Letsiou, Athens School of Fine Arts, Grecia
Dr. Diarmuid McAuliffe, University of the West of Scotland, UK.
Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / School Visual Arts Hong Kong, China.
Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*).
Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*).
Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*).
Dr. José Luis Anta Féliz, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*).
Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*).
Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva- España. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.

1 (*) – Hum - 862 Research Group Studies in Society, Arts and Cultural Management.

Tercio Creciente

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar.

En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión. La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad. Para su aceptación los trabajos han de ser originales.

No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiéndola la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences. The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects.

At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise.

The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise.

When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue. The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.

Sumario

Contents

— 7

La identidad y el empoderamiento
de las mujeres gambianas narrados a
través de discursos fotográficos.

Martha Ileana Landeros Casillas

— 25

Bailando la huella del espacio.

Cristina Toro Jiménez

— 53

Kami-dō, experiencias en torno a la
investigación, aprendizaje y práctica del
arte, a través del papel hecho a mano.

María Carolina Larrea Jorquera

— 71

Subversiones de un no lugar: el tren
como espacio surrealista donde
confluye la identidad y la relacionalidad
en Cuba.

Giselda Hernández Ramírez

— 95

La necesidad de reencontrarnos con el
dibujo: mi propia experiencia

Nuria López Pérez

— 107

Las emociones, el juego y la educación
universitaria.

Josué Vladimír Ramírez Tarazona

— 133

De la rebeldía frente al sistema a través
de la creación y autogestión vital:
manifestaciones contemporáneas en la
búsqueda personal.

Norah Barranco Martos

Editorial

Nº 10_Creación-Investigación-Educación. / 10th Volumen_Art creation-Research-Education.

Juntos

Uno de los debates actuales sobre la creación artística en el campo del arte es considerar como una sola acción conjunta estas tres actividades: hacer arte, investigar y educar.

La entrada de la formación artística en la universidad ha condicionado la manera en la que las personas que trabajan con el arte asumen la idea de investigación en relación a la creación artística. Así pues, los sistemas y estructuras del arte se ven afectados por el carácter dominante de otros campos que ya estaban instalados en la universidad. El campo de las artes se ha visto advocating, por estas razones, a suplantar sus propios procesos. Incluso algunos artistas piensan que están haciendo algo diferente cuando investigan o enseñan que cuando crean.

Desde Tercio Creciente queremos ofrecer un número de ejemplos en los que comprobamos que hacer arte, investigar y educar siempre son la misma cosa pero podemos utilizarlas juntas o aplicadas a una sola intención de las tres.

Los trabajos recibidos han sido en su mayoría investigaciones llevadas a cabo como investigación artística, o basada en las artes, o estudios sociales que utilizan medios artísticos para transferir la investigación o bien para recoger la información. Todos ellos, más allá de ser investigaciones, realizan una función formativa, sin lugar a dudas de carácter social, pero en algunos casos también en el ámbito académico, pues son estudios de casos de los temas que tratan.

Together

One of the current debates in the field of art is to consider these three activities as a unique action: to do art, to research and to educate.

The entrance of artistic training at university has conditioned the way in which people working with art assume the idea of research in relation to artistic creation. Thus, systems and structures of art are affected by the dominance of other fields that were already installed at the university. The field of the arts has been advocating, for these reasons, to supplant their own processes. Even some artists think they are doing something different when investigating or teach that when they create.

From Tercio Creciente, we offer a number of examples where we see that making art, research and education are always the same thing, but we can use them together or applied to a single intention of the three.

The mostly manuscripts received have been artistic research, or based artistic research, or social studies using artistic means to transfer research or to collect the information. All of them, beyond being research, perform a training function, undoubtedly social, but in some cases also in academia, as are studies of the topics covered.

El número 10 se cierra con un ensayo cuyo mayor interés para el tema es la manera en la que presenta la investigación como autoformación a través de la creación. Es además una apuesta por la particular manera en la que el arte resuelve situaciones difíciles que en otros contextos académicos entran en un callejón sin salida. Desde la editorial de la revista entendemos este ensayo como la coda del vasto repertorio que nos ofrecen los artículos precedentes.

This volume 10 is closed with an essay whose greatest interest is the way in which it presents research like self-education through creation. It is also a commitment to the particular way in which art resolves difficult situations that come into an impasse in other academic contexts. From this editorial board of the journal, we understand this essay as the coda of the vast repertoire that we provide the preceding articles.

La identidad y el empoderamiento de las mujeres gambiañas narrados a través de discursos fotográficos

Identity and empowerment of gambian women narrated through photographic speeches.

Dra. M. Ileana Landeros Casillas
Profesora investigadora del Centro
Universitario de Ciencias Sociales y
Humanidades de la Universidad de
Guadalajara. **México.**
I_ileana@hotmail.com

Recibido 11/10/2015
Aceptado 05/11/2015

Revisado 05/11/2015
Publicado 01/07/2016

Resumen

El artículo pretende abordar dos temas principalmente: la construcción de la identidad de las mujeres gambiañas actuales y el empoderamiento que han adquirido como parte del proceso de transformación al que se les ha forzado a introducirse. Ambos temas se vinculan con la narración fotográfica como una manera novedosa de hacer uso de los estudios artísticos a la luz de la construcción identitaria y el empoderamiento colectivo como base de proyectos económicos, políticos y socioculturales nacidos

Abstract

The article intends to explore two topics in particular: the identity construction of current Gambian women and the empowerment that they have acquired as part of the transformation process that has forced them to enter by themselves. Both topics are linked with the photographic narration as a novel way of using art studies by the construction of identity and collective empowerment as the basis of economic, political and cultural projects

Para citar este artículo

Landeros Casillas, M. I. (2016). *La identidad y el empoderamiento de las mujeres gambiañas narrados a través de discursos fotográficos*. Tercio Creciente, 10, págs. 7-24.
<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.1>

desde las necesidades de esas mujeres. El discurso que se analiza en este texto es creado desde la horizontalidad de la metodología Entre Voces, tomando en cuenta los estudios subalternos, la perspectiva de género, los discursos feministas y la educación artística.

born from the needs of these women. The speech is analyzed in this paper is created from the horizontality of the methodology Between Voices, considering subaltern studies, gender, feminist discourses and art education.

Palabras clave / Keywords

Mujeres, empoderamiento, identidad y fotografía.
Women, empowerment, identity and photography.

Para citar este artículo

Landeros Casillas, M. I. (2016). *La identidad y el empoderamiento de las mujeres gambianas narrados a través de discursos fotográficos*. Tercio Creciente, 10, págs. 7-24.
<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.1>

La identidad y el empoderamiento de las mujeres gambianas narrados a través de discursos fotográficos.

Introducción

Este artículo es el resultado de un año de trabajo (2013–2014) realizado en la comunidad de Lamin, en Gambia, con las madres de familia de algunos estudiantes de la escuela Canarias– Lamin Nursey School cuyo objetivo fue sentar las bases de la red de mujeres trabajadoras de Lamin, a través de un programa de educación artística donde la fotografía permitiera a las mujeres visualizar y valorar sus tradiciones y replantear proyectos en común, nacidos desde las necesidades de la comunidad para posibles Organizaciones no gubernamentales (Ongs) que deseen colaborar en esa comunidad.

Para hablar de las mujeres gambianas en el mundo contemporáneo es necesario comprender su actuar, entendiendo primero el contexto general al que pertenecen. Para ello debemos tener en cuenta los efectos y transformaciones que el contacto con la civilización occidental causó sobre la civilización africana. Esta circunstancia ha dejado una huella que ha convertido a la mujer, como a muchos de los aspectos de aquel continente, en el resultado de una cultura tradicional y otra ajena a ésta que se sobrepuso durante los siglos más recientes de la historia, y que además, descolonizó

África negra a una velocidad vertiginosa a partir de la década de los sesenta del siglo XX (Algora, 2003).

Es más que evidente que la presencia europea transformó por completo la vida africana. Las estructuras y relaciones sociales, las creencias y costumbres y el sistema económico. Deshicieron los imperios y sometieron a los dirigentes autóctonos, que aunque se resistieron acabaron claudicando ante la acción de los europeos. De esta forma se fracturó el equilibrio cultural y material existente, siendo sustituido por una relación de dependencia generada por la instalación del sistema capitalista. El capitalismo, integrado en una economía y comercio mundial, explotó los recursos de África y obligó a los pueblos a trabajar, no para sí mismos (como en antaño), sino para el desarrollo europeo (Jabardo, 2005).

Bajo este panorama, la mujer africana en general y la gambiana en particular se vio en la necesidad de reinventarse y encontrar su lugar en este amalgama de situaciones, pues si bien, el lugar, la jerarquía y las actividades de las mujeres se vieron afectadas y por

consecuencia la evolución de sus sistemas de producción, comercialización, interacción, etc., también afectó las costumbres sociales que regían el trabajo por sexo y grupos de edad.

Actualmente en Gambia es más marcado en las zonas rurales la división del trabajo por sexo, grupo de edad y tribu, características de la sociedad tradicional. En los pueblos de subsistencia agrícola, las actividades del campo y la producción de alimentos normalmente estaban reservadas para la mujer, las cuales también se encargan de las actividades domésticas, incluyendo la recolección de leña y el acarreo del agua. A los hombres se les solía reservar el pastoreo, la caza y la guerra (Algora, 2003). Sin embargo, día a día son más las mujeres que hacen un lado las creencias tradicionales y realizan trabajos que las sitúan en posiciones de empoderamiento, cuyo único objetivo es: subsistir, alimentar a sus familias y tener un futuro mejor.

Este trabajo pretende reconocer, conocer y utilizar el lenguaje creativo dominante de nuestra época, el lenguaje audiovisual, como una herramienta necesaria para cualquier persona que desee comprender la realidad en la que se encuentra sumergida. Para este caso utilizamos los discursos fotográficos a través de un taller de fotografía que se impartió como una de las primeras actividades que se realizaron durante la creación de la red de mujeres trabajadoras. Nos basamos en la idea de que la influencia de la sociedad sobre el rango y ejercicio de las decisiones también significa empoderamiento, por lo que para este trabajo, debemos al mismo tiempo considerar los factores que afectan el estatus y derechos de las mujeres como grupo.

Por ello, cuando se comenzó a trabajar con las madres de familia de Lamin, se pensó en hacer una actividad artística, ya que el arte es algo que ellas reconocen y está presente dentro de su cultura. Hacer uso de la fotografía para visualizarse como mujeres activas y reconocerse a través de imágenes, fue un acierto, pues normalmente la cámara y las fotografías son herramienta que solo reconocen en manos de los extranjeros; hacer uso de esos recursos les otorgó el poder de decidir sobre su persona, imagen y entorno. No es lo mismo verse diariamente ante un espejo, recorrer tu comunidad bajo los ojos de la cotidianidad, que construir visualmente la identidad frente a una cámara y proyectar entonces la imagen que quieres que el resto del mundo reconozca sobre ti, de manera individual y colectiva.

Trabajar colectivamente con este grupo de mujeres fue en principio reconocerlas como parte importante de la sociedad, ya que para ellas los logros de las mujeres en lo individual genera impacto en la manera en que la mujer es percibida y tratada en su comunidad, pero hay que poner atención al empoderamiento individual que la mujer adquiere, porque usualmente es limitado, y si ella no tiene un grupo con el que se identifique y la apoye entonces generalmente son desempoderadas. Por tal razón, como la misma Seera Manneh, la dama de la sociedad como cariñosamente le llaman, expresó en una de las primeras reuniones: “todas estamos en la misma rapa, si la rapa se rasga, no solo cae una, caemos todas”.

Gambia y la comunidad de Lamin

La región en donde se desarrolla este estudio es en Gambia, una nación cuyos únicos

límites son Senegal y el océano Atlántico. Habitan 1.7 millones de personas aproximadamente, y se caracteriza por un flujo constante de nacionalidades y culturas, es decir, por la interculturalidad de razas y tribus que conviven pacíficamente. Según datos del Gobierno Gambiano destacan cuatro tribus principalmente: mandinkas, wolof, jolas y fulas. La lengua oficial es el inglés.

Las ciudades son prácticamente inexistentes, aunque hay siete enclaves de más de 10 mil habitantes: Banjul, Bakau, Basse Santa Su, Brikama, Karafenni, Kaniffing, Serrekunda y Yudum. Como en muchos países africanos en Gambia también las estructuras sociales están basadas en la vida comunitaria, que sigue siendo muy importante en los poblados, ya que después de la pertenencia a la familia, es el arraigo a la aldea el que da sentimiento de fortaleza y protección.

Gambia es un país mayoritariamente musulmán; aproximadamente el 92 por ciento de su población la profesa, de tal manera que al ser musulmanes los hombres pueden tomar hasta cuatro esposas, sin embargo, sus mujeres no se parecen en nada a las de países islámicos donde las mujeres apenas participan en la vida pública y solo salen de sus casas vestidas de negro. Por el contrario, las mujeres gambianas están por todas partes. Suelen ir alegremente vestidas, con bonitos trajes de colores brillantes y estampados, con cortes ceñidos que realzan sus cuerpos femeninos y seductores. Enseñan sus brazos y lucen escotes sin ningún problema. Saben llamar la atención, se las ve decididas y enérgicas, se ocupan de la familia y, a menudo, también trabajan fuera de casa o tienen pequeños puestos en donde vender alguna mercancía.

Las mujeres normalmente viven con sus padres hasta que se casan, momento en el que pasan a formar parte de la familia del marido. Lo normal es que los miembros de una familia bajo el mismo techo sean muy numerosos y que convivan abuelos, padres e hijos. Las tasas de alfabetización en Gambia son muy bajas, en torno al 40 %, pero en las mujeres están 10 puntos por debajo.

Lamin es una pequeña comunidad mandinka, que se encuentra a 10 kilómetros del aeropuerto, con 25 mil habitantes aproximadamente, de los cuales el 40 por ciento son niños y niñas. Esta comunidad sobrevive gracias a la agricultura y a la pesca principalmente, el resto de los oficios que destacan es la comercialización de productos varios, la confección de ropa y la construcción.

Abordaje teórico- metodológico.

Actualmente es difícil que en las comunidades, por más lejanas que se encuentren, no introduzcan nuevos conocimientos que atenten contra su autenticidad. Es muy difícil que una comunidad se mantenga al margen de todos los avances tecnológicos de una cultura global, y que estos no repercutan de una u otra manera en su imaginario y por consiguiente eso provoque cambios que enriquezcan o eliminen su identidad. En nuestros tiempos y con la ayuda de las tecnologías, los medios de comunicación y las redes sociales, los cambios de la cultura se producen bajo distintas gamas de tonalidades en donde la transculturación se identifica como el fenómeno social intermedio que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo. La sociedad, por lo tanto, termina sustituyendo en mayor

o menor medida sus propias prácticas culturales (Herrero, 2002).

En todo el mundo conviven enfoques inclusivos que apoyan concepciones postmodernas sobre teorías de interpretación en donde los medios de comunicación fungen como herramientas, por lo que se corre el riesgo de ofrecer una visión limitada o parcial, o bien centrarse en algunos aspectos puntuales como la interpretación de significados sobre imágenes, algunas veces contrario al que actor social ve o interpreta, limitando así la participación de aquellos que realmente pueden y quieren comunicar algo a través de sus imágenes. Creemos entonces que la Educación Artística tiene que dar valor a aquello que distingue las artes. Las artes visuales hacen visibles aspectos del mundo (como sus cualidades expresivas) a través de vías que otras formas de visión no hacen (Marín, 2000).

Para esta investigación utilizamos el término de transculturación como el término que nos permite unir la cultura fotográfica, tan extendida y usada en occidente, para insertarla dialógicamente en un contexto cuyos rasgos identitarios no van acorde al crecimiento y desarrollo de las nuevas tecnologías como sucede en algunas entidades. En este sentido, no intentamos que las costumbres de algunos pueblos sean modificadas o adquieran otro significado, sino más bien valernos de una tecnología conocida, que está presente en la comunidad, pero no con la frecuencia y facilidad con la que es utilizada en otras culturas.

Reconocer la identidad de la mujer africana visualmente es entender otra

forma de asimilar la realidad, que a diferencia de otras formas de transmitir conocimientos, ésta se basa en la construcción de imágenes fotográficas, en diálogos visuales, en construir una realidad Entre Voces, desde la horizontalidad, entreculturalmente, entre no inter, porque desde la perspectiva de los estudios culturales la interculturalidad se define como la interacción respetuosa entre diferentes culturas que conviven en un mismo espacio social en donde el punto de vista del investigador, por muy apegado que sea a la realidad, es el único que se escucha. Entreculturalidad en cambio, nos permite entresacar, entrever, entretejer desde los diálogos contruidos por todos, donde la voz del investigador es una más que se suma a las voces, miradas y sentires que unidas construyen una sola realidad (Corona, 2007).

Bajo esta perspectiva entendemos que la sociedad es un conjunto de individuos que viven bajo unas mismas normas, leyes y cierto protocolo, tienen sus subculturas y subgrupos y la mayoría de los individuos de la sociedad se dirigen hacia un fin común, es así, como en el interior de las sociedades del mundo se van construyendo conceptos más profundos que definen ciertos rasgos como la identidad colectiva, y que tiene que ver con el estado de conciencia implícitamente compartido entre los individuos que reconocen y expresan su pertenencia a una categoría de personas de la comunidad que los acoge.

Marcela Largarde explica cómo la identidad de las mujeres africanas se ha ido construyendo: “las personas sometidas a formas particulares de explotación, opresión y marginación quienes, al recrear sus historias e identidades propias, realizan la crítica a la modernidad y a su más valiosa

promesa: el desarrollo” (Lagarde, 1999: 6). Ante tal situación, la cultura feminista ha defendido por más de dos siglos una nueva visión del mundo en una propuesta holística que se fundamente en una etnicidad que reclama la aceptación basada en el reconocimiento de la equivalencia humana, y las mujeres gambianas son el más vivo ejemplo que demuestran el hecho de que no hay desarrollo humano sin las mujeres, y que la democracia, indica en primer término, la democracia genérica.

El simple hecho de ser africana y mujer las coloca automáticamente en el segmento de estudio académico de la “otredad”, y para ello hay un sinfín de enfoques desde donde podemos construir los discursos de las mujeres africanas, desde donde analizar sus diálogos, voces, narraciones, en todo caso tomamos en cuenta los estudios subalternos como aquellos estudios que reconocen el estudio de las sociedades poscoloniales a partir de una narrativa histórica que reconoce a la “gente común”, “las masas”, “los olvidados” como auténticos catalizadores del devenir histórico. Por ser estos una alternativa para leer las historias de las sociedades “desde abajo” (Lagarde, 1999).

Sin embargo, sería ingenuo y contradictorio de mi parte contar las historias de las mujeres gambianas desde el punto de vista subalterno, intentando hablar por ellas, por ello sustento mi investigación en la metodología Entre Voces, para intentar describir la realidad de estas mujeres, pero desde su propia voz, sin opacar la mía, ya que mi experiencia con ellas por cuatro años, nos permitió formar un vínculo con el que me identifiqué como madre, mujer, amiga, maestra y asesora, y en donde mis raíces mexicanas

además, me permitieron colocarme también en la otredad, pero en un contexto diferente, que a lo largo de este trabajo permea o se lee entre líneas intentando no perder jamás la horizontalidad.

“Los retos de las mujeres en el mundo y las luchas por sus derechos se enfocan, a menudo, desde el punto de partida del cuestionamiento del sistema de género y de los arquetipos de feminidad que imponen los patrones culturales predominantes” (Nash, 2004: 27), para el caso de Gambia pareciera que los ecos impuesto por la colonia británica brotan y se esconden, y a menudo hay que agudizar la vista para entender de dónde viene tal o cual cosa.

Como he dicho anteriormente es necesario profundizar en el contexto gambiano porque África entera es un continente lleno de matices que hay que tomar en cuenta, ya que la situación de la mujer varía en cada una de las sociedades africanas, y es por eso que debemos ahondar en las especificaciones que se construyen en las narraciones visuales de estas mujeres, pues solo a través de dichos discursos nos revelarán las circunstancias (económicas, políticas, sociales, legales, etc.) que contribuyen a facilitar la capacidad de actuación dentro de su sociedad.

Las mujeres gambianas no huyen, no se excluyen o no se asumen como “subalternas”. Desde sus diferentes concepciones ellas aceptan y asimilan las diferencias que por tradición, imposición o simplemente porque les tocó vivir se asumen diferentes y son capaces de identificar sus diferencias con sus pares más cercanos: las europeas. Es común que algunos estudios de mujeres africanas, tomen en cuenta las discusiones de género o

las feminidades para reconstruir la historia de esas comunidades porque también ahí se vive división sexual de trabajo en donde la mujer es solo un soporte masculino y no el soporte económico, emocional, familiar y comunitario que actualmente tiene, por lo menos en el Gambia actual.

Muchos estudios describen las realidades africanas como un todo homogéneo desde la inercia de la voz de unas cuantas africanas quienes intervinieron en foros o conferencias, pero que por situaciones económicas principalmente son minoría. Esto no significa que no haya historias que contar, al contrario, hay muchas que no por pertenecer al subalterno carecen de validez. “Las mujeres como cualquier otro grupo subalterno, son agentes potenciales de cambio y transformación social, con la capacidad de impulsar y movilizar” (Aguilar, 2013:662).

Para este estudio fue importante reconstruir la identidad de las mujeres gambianas a través de imágenes, por el significado que otorgan los elementos, poses y contextos que intervienen en una composición fotográfica, además de que al cruzarlos con sus discursos verbales nos proporcionan una visión más clara y precisa de cómo se visualizan en el espacio público, ya que hay quien dice que para entender la postura de estas mujeres es necesario adentrarse en las diversas interacciones que han sufrido a lo largo de la historia, hablamos de interacciones, de dominio y sumisión, intersecciones y fusiones entre las tradiciones propias de las tribus africanas y las coloniales como movimientos feministas o de mujeres, según afirma la socióloga Oyewùmí, durante la Primera Conferencia de Mujeres Africanas (2012).

Sin embargo, siguiendo a Oyewùmí (2012) es necesario cuestionar primero el uso del género como principio de organización social en la sociedad africana, ya que a menudo se confunden diversos y complejos roles femeninos bajo un único prisma. Por ejemplo, “las mujeres Yoruba precoloniales participaban de muchos roles superpuestos e incluso paradójicos, tales como marido, esposa, madre, cuñada, hijo/a (en muchas lenguas africanas un término neutro), comerciante, cultivadora, etc”. Y resalta que conceptos, tales como mujer/ mujeres, cuando son tomados fuera de su contexto etnográfico e histórico confunden, más que clarifican.

Desde esta perspectiva y en el contexto africano, las concepciones de género resultan mucho más complejas: por ejemplo, no se puede equiparar ser esposa con ser madre, dice Oyewùmí (2012). Lo más significativo de todo esto, es reconocer que el género, no es una categoría necesariamente estática ni fija, ni definida como opuesta a otro género (el masculino), sino que está en verdad construida socio culturalmente y que, además, evoluciona en sus significados y contenidos con el tiempo; para cada mujer puede fácilmente modificarse durante su ciclo de vida o ser muy diferente para las mujeres de distintos contextos históricos, sociales y políticos.

El proceso de empoderamiento se vincula entonces a los cambios en la identidad, en la forma de percibirse a sí mismas y desde ese lugar, percibir a las (los) otros; es un proceso que implica dolor, sufrimiento, porque se mueven estructuras, en el sentido de que lo que parecía incuestionable, ahora lo es, y no sólo eso, sino las protagonistas encuentran la posibilidad de cambiarlo. En el caso de las mujeres de Lamin, ellas ya conocían el sabor

del empoderamiento, pues fueron ellas quienes fundaron la escuela Canarias Lamin Nursey School; un proyecto quizá un tanto rudimentario que en aquel entonces alrededor del año 2000, según me contaron, se creó a manera de guardería lo que ahora es la escuela antes mencionada, y por turnos se apoyaban unas a otras en el cuidado de los hijos para que así todas pudieran trabajar.

Paralelamente, esas mujeres hartas de no tener que comer, invadieron tierras que estaban aparentemente abandonadas y empezaron a sembrarlas; no tardó mucho tiempo para que el dueño de las tierras las echara y destruyera sus sembradíos. Eso no impidió que ellas nuevamente se metieran y sembraran otra vez; nuevamente las volvieron a echar y paulatinamente fue en aumento la violencia. Hasta que se movilizaron y el asunto llegó a oídos del presidente de Gambia, Yahya Jammeh, quien después de meses de negociaciones giró instrucciones para que las tierras pasaran a ser de las mujeres de Lamin. El ejemplo se ha extendido a otras comunidades de Gambia.

Con el ejemplo anterior entendemos que el empoderamiento se da a nivel cognitivo en primera instancia, es un proceso donde las mujeres hallan tiempo, espacios propios y empiezan a reexaminar sus vidas en forma crítica y colectiva (Batliwala, 1994). Kabeer (1998) lo define como la expansión de la habilidad de las mujeres para hacer elecciones estratégicas de vida en un contexto donde previamente les estaba negado. Asimismo, el empoderamiento incluye tres niveles: el nivel personal, que implica desarrollar cambios en la forma en que la persona se autopercibe, se da mayor confianza

individual y se generan diversas capacidades, y, un aspecto importante consiste el liberarse de la opresión internalizada. El segundo nivel que tiene que ver con desarrollar habilidades para negociar e influenciar las relaciones de poder y la toma de decisiones en el interior de estas relaciones, y el tercer nivel en donde el empoderamiento colectivo que implica el trabajar en objetivos comunes, y con ello tener un impacto más amplio que trasciende el poder que cada individuo puede desarrollar (Martínez, 2000).

El discurso fotográfico de las gambianas

La herramienta principal de esta investigación como se mencionó desde el principio se basó en enfocar una rama de la Educación Artística como instrumento para promover la comprensión de la cultura visual, es decir, ayudar a las mujeres a aprender a descodificar los valores y las ideas que encontramos en lo que llamamos cultura visual. Leer las imágenes como textos para revelar su política y sus propósitos ocultos es una forma de lectura. Otra es desarrollar la habilidad para usar las artes comprendiendo sus valores y las condiciones de vida de los que viven en una sociedad multicultural (Juanola & Calbó, 2004).

La impartición de un taller fotográfico a través del cual se vertieron una serie de conocimientos teóricos y prácticos, además de una retroalimentación de la información como trasfondo de este proyecto, fue el instrumento a través del cual hilvanamos las palabras con las imágenes lo que coadyuvó al esclarecimiento de las ideas. Basamos gran parte de este taller en la experiencia de Wendy Ewalds (1969–1999), quien ha trabajado desde hace más de 30 años en

talleres de este tipo en más de 20 sitios alrededor de todo el mundo.

Además la experiencia de la doctora Corona Berkin (1988 a la fecha) en sus estudios de la sierra huichol nos permiten apreciar cómo los procesos de apropiación de ideas contextualizadas y narraciones verbales y fotográficas, han ayudado a estudiantes wixarikas de secundaria a entender su realidad y sostener así sus imaginarios y realidades alternas permitiéndoles defender sus raíces no por el simple hecho de existir, sino porque a través de sus vivencias han entendido la diferencia entre ellos y nosotros.

Bajo este contexto se pensó en profundizar en ejes temáticos a lo largo de todo un año (más abajo se detallan), ya que el taller se impartió durante todo un año, aunque mi relación y proyectos con las mujeres me vinculó por espacio de cuatro años. Las clases se impartieron dos veces por semana, dos horas en la tarde y dos horas sábados o domingo. En este estudio participaron 21 mujeres, de las cuales 18 eran mujeres nacidas y arraigadas en la comunidad Lamin, y 3 fueron maestras de la escuela que decidieron participar voluntariamente. Las sesiones teóricas se realizaron en las instalaciones de la escuela, y las prácticas se buscaron locaciones en donde las mujeres estuvieran de acuerdo. La introducción de los ejes temáticos fue un acompañamiento paulatino no solo en la maduración de los procesos propios de la fotografía, sino también, como una manera de acompañarlas en la construcción de sus discursos narrativos, por lo que los resultados finales (que más adelante se describen) son reflejo de una maduración en su posicionamiento como mujer, en

donde de forma acertada vinculan las palabras con las imágenes, además del conjunto de elementos que introdujeron para crear un mensaje visual.

El taller de fotografía se rigió bajo tres ejes fundamentales, Cómo quiero ser reconocida; Mis tradiciones y Mis sueños con el objetivo de que este abordaje fuera una reflexión interna que les replantea una concepción acerca de lo que ellas esperan de sus vidas. Todos los temas que a continuación se describen se trabajaron por parejas, ya que en todas las composiciones las mujeres quisieron aparecer en las fotografías.

Cómo quiero ser reconocida: en este apartado las mujeres tenían que construir su propia imagen cómo deseaban ser reconocidas o vistas en el espacio público, qué poner o qué dejar dentro de la imagen para complementar. Fue durante estas sesiones en donde se introdujeron de manera general las reglas básicas de la fotografía, la regla de tercios, cómo, cuándo y qué enfocar, el posicionamiento de la luz, etc.

Mis tradiciones: sobre este tema las mujeres debían hacer una reflexión sobre lo que significan sus tradiciones, y hacer una imagen que demostrara el arraigo a sus raíces, aquellos que quieren que sus hijos y nietos sigan conservando, aquello de lo que se sienten orgullosas. En general debían proyectar la visión que les da su entorno, cuáles son esos espacios, lugares, experiencias, relaciones, nostalgias, acciones, etc. que reconocen en la construcción del espacio desde su casa, familia y comunidad, y lo vincularan con sus sentires, intentando imprimir en cada imagen los rasgos identitarios de su persona y su entorno.

Mis sueños: en esta sesión las mujeres tenían mucho más conocimiento de los recursos fotográficos, por lo que tenían la libertad de apoyarse con varias imágenes en la redacción fotográfica con planos generales y a detalle. La práctica buscó que fueran capaces de externar desde su perspectiva el conocimiento de su entorno, sus propuestas, oficios, necesidades, injusticias, etc. y opinar, demandar, o dar a conocer al mundo cuáles son sus aspiraciones, cómo se proyectan en un futuro y hasta dónde son capaces de llegar. El ejercicio fue un rico recorrido de sentires, conocimientos y realidades ligada a una propuestas de cambio.

Resultados

Llevar a cabo un taller fotográfico como una de las primeras actividades que se realizaron durante la creación de la red de mujeres trabajadoras de Gambia, fue sin duda un gran acierto, pues esto permitió estrechar las relaciones entre ellas, intercambiar puntos de vista sobre sus orígenes y sus planes a futuro. A través del taller pudieron replantearse sus sentires, ambiciones, visiones del mundo, hacer una reflexión sobre sus relaciones, roles, saberes, deberes y debilidades que les permitió redefinirse y reconocer cuáles son sus capacidades.

La visión actual sobre la mujer africana (Berger, 2003) está cuestionando construcciones socioculturales estáticas y universales del género. Igualmente, está poniendo de manifiesto toda esa complejidad y diversidad de roles de género que influyen en la sexualidad, la maternidad, las formas femeninas de asociación y organización, las conexiones entre políticas nacionales y movimientos

sociales y políticos de mujeres; se está removiendo con la finalidad de saber dónde, cómo y por qué accedemos o no las mujeres a determinados ámbitos de poder.

Lo anterior se hace presente en las composiciones fotográficas que hacen las mujeres. La práctica arrojó poco más de 600 fotografías, algunas de las cuales se clasificaron como temas libres y poco más de 400 fueron tomadas en cuenta en las categorizaciones que más abajo se explican. Todos los temas fueron abordados por parejas y las mujeres eran libres de buscar las locaciones que mejor se ajustaran a sus ideas, o bien llevarse las cámaras fotográficas a sus casas. Las cámaras que se utilizaron fueron 6 cámaras digitales Nikon de 8 mega píxeles.

Acerca del primer tema **Cómo quiero ser reconocida**, se dispararon poco más de 145 fotografías, en ellas se retrata su presencia en la cotidianidad, es decir, la mayoría de las mujeres decidieron aparecer haciendo labores cotidianas como lavando ropa, preparando comida, barriendo, sembrando, o cargando en su cabeza una hilera con bebidas caceras y en la espalda su hijo atado con una rapa. Los discursos en general que las mujeres dieron acerca de las poses que utilizaron fueron que ellas deseaban ser reconocidas como mujeres trabajadoras, fuertes, madres de familia, emprendedoras y capaces de sacar adelante cualquier proyecto que ellas tengan en mente.

Sin embargo, una de las fotos que más llamó mi atención fue la de Hina Saho de 50 años, ella es cocinera desde hace 5 años en la escuela Canarias Lamin Nursey School, y ella para esta sesión decidió posar sentada en la escuela, afuera de un salón, con una

libreta en su regazo y un lápiz en su mano. Al preguntarle por qué decidió posar así, respondió: “yo quiero ser reconocida como una

mujer, madre y abuela que estoy aprendiendo, y que la edad para mí no es una limitante”.



F1. Estoy aprendiendo. Lamin, 2014.
Fotografía de Mariama Gomez © ICP.



F2. Sammeh va al Río, 2014.
Fotografía de Jainana Jatta © ICP.

El segundo tema, *Mis tradiciones* reunió alrededor de 115 fotografías en las cuales las mujeres fueron capaces de plasmar toda clase de tradiciones, desde juegos tradicionales, hasta la forma animada en la que ellas siembran el arroz, cómo bailan, cómo se ponen el manto en sus cabezas, cómo cosechan. Las imágenes son el reflejo de que la mujer africana es pura energía, son el motor silencio que da vida a su

comunidad. Sus actuares cotidianos son el mejor ejemplo de cómo heredan la tradición, que forma parte de su identidad, a sus hijos.

A las fotografías les faltó narrar, una parte que no se ve. Normalmente el taller se impartía a las cuatro de la tarde, pero después de algunas semanas me percaté

que el tiempo no transcurre ni se rige a través del reloj como en occidente, ellas veían el cielo y calculaban el tiempo, o terminaban sus labores y entonces se presentaban al taller con más de una hora de retraso. La experiencia de vivir entre ellas, ver la fatiga y el cansancio en sus caras, me permitió entender que a pesar de estar exhaustas y

sudorosas de trabajar en la tierra, de lavar, o de cualquier cosa que ellas estuvieran haciendo, siempre estaban dispuestas a aprender con una sonrisa en la cara, a contarnos cómo es su vida, cómo se aferran a sus tradiciones, porque finalmente esa es su esencia, es así con alegría cómo aceptan sus roles y cómo se reinventan o se acoplan a las modernidades que les va dictando la vida.



F3. Franciss en clase de Fotografía. Lamin, 2014. Fotografía de Sofi Sambou © ICP.

Finalmente el tercer tema **Mis sueños**, las mujeres hilvanaron sus sueños con aproximadamente 155 fotografías. La narración fotográfica que nos muestran, nos expone no solo lo que son capaces de hacer, sino también en este apartado afloraron sus miedos más arraigados, ya que todas hicieron tomas apegándose literalmente al significado de la palabra sueños.

En este apartado las señoras se retratan soñando que una víbora las perseguía, o que estaban a punto de quemarse, que el Kong kuran (personaje que espanta los malos espíritus) las alcanzaba, se sueñan alcanzando mangos y comiéndoselos, o jugando con sus hijos. Se sueñan de mil maneras, pero sus proyecciones... sus

sueños a futuro en todos los casos, se refirieron a los deseos de darles un presente mejor a sus hijos que el que ellas tuvieron, se sueñan con sus hijos terminando la escuela y obteniendo un

buen trabajo fuera de Gambia desde donde les manden dinero, o que son sus hijos les compren una campao (casa) propia con muchas habitaciones.



F4. Nene y Gambia. Lamin, 2014. Fotografía de Francess Manga © ICP.

La narración de fotografías de estas mujeres, son muestra del lado sensible y fuerte de las gambianas y de muchas mujeres en el mundo, en donde la pobreza, la falta de servicios de salud, las limitaciones de todo tipo, las lleva a adaptarse a las circunstancias, a ser creativas para hacer su vida más llevadera con el único objetivo de heredarles un futuro mejor a sus hijos. Son muestra de cómo afrontan con entusiasmo lo que les tocó vivir, sobre todo porque en este segmento de población sus problemas, dificultades o sobresaltos tienen que ver con la economía y la salud. Esta comunidad concretamente retrata su manera de sobrevivir y

sobrellevar una vida digna en un contexto difícil.

Conclusiones

Las mujeres que han sido excluidas de la toma de decisiones casi toda sus vidas con frecuencia carecen del sentido que les permite definir metas y actuar efectivamente para lograrlas. Pero estas metas también pueden ser fuertemente influenciadas por los valores de la sociedad en la cual viven, por lo que en

ocasiones pueden replicar, en lugar de desafiar, las estructuras de injusticia. El peso de la socialización lo expresa elocuentemente una mujer activista de Prishtina, Kosovo: Hay educación en la familia: primero, no debes hablar porque eres una mujer, luego más adelante no debes hablar porque nadie se va a casar contigo, más tarde no debes hablar porque eres una recién casada. Finalmente, tal vez tengas la oportunidad de hablar, pero no lo haces porque te has olvidado de cómo hacerlo.

Intentar desdibujar un panorama africano es por demás difícil y contradictorio, pues si bien el estudio intenta ser lo más objetivo posible, sin embargo existen algunas contradicciones en la sociedad gambiana, que no entendía hasta que terminé el estudio, como por ejemplo, si ellas son capaces de emprender cualquier cosa que se propongan cómo no son capaces de promover que llegue agua o luz a su campao, o acercarse una bombona de gas y una estufa para cocinar más cómodamente. Me queda claro que son reflexiones en donde antepongo la experiencia social occidental en la que crecí, y es evidente que ellas no necesitan facilitarse la vida, sus prioridades son otras.

No obstante y a pesar de estas situaciones y apreciaciones, en Gambia las mujeres están promocionando cambios positivos por medio de asociaciones de mujeres; las mejoras vendrán a través de su participación en espacios de toma de decisiones y de poder. Mientras tanto para ellas es más importante de momento fundar talleres de costura, jabón, artesanías que pueden comercializar rápidamente con apoyo de ONGs o del turismo solidario que últimamente invade Gambia.

Nuestra responsabilidad y coincido con Elena Poniatowska (2001) cuando se refiere al trabajo que muchas mujeres, investigadoras, académicas, o voluntarias hacen en las comunidades, es entender que una cosa es alinearse con los pobres y los indígenas desposeídos y otra ahondar en su propia visión del mundo, entender su construcción del yo y los otros, su manera de percibir el cuerpo y la reproducción. Se llega a un tipo muy diferente de comprensión cuando somos capaces de respetar y de entender sus referencias simbólicas en conexión con su vida cotidiana y religiosa. Se trata de dos momentos del compromiso y de dos niveles de la comprensión. Se puede tener lo uno sin lo otro.

Muchas veces, las mujeres que trabajan con mujeres indígenas pueden ser colocadas en alguno de los lugares dentro de un continuum que presta atención sólo a las injusticias materiales y a las opresiones de clase y, por otra parte, hay que esforzarse por entender el universo simbólico, religioso y cosmológico en el que esas mujeres tienen un lugar. De lo contrario se corre el riesgo de actuar como “neocolonialistas” o resultar unas intrusas. Si se empieza por forzar un cambio sin respetar sus propios procesos, acaba haciéndose necesario cambiarlas para adaptarlas a las propias concepciones de lo que es la libertad, la justicia y los derechos (Poniatowska, 2001).

El cruzamiento informativo entre lo que relatan y retratan hace evidente que como muchas personas no sabemos qué depara el futuro, no alcanzamos a entender y menos a verbalizar los cambios que acontecen a nuestro alrededor, sin embargo, si estamos conscientes que

existen otras realidades, quizá mejores o peores, depende desde donde se enfoque, se trata de pensamientos que alimenta la imaginación de un mundo que se construyen a través de ecos que llegan por conversaciones o experiencias de alguien que vive en otra parte, o bien que imaginas cuando ves un recorte de periódico, una película o una telenovela.

El caso de las mujeres gambianas no es diferente, ellas son conscientes de las transformaciones que ha sufrido su país, como lo reconoce Sammeh Jatta, mujer de 70 años, madre de cinco hijos y quien todavía a esa edad va al río a recoger ostras. “Nunca fui a la escuela; sin embargo, yo sabía que mi hija tenía que estudiar con los tubaps (hombre o mujer blanca), porque sólo así le podía ofrecer un mundo diferente al mío, en donde la guerra, las constantes ausencias y las interminables crisis económicas son pan de todos los días”.

Las palabras de Sammeh permiten comprender mejor la teoría. Se percibe con claridad cómo a través de sus vivencias y de cada momento histórico político, social y cultural por el que ha atravesado su país, se ha reinventando a sí misma. Es justamente aquí en donde se vislumbran los estragos de un mundo global y de un diálogo monologado.

Quizá alguien pudiera batirse en un sinfín de teorías y analizar las historias desde diferentes posturas y corrientes; sin embargo, son las “sin voz” quienes descubrieron que efectivamente tienen historias que contar.

No se puede entender ningún movimiento sin la recuperación de esas historias; la decolonización empieza con este rescate. La ayuda internacional debe insertarse en países como Gambia, a partir de su cosmovisión de la vida y la forma en que se apropia de los ecos de la poscolonialidad para construir en su diferencia, a fin de cuentas, son los africanos los poseedores de un juego de historias únicas.

Queda de manifiesto que investigaciones apoyadas en los discursos artísticos identifican con mayor claridad, qué pasa con el empoderamiento, las tradiciones, la reconstrucción de su contexto y un sinfín de recovecos solo visibles a través de imágenes, es la reactualización de estudios artísticos que nos permite enfocar culturas que poco a poco, a su paso y a su tiempo se reconstruyen a través de la palabra, el testimonio, las creaciones en medio de un correr vertiginoso de la modernidad tecnológica.

Referencias

Algora Weber, Ma. Dolores. (2003). La Historia Contemporánea en África y sus efectos sobre la mujer en la sociedad subsahariana. Cuadernos de Historia Contemporánea 179-2003, núm. extraordinario 179-190.

Batliwala, Srilatha. (1994). The meaning of women's empowerment: New concepts from action. In Gita Sen, Adrienne Germain y Lincoln C. Chen (eds.). Population Policies reconsidered: health, empowerment and rights. Boston. MD Harvard University Press.

Corona, Sarah. (2007) Entre voces... Fragmentos de educación "entrecultural". México. Ed. Universidad de Guadalajara.

Ewald, Wendy (1999). Secret Games: Collaborative Works with Children 1969-1999, 325. Ed. Universidad Pennsylvania.

Guerrero, Patricio. (2002) La cultura, estrategias, conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Ediciones Abya Yala, Quito, Ecuador.

Herrero, José (2002). ¿Qué es cultura? Derechos reservados © 2002, José Herrero. <http://pnglanguages.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf> [tomado del internet marzo del 2010].

Jabardo Velasco, M. (2005). Migraciones y género. Cuando el continente africano se hace pequeño. Revista española de Desarrollo y cooperación, (16), 81-97. http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/iria_vazquez/continente.pdf [última visualización 14 de junio 2014].

Juanola, R. & Calbó, M. (2004). Hacia modelos holísticos en educación artística. Girona, Universidad de Girona.

Kabeer, Naila. (1998). Realidades trastocadas. Las jerarquías de género en el desarrollo del pensamiento. Ed. Paidós. México.

Lacan, J. (1995). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964 (Seminario 11), Buenos Aires, Paidós, 1995, pp. 102-103.

Lagarde, Marcela (1996). Femenismo, Género y Desarrollo Humano. Ed. Horas y horas. Madrid.

León, Magdalena. (2001). El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundo en los estudios de género. La ventana No. 13. Ed. Universidad de Guadalajara.

López Méndez, Irene en Carballo de la Riva, Marta. (2006). Género y desarrollo. El camino hacia la equidad. Madrid. Ed. Catarata e Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación.

Marín, R. (2000): "Didáctica de la expresión plástica o educación artística".- En: Rico, L. & Madrid, D.(eds.), Fundamentos didácticos de las áreas curriculares.-Madrid, Síntesis. 153-207

Martínez, Corona Beatriz. 2000. Género, empoderamiento y sustentabilidad: una experiencia artesanal de mujeres indígenas. Serie PEMSA2 GIMTRAP. México

Morana, Mabel. (2014) El boom del subalterno. [Versión electrónica] http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/morana._el_boom_de_lo_subalterno.pdf. Última visualización 06/04/2014. (última visualización 14 de septiembre de 2014).

Obioma Nnaemeka (2005) Conferencias Internacionales como Escenarios para la Lucha Feminista Transnacional: El caso de la Primera Conferencia Internacional sobre las Mujeres de África y de la Diáspora Africana¹.

Oyewùmí, Oyèrónké (2012). "Visualizing the Body. Western Theories and African Subjects", in Oyèrónké Oyewùmí (org.), African Gender Studies. A Reader. New York: Palgrave, 137-151.

Ponaitowska, Elena.(2001). Perfil de La Jornada, 13 de marzo, 2001, II

Sipi, Remei (2005). África subsahariana y sus mujeres. Revista Pueblos. No. 11 pp. 50 y 51. Cataluña.

Bailando la huella del espacio.

Dancing space trace

“Danzando il segno dello spazio”

Dra. Cristina Toro Jiménez
Universidad de Granada,
Artista plástica, España
toro.cristi1985@gmail.com

Recibido 07/05/2016
Aceptado 27/05/2016

Revisado 11/05/2016
Publicado 01/07/2016

Resumen

El inicio de esta investigación se sitúa en una inquietud hacia una de las primeras formas de arte que el ser humano manifiesta de forma casi instintiva, la Danza; así mismo el contacto más directo con esta siendo lenguaje expresivo, donde la anatomía artística se convirtió en protagonista de la investigación.

Este proyecto, refleja un cuerpo que se desliza en un tiempo preciso y un espacio narrativo en el cual se desdibuja descifrándose a sí mismo en la huella danzada, identidad de este y pretensión nuestra a alcanzar; algo efímero, su huella, su representación, su propia voz.

Con ello se quiso reflejar que un dibujo anatómico, al igual que la danza de un cuerpo, se puede traducir a través del espacio y el tiempo, en cualquier otro modo de creación, ya sea escultórico, pictórico, escenográfico, musical, fotográfico, etcétera; cabe destacar el importante

Abstract

The aim of this research is to shed light on the latent concern about one of the earliest forms of art which humans being manifest instinctively, the Dance, moreover, the direct connection of this art with the expressive body language, where the artistic anatomy became the protagonist and challenge of this study.

According to the facts mentioned above, the work focused on the body that slides into the precise time as well as the narrative space in which is decoded it self on the dance track, that represents it's identify, moreover led my final goal to reach.

Something ephemeral, it's footprint, representation, what's more it's own voice.

Furthermore, it is a reflection of how a picture of the anatomic body, as well as it's own dance, can be represented through the space and time dimensions as any sort of creation. Whether sculptural, painterly, scenic, musical,

Para citar este artículo

Toro Jiménez, C. (2016). *Bailando la huella del espacio*. Tercio Creciente, 10, págs. 25-52.
<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.2>

papel que juega el espacio y tiempo en este, pues traduce y traspasa los lenguajes trasladando la dimensión espacial; Hablamos pues, de bidi y tridimensionalidad.

photographic, so on.

It claims to be noted the significant role of time and space on the dance as transfers and translate the different types of languages developing and modifying the spacial translation. Ending up in the bidi and three-dimensionality matter.

Riassunto

L'inizio di questa ricerca si trova in una inquietudine verso una delle prime forme d'arte che l'essere umano manifesta quasi istintivamente, la danza; Allo stesso modo il contatto più diretto con questa come linguaggio espressivo, in cui l'anatomia artistica divenne protagonista delle indagini.

Questo progetto, riflette un corpo scorrevole in un tempo preciso e uno spazio narrativo in cui si sfuma decifrato sé stesso nel segno danzato, l'identità di questo e obiettivo nostro di raggiungere; qualcosa di effimero, la sua impronta, la sua rappresentazione, la propria voce.

Questo è stato lo scopo per dimostrare che un disegno anatomico, come la danza di un corpo, può essere tradotto attraverso lo spazio e il tempo, in qualsiasi altra modalità di creazione, sia la scultura, la pittura, teatro, musica, fotografia, ecc.

Vale la pena notare l'importante ruolo dal spazio e il tempo in questo progetto, poiché traduce e proietta i linguaggi spostando la dimensione spaziale; Si parla poi di bidi e tridimensionalità.

Palabras clave / Keywords / Parole Chiave

Espacio, tiempo, creación artística, danza, teatro, dibujo, huella, legado

Space, time, dance-theatre, drawing, trace, legacy

Spazio, tempo, creazione artistica, danza, teatro, disegno, segno, legacy

Para citar este artículo

Toro Jiménez, C. (2016). *Bailando la huella del espacio*. Tercio Creciente, 10, págs. 25-52.

<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.2>

Bailando la huella del espacio.

Introducción

La situación de la danza, el teatro y la performance en la actualidad como formas de creación artística, atienden hacia el análisis e investigación de nuevas formas de expresión, más cercanas a temas sociales, como forma de protesta y reivindicación. Así como una continua búsqueda y exploración de nuevos campos, logrando una fusión interrelacionada con distintos ámbitos.

El objetivo de esta investigación pretende poner en valor la interpolación de las distintas artes hacia formas de expresión actuales como formas de comunicación, así, por ejemplo, la danza se presenta como forma de creación artística interrelacionada con otros ámbitos de la creación como el teatro y la performance.

¿Por qué partir de la huella en el espacio y no otra alternativa?

Tal y como cita Pina Bausch “Una carezza è già danza”, “Una caricia ya es danza”, resumiendo en un complejo acto el lenguaje de las sensaciones.

Explorar un cuerpo de sensación es mi tarea contemporánea. Una tarea política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir.

Es destacado el papel interdisciplinar de la danza con la literatura, la filosofía, las artes plásticas, el teatro, el cine, la performance entre otros, como definió Guillermo Heras, profesor, autor y director de teatro español en su cita “la danza es poesía en el espacio”.

Por lo que el proyecto es una expresión de distintos ámbitos del arte mostrada de una forma interdisciplinar, interrelacionada descubriendo la riqueza de la creación e interpretación artística de forma transversal, a través del uso del cuerpo humano como medio de expresión artística.

“el cuerpo es el lugar de todas las marcas, de todas las heridas, de todos los rastros”¹ Journiac en Dugal, 2002, traducción Cristina Toro

El cuerpo

Partimos de la idea de que existe una necesidad humana de contar y expresarse a través del cuerpo, dada esta necesidad se indagará la expresión corporal a través de la creación artística realizando un estudio del cuerpo y sus posibilidades como medio de expresión en un espacio y un tiempo determinado.

El cuerpo se confiere como lenguaje artístico donde el material creativo son el cuerpo y sus propias emociones dentro de situaciones límite que implican puntos de reflexión intensas para los espectadores. Dicho lenguaje confiere esta investigación en una especie de viaje al interior de la piel.

Es sobre el cuerpo, y más directamente sobre la piel, como primera frontera, la parte de la anatomía que ha suscitado en el mundo contemporáneo respuestas más variadas. Estas oscilan entre su concepción en tanto que llega a ser mero soporte de trabajos visuales y la consideración de la piel como envoltorio o frontera.

*¿Por qué nuestros cuerpos deben coincidir con nuestra piel...?*² Donna Haraway, traducción Cristina Toro

El cuerpo se convierte en lugar sobre el que podemos intervenir, lugar que permite, además, medir diferentes tipos de sensaciones. De este modo el cuerpo se convierte en el habitual retrato del rostro hacia lo que caracteriza a la persona, un acontecimiento biográfico o, mejor dicho, las huellas corporales, marcas de ese suceso.

Si representásemos estos cuerpos en un mapa de relaciones que constituyen las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación, daríamos vida a una cartografía artística.

No es un mapa geográfico, la cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera

una cartografía artística crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerza que acompaña obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales.

Esta perspectiva nos conduce a indagar el arte de los Sesenta y Setenta en el cual se trataba de hacer del cuerpo una representación. Fue en los 90 cuando el cuerpo se convirtió en un "lugar" en donde se proyectaron prácticas artísticas y discursos críticos.

Laberintos corporales

Dada una necesidad de expresión corporal a través de la creación artística, se propone la indagación del cuerpo humano como objeto y sujeto para la proyección de esta, haciendo uso de los distintos ámbitos de la creación a través de un lenguaje transversal que unifique todos estos de modo interdisciplinar, interrelacionando los unos con otros.

Dicho lenguaje trasciende los límites metodológicos de la expresión, aportando una nueva esquemática corporal que indaga el paso de este en un espacio físico y mental a través de la creación; Para ello basándose en el método rizomático se convierte esta investigación en una especie de viaje al interior del cuerpo como tejido de una tela de araña, a través de la declinación del lenguaje corporal y análisis de las distintas posibilidades expresivas de éste.

El tejido de esta tela de araña es experimentado y construido a través del cuerpo, y cada cuerpo como cada artista tiene una voz propia en el espacio y tiempo.

La clasificación de estas posibilidades lleva aparejado un trabajo de documentación el cual las determina de mayor interés a la hora de definir el cuerpo como un laberinto dentro de un espacio físico y un espacio mental.

Hallamos a través de este método un cuerpo dividido en cinco ámbitos que lo componen y determinan: piel, ausencia, espacio, sentidos, movimiento.

El planteamiento, lleva a un estudio teórico donde se define y procede al análisis de concepto de cada campo de posibilidad expresiva dentro de cada ámbito corporal, así como otro, donde se analizarán numerosos ejemplos de creación a través de las distintas disciplinas (teatro, danza, body paint, escultura, performance, fotografía...)

La determinación del cuerpo en cada uno de ellos y no otros se constata en los siguientes conceptos:

Piel

Es nuestra primera frontera. Nos dibuja, esboza un cuerpo anulado y enlazado en un espacio vital en el cual se desplaza, vive y contiene.

Identificada en su huella la cual la define y exterioriza a través de su expresión. Se proyecta materializada en su superficie mediante distintas expresiones sensitivas, conteniendo un amplio universo determinado

por la expresividad y el lenguaje de un cuerpo visible y manifestado a través de los sentidos.

Ausencia

Reconocernos en nuestro propio cuerpo cuya pretensión es generar espacios donde explorar relaciones entre mente, cuerpo, espacio y tiempo. Un rol activo en la experimentación sensible de cada instancia sugerida.

Espacio

El espacio y el tiempo en el arte pueden ser traducidos como espacio físico (dónde actúa el cuerpo y la actividad humana ocupa un espacio) y como espacio mental (donde el cuerpo es ausencia del hombre en el espacio filosófico).

Partiendo de la necesidad de usar el cuerpo como lenguaje y como espacio propio que ocupa, vive y en el cual actúa, llegamos a descubrir las posibilidades infinitas que el cuerpo tiene.

Sentidos

La piel es un lugar de comunicación en el que a través de ella establecemos contacto directo con todos los sentidos, en ella confluyen y se manifiestan constantemente el tacto, la vista, el olfato, entre otros. Las sensaciones son respuestas de nuestros sentidos a los estímulos del mundo.

Movimiento

Proceso de experimentación a través del teatro físico donde el movimiento es el actor creador y la obra, dos construcciones en mutua contaminación.

En él participan distintas latitudes, ámbitos y experiencias artísticas mediante la investigación de procedimientos heterogéneos para acceder desde experiencias físicas y sensibles a nosotros mismos.

¿Por qué no utilice otra estrategia?

El campo de trabajo en el que confluye parte del propio cuerpo en sí como elemento de estudio, análisis y transmisión creativa dentro de un espacio y un tiempo determinado.

“Ya se trate del cuerpo de los demás o del mío, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que vivirlo, es decir, tener en cuenta el drama que va a través de mí y me confunden con él”³ Merlau-Ponty, traducción Cristina Toro

Partí de la danza y un cuerpo danzante para plasmar su huella en el espacio, ya que esta era nuestra pretensión; la identidad y la huella que nos identifica como medio artístico vivo.

De la danza fui dando protagonismo al cuerpo como medio de expresión artística, porque “el cuerpo habla” y cada cuerpo tiene una voz propia.

Quise realizar un viaje a través de las distintas artes sin anclarme sólo a la idea principal de la que partí la (danza) para expresar la identidad la “huella”.

Amplié a otros modos de creación a

través del cuerpo como recurso expresivo mediante un esquema rizomático, cuyo concepto filosófico constata que es una imagen de pensamiento que aprehende de las multiplicidades (las multiplicidades son rizomáticas, principio de multiplicidad)

Cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze & Guattari 1972:13) El rizoma carece de centro, rasgo que lo ha hecho de particular interés en la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas.

La intención de esta decisión pretendía alcanzar el objetivo de interdisciplinariedad de la creación y el uso de un lenguaje transversal.

El dibujo del cuerpo

En este proyecto, la obra plástica es la consecuencia de una investigación personal sobre los procesos de desdibujamiento del cuerpo. Para tener mayor conocimiento fue necesario comenzar estudiando las distintas posibilidades del cuerpo como expresión.

El proyecto pudo reflejar el camino que sigue dicha temática procediendo a la elección, agrupación y análisis de distintos artistas que en su trabajo reflejaban las inquietudes y sugerencias tratadas en cada campo de posibilidad expresiva trabajado. Así bien, partiendo del cuerpo como elemento expresivo se procedió a su estratificación.

En el transcurso de la investigación realizada para el desarrollo de este trabajo fueron de utilidad diversos escritos sobre la memoria del cuerpo como medio de lenguaje expresivo a través del arte.

De esta forma, lo escrito por otros autores sobre este proceso ha fortalecido los conceptos que teníamos previamente sobre el tema, apoyándonos solamente en lo necesario e importante de los textos de los mismos para la exposición de la teoría principal de este proyecto.

<<... en cada percepción el cuerpo existe: es el pasado inmediato que emerge todavía en el presente que se escapa, un punto de vista o punto de partida que soy y que juntos sobrepasamos hacia lo que tengo que ser>>⁴ J.P. Sartre, traducción Cristina Toro

En los pliegues de la piel

Es la piel como frontera, aquello que nos une o nos separa de los otros; es metáfora del vestido y de la casa que cobija al cuerpo frágil y quebradizo.

¿Cómo transcribir al papel las escrituras de la piel?

En este proyecto la obra plástica es la consecuencia de una investigación personal sobre los procesos de desdibujamiento del cuerpo.

Mi mirada como artista está desplegada en un contacto directo con la producción artística, con otros creadores/as e inmersa en los mecanismos mediáticos de expresión corporal.

Creo que, si bien este posicionamiento implica ciertos retos personales, aporta una visión distinta pero complementaria en relación a la piel como superficie simbólica. Se insume la necesidad de reflexionar desde otra mirada.

Del mismo modo que el tatuaje y la pintura corporal vivencian una transculturación fluida en el ámbito social y artístico, el cuerpo, específicamente la piel como superficie simbólica, requiere una mirada desde esa "localización" que lo imaginé como un territorio que simultáneamente habita y es habitado. Un recorrido topológico del cuerpo desarticulando tanto los pliegues y texturas de la piel como sus orificios.

Estas pautas abren un amplio campo de reflexiones que actúan como guía en los heterogéneos lenguajes expresivos que se organizan.

Dicho abanico de posibilidades se avala a la hora de enfrentar el discurso simbólico, con el hecho de que

las interpretaciones no surgen únicamente a partir de la percepción de las zonas visibles del cuerpo, también afloran en aquello que permanece oculto (ausencia) o camuflado (máscara).

Cuerpo femenino

¿Por qué la mujer tiene una necesidad, una exigencia del cuerpo femenino? No como objeto, sino como voz muda inmóvil en el tiempo que la rodea.

Esto resalta la necesidad de expresarse a través de su cuerpo, haciendo uso de esta voz para hablar de sí mismo. Esto no es ya un cuerpo oculto, los trajes se tejen a través de su palabra y su forma de narrar lo que existe dentro de sí misma y fuera, en cada uno de nosotros.

Como mujer no se ha querido hablar del cuerpo femenino por hablar, se ha querido investigar cuál es el motor y la tensión que las hace salir de sí mismas para profundizar su propio cuerpo. Hablar en nombre de todas las mujeres y como humanidad femenina hacer emerger fuerte esta palabra.

Un proceso continuo, que se dirigió hacia el hombre mismo, no solo con insistencia y mejora, sino también un análisis exasperante de todas las

posibilidades en cada momento, de cada función, de cada parte del cuerpo, como si se trataba de un conocimiento de la geografía.

< Solo con sacrificios es posible adquirirla, pues la libertad es costosa y acaso exija que dejemos al tiempo, como botín, la cualidad de los individuos y, tal vez, incluso la piel > Ernst Junger

Aprendizaje a través de los distintos ámbitos expresivos seleccionados. Puntos clave a lo largo del curso académico. Focos de análisis, expresión y simbología.

En este viaje realizado el interior del cuerpo hemos aprendido de cada ámbito específico usado como estrategia de lenguaje para analizar un cuerpo expresivo, así como su desarrollo aplicado a través de los distintos modos de creación en el ámbito artístico.

Cuerpos confinados

Para la medicina el cuerpo de referencia es el cadáver; Para la religión la referencia ideal del cuerpo es el animal; Para la economía política del rastro, la referencia modelo del cuerpo es el maniquí. Para el sistema de la economía política, el tipo ideal del cuerpo es el robot, y al mismo tiempo el cuerpo es toda otra cosa: su alternativa radical, la diferencia irreducible que le niega se puede llamar todavía cuerpo esta virtualidad inversa”⁵ Jean Baudrillard, “Identità mutandi”, FAM, traducción Cristina Toro

El tejido de este cuerpo se ha convertido en expresividad a través de diferentes formas

de expresión, porque cada cuerpo tiene una voz propia; de este modo:

La piel se convierte en soporte artístico del cuerpo; Piel incisa, modificada, pintada, atravesada, confín, autorretrato de nosotros mismos y lenguaje expresivo que nos confiere definiendo en nuestra piel o superficie nuestra huella diseñada.

Representa lo que hay dentro de mí, pues mis posibilidades expresivas se yuxtaponen y duplican a través de mi cuerpo. El confín que me contiene y determina mi límite físico. Esta visión transita los rituales de manipulación del cuerpo delineando otros posibles circuitos, ya que el relieve corporal no traza una única dirección, ni este delimita el cuerpo –en tanto que territorio– como una continuidad, como una relación secuencial.

A través de la ausencia, esta voz se convierte en máscara, es alter ego (otro como yo) y “mi doble”. Recrea el espacio y se adueña de este uniendo ejes y simetrías que componen nuestra presencia, sin la cual no hay límite, ni espacio; Formada de ausencia en su diversidad y adversa al tiempo que la limita.

¿De qué manera ser voz y testigo de este otro cuerpo?

Los márgenes se desdibujan en un movimiento continuo; cada trayecto descifra ciertos códigos e impulsa nuevas interpretaciones.

Las sensaciones emergían como texto y contexto de un mundo profundo y con

múltiples lecturas, la interpretación exige el entrecruzamiento de aspectos complejos desde diversas perspectivas

De los sentidos hemos contextualizado la preparación para la instancia de creación que fluctúa entre la producción e intensificación de componentes expresivos, el registro sensible, los cambios de perspectiva y la toma de decisiones.

Tomar distancia de zonas dominadas y deseo de liberar su potencia sensible, expresiva y creadora.

Con el uso del movimiento en el espacio a través del tiempo, reconstruimos el cuerpo mismo y el lugar físico. La propuesta se centra en reconocernos en nuestro propio cuerpo, en sus mecanismos generales de

funcionamiento y en sus particularidades a través de la sensibilidad, cuya pretensión es generar espacios donde explorar relaciones entre mente, cuerpo, espacio y tiempo.

Sustancialmente, el cuerpo se convierte en expresividad, después en estructura física para hacer uso de su voz. El propio cuerpo es la narración del espacio y el tiempo. Un cuerpo que se convierte en medida del espacio y que narra el instante y el lugar vivido.

La expresividad del cuerpo como medio creativo.

El cuerpo representa una totalidad, un macrocosmos y un universo en sí mismo, sincrónicamente contiene un sinfín de

microcosmos, pequeños espacios delimitados y enlazados por códigos secretos.

Estas ínfimas zonas emergen como constelaciones corporales, una geografía imperceptible que contiene sus propias áreas íntimas y por qué no, protegidas.

De esta manera, el cuerpo proporciona innumerables trayectos, desplazamientos en los cuales su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de otros símbolos, que ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, distintas vías de escape.

Cuerpo de sensación a través de los sentidos; estructural a través de la anatomía artística; orgánico a través de la medicina.

Estudiar un cuerpo de sensación, pero conocer su estructura y condición física y orgánica. Gracias al estudio anatómico de este, y el acercamiento al quirófano, al hospital y a la medicina.

No solo me he interesado por las enfermedades que afectan a nuestro tema de interés, "el cuerpo", sino también como ellas inciden en nosotros mismos intentando imponer un límite.

He conocido de cerca pacientes afectados por la enfermedad y el efecto que la medicina provoca en su organismo; del mismo modo me he documentado en centros de investigación en oncología (IEO, Hospital Europeo de Oncología, Milán)

He querido descubrir más de cerca esta parte e insertarla en el proceso investigativo, porque mi recorrido y experiencia profesional ha estado acompañado del conocimiento y práctica en las Necesidades Educativas Especiales y la oncología, así como su continuidad hasta día de hoy.

El campo de la cirugía en el arte como denuncia a través de artistas como Orlan, y en la medicina oncológica en pacientes que mantienen su propio cuerpo a través del proceso que lo modifica.

El cuerpo habla

El cuerpo habla, tiene voz propia necesidad de comunicación

El proyecto investigativo tiene una condición determinada por su dimensión interdisciplinar, en tanto que abarca aspectos de un lenguaje transversal, así como la indagación de la expresión corporal como medio de creación artística y necesidad comunicativa.

Parte de esta necesidad se debe a su erróneo uso a través de la comunicación y la sociedad convirtiéndolo en objeto y otorgando un papel equivocado al cuerpo femenino en el arte, sociedad, política, filosofía...

La condición femenina como fuente de investigación a través del lenguaje corporal, está fundamentada con una necesidad expresiva que nos remite a movimientos artísticos desenmascarando un cuerpo que ha permanecido mudo en el tiempo.

La interrelación de lenguajes genera infinitas posibilidades expresivas y comunicativas. De acuerdo con metodologías artísticas de investigación en la educación, las manifestaciones artísticas que se desarrollan en la actualidad no se limitan a la expresión en un solo lenguaje, sino que utilizan transferencias múltiples difuminando las fronteras tradicionales de los medios de expresión artísticos (performances, instalaciones, multimedia, arte virtual, arte en la red, etcétera)

Esta ruptura de fronteras ha ido evolucionando hasta nuestros días en una búsqueda de perfección total que por otra parte es la que utilizamos los seres humanos en nuestra vida diaria.

Arte y medicina. El estudio y conocimiento de la estructura física de un cuerpo conecta la medicina con el arte a través de la anatomía, volviendo a constatar el esquema rizomático y la riqueza en la creación a través de la interdisciplinariedad.

El conocimiento y su relación con la creatividad nos muestra los límites de nuestro propio medio creativo, nos impulsa a enriquecer el proceso a través de estos, a indagar en nuevas posibilidades expresivas a través del análisis psicológico, emocional y físico; A conocernos a nosotros mismos desde cerca y hacer uso de nuestros propios medios y limitaciones para llevar la creación más allá mediante la expresión corporal.

La conjunción de psicología, filosofía, arte, expresión corporal y medicina, más allá del arte terapia y otros ámbitos de

estudio, abre campos de posibilidades donde profundizar la creación e intervenir a través de áreas donde la resistencia toma el eje de ese cuerpo y nos hallamos ante situaciones límite.

El grabado que recorre nuestra anatomía

He conocido, analizado e investigado el cuerpo como medio de creación expresiva sobre el cual intervenir y proyectar, tomando distancia de las zonas dominadas y deseo de liberar su potencia sensible, expresiva y creadora. Aportando una visión distinta, pero complementaria en relación a la piel como superficie simbólica y el cuerpo como un territorio que simultáneamente habita y es habitado. Estas pautas abren un amplio campo de reflexiones que actúan como guía en los heterogéneos lenguajes expresivos que se organizan.

La declinación que se ha realizado del cuerpo, convirtiendo este en un laberinto para el estudio y conocimiento de la expresión corporal, presenta una nueva esquemática que abre distintas posibilidades para la investigación y la creación, acercándonos a nosotros mismos y el otro, a través de este cuerpo simbólico y aportando una nueva visión para la profusión y práctica corporal.

La manifestación artística a través de la expresión corporal, tiene una fuerte identidad con el cuerpo femenino y la práctica artística de la mujer en el mundo contemporáneo, siendo esta la mayoría en la

preparación para la instancia de la creación, ello se constata en cada aula de aprendizaje; Lo cual nos hace conscientes de la necesidad expresiva y comunicativa que empuja al cuerpo femenino a exponer su expresividad e impulsar su profusión.

El destacado papel a lo largo de toda la investigación sobre la humanidad femenina en el arte como fuente de estudio y proyección a través de la creación, fundamenta la consecuencia que aflora sobre el cuerpo femenino como expresión, abriendo pautas sobre las que actuar y potenciar la tensión que las impulsa a manifestarse a través de su propio cuerpo y hacer emerger fuerte esta palabra.

Las principales consideraciones están dirigidas al mundo artístico femenino y sobre mujeres artistas que utilizan su propio cuerpo como medio de expresión. Este enfoque adquirió mayor importancia en la investigación con respecto a mi búsqueda personal como mujer y artista.

Este trabajo es una investigación en Bellas Artes, pues en cada pauta he creado. He creado en cada palabra, en cada reflexión, en cada anotación.

Este proyecto, donde la creación forma parte de la propia investigación y de las conclusiones, quiere aportar otra reflexión más sobre la escisión de la mujer en el mundo del arte. Un mundo que sigue cerrado al protagonismo del cuerpo femenino no como objeto, sino como sujeto.

Experiencia artística

Las conclusiones obtenidas con todo el proceso experimental determinan la posición que como artista plástica me lleva a trabajar la temática tratada mediante el uso de fotografía, performance, intervenciones, danza, dibujo, a través del uso del cuerpo como medio expresivo en el cual me identifico a mí misma y determino mi trabajo artístico y de investigación.

Se trata de un trabajo corporal sensible y consciente que abre paso a la improvisación y la interdisciplinaridad performática. De este modo nos permite ampliar las capacidades expresivas del lenguaje creativo como forma de comunicación interrelacionada.

Concluyendo nuestro discurso cabe decir que en el trabajo participan distintas latitudes, ámbitos y experiencias artísticas mediante la investigación de procedimientos heterogéneos para acceder desde experiencias físicas y sensibles a nosotros mismos.

Esta parte está dedicada totalmente a la elaboración y procesos del proyecto plástico personal, que abarca el motivo por el cual han sido escogidos los conceptos para representar el cuerpo como piel, el cuerpo ausente, como espacio, como sentidos y como movimiento, así como el sembrado de la obra, el proceso de crecimiento de esta y la elaboración de la documentación artística.

A continuación, se muestran dos series que conforman la obra artística que forma parte del proceso experimental y resultados de la investigación realizada.

Intensidades, velocidades y abismos.

Del cuerpo al texto

Líneas sinuosas que dibujan alturas líquidas e indescifrables, sutiles y efímeras crecen marcando el rastro a perseguir y alcanzar. Los trabajos expuestos representan las distintas declinaciones de la práctica artística: performance donde el carácter efímero, la vital utilización del tiempo y el cuerpo, el ambiente y el inmediato contexto físico determina la práctica artística. Otros centrados en la representación del dibujo, la pintura, la fotografía y la danza donde la inmediata presencia del material define la argumentación visual. La rica heterogeneidad y la polifonía lingüística de estos corresponde al estado real de la sensibilidad y la multi-identidad contemporánea.

Nos trasladamos al propio espacio, el que compone nuestro propio Universo. La calma se adueña del lugar, toda pesa y se agita, pero penetra en nosotros deteniendo los instantes y haciendo eco en nuestro interior el gozo del lugar que vivimos.

Cuerpos que se deslizan traduciendo el recorrido a través de gesto y movimiento, geometricidad, gritos, voces, silencios, espacios penetrados danzados por un mismo cuerpo. El sueño detiene el tiempo. La calma del lugar en que nos hallamos y el tiempo que soñamos componen la complicidad de presencias y ausencias que viven un mismo espacio.

Recorriendo cada espacio rugen los reflejos materializados que duplican el lugar y sus posibilidades. Cada rincón cobra vida, historia y amplitud. La duplicidad multiplica el tiempo y nos detiene por momentos.

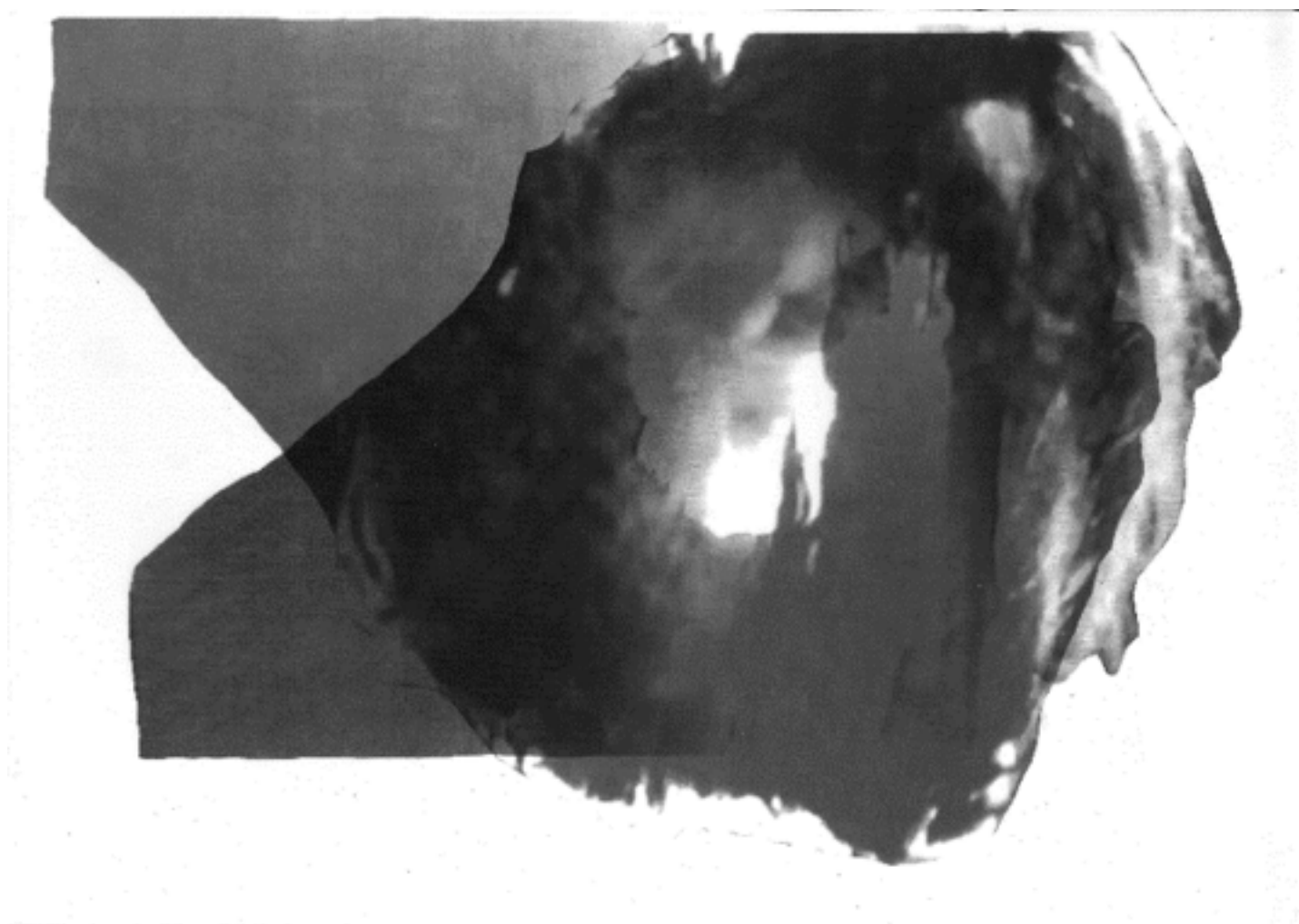
Alturas que dividen, huellas que marcan, rastro que persigue, marcando señales sin distinción. Nuestro mundo interior donde reencontrarnos y escapar de la silueta que confina con el espacio. Sea espacio o sea tiempo, todo es un lugar vivido, el cual hacemos nuestro, nos adueñamos para adentrarnos en el.

Nos desplazamos subjetiva y emocionalmente conducidos por la intuición de la posibilidad que nos habita; estrecha nuestro interior confrontándolo con la delimitación que lo define. Espacio físico, espacio mental, interior y exterior a través de la apropiación del contexto narrativo.

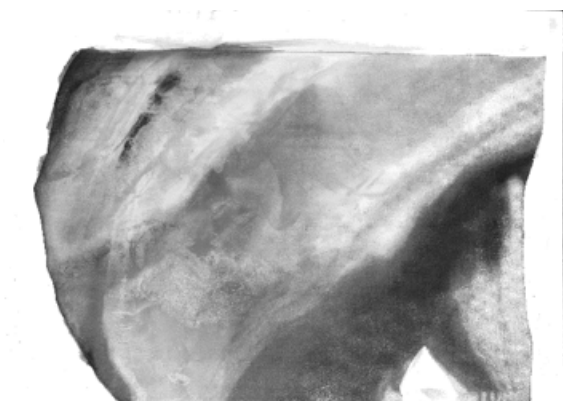
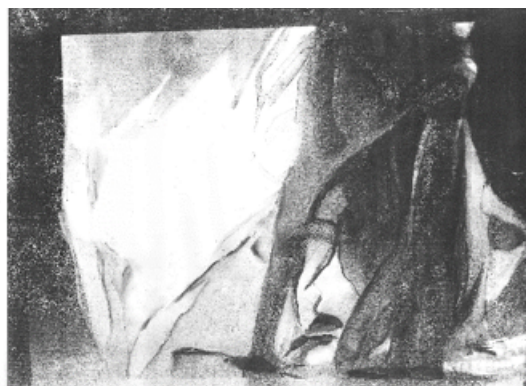
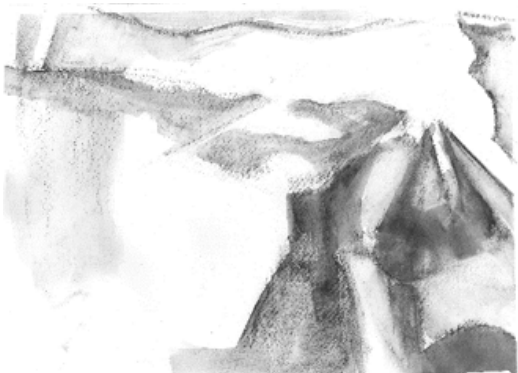
Lugar infinito donde la subjetividad llena los lugares habitables pues la evasión de la posibilidad del paso de la huella en el espacio no halla confín ni límite, su posición es marcada por ausencia, reflejo, energía, potencialidad y como no, movimiento.

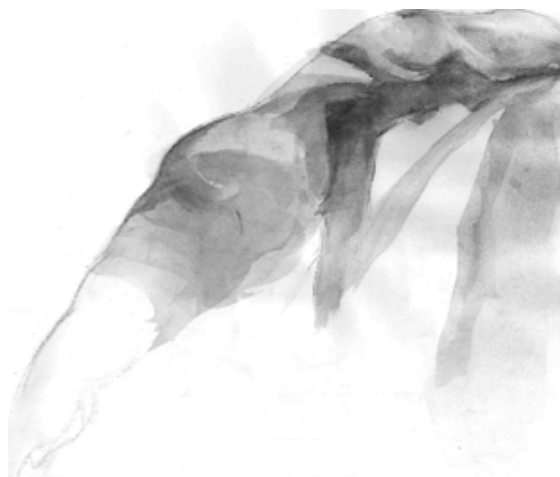
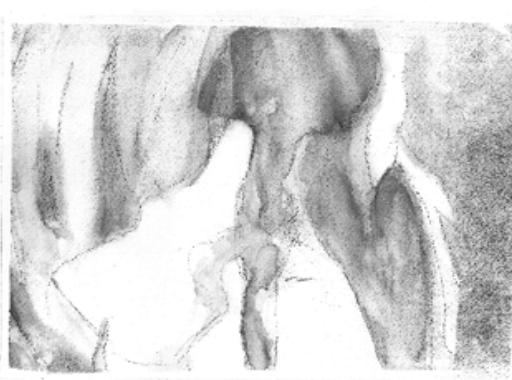
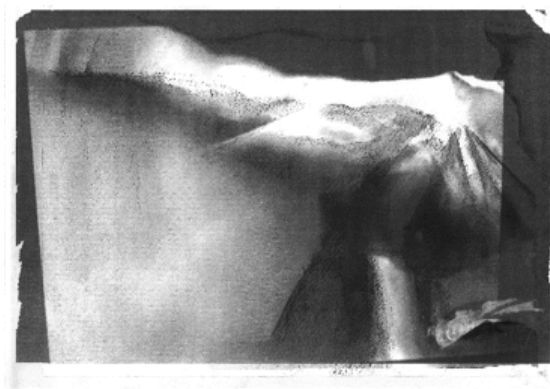
Cristina Toro

Il lamento dell'imperatrice danzato
Técnica mista sobre papel 40 x 50 cm











“Il lamento dell’imperatrice danzato”, Videoproyección (2011) duración: 51”

Un espacio que nos estrecha y nos encoge

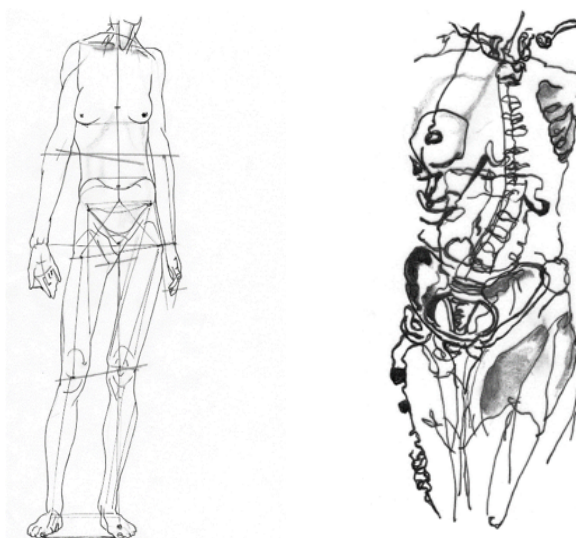
*Tratado acerca de la piel como límite y primera frontera,
el espacio como lugar de tránsito y el cuerpo como medio de expresión artística*



Toro, C. Stuttura uomo II (2015) 70x100

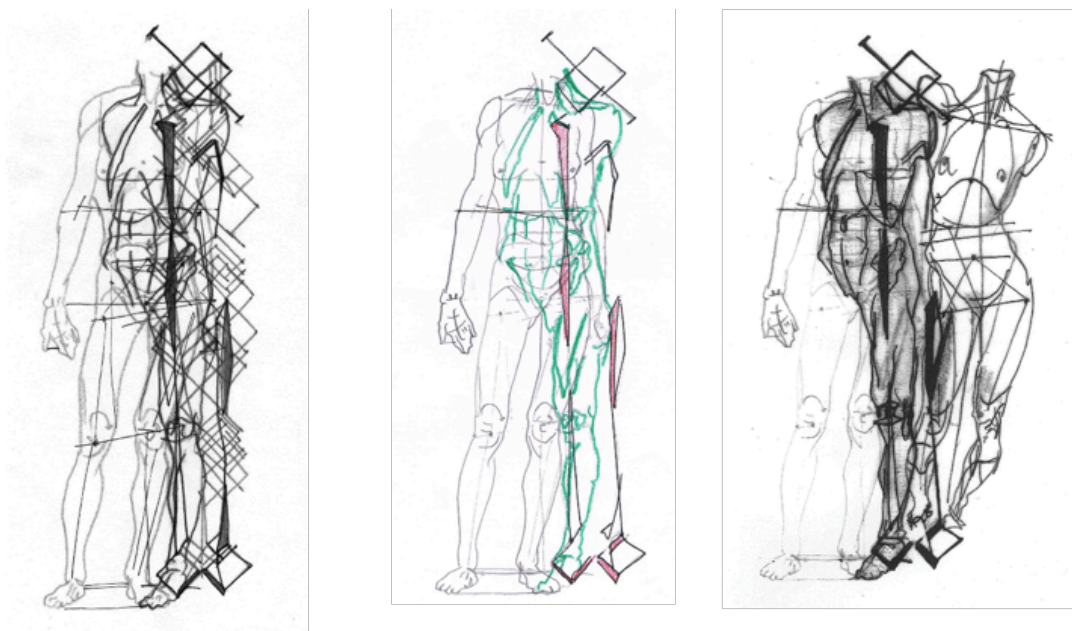


Toro, C. En los pliegues de la piel (2015) 70x100



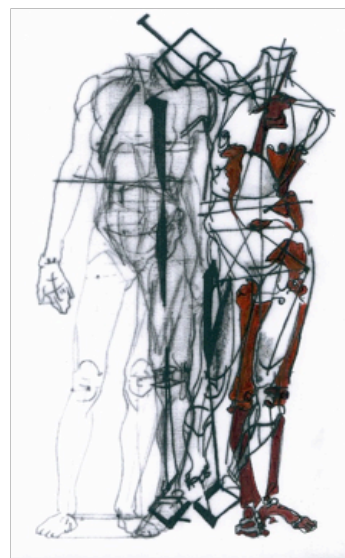
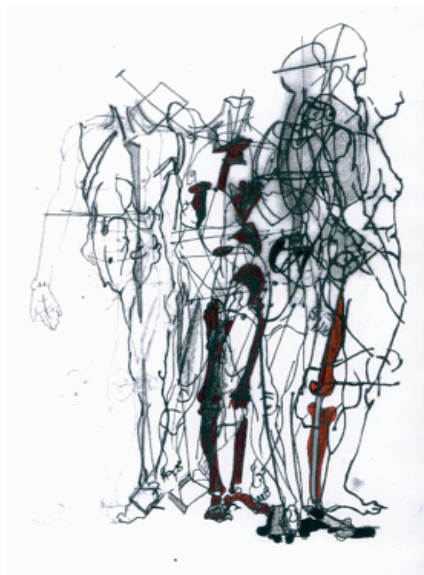
Toro, C. Dibujo anatómico (2015) 70X100

Toro, C. Pelle médium (2015) 70x100



Toro, C. Spazio nascosto (2015) 70x100

Toro, C. Pelle attraversata (2015) 70x100



Toro, C. Luogo specchio (2015) 70x100

Toro, C. Corpo vivo I (2015) 70x100

Toro, C. Corpo vivo II (2015) 70x100



Toro, C. Struttura uomo I (2015) 70x100



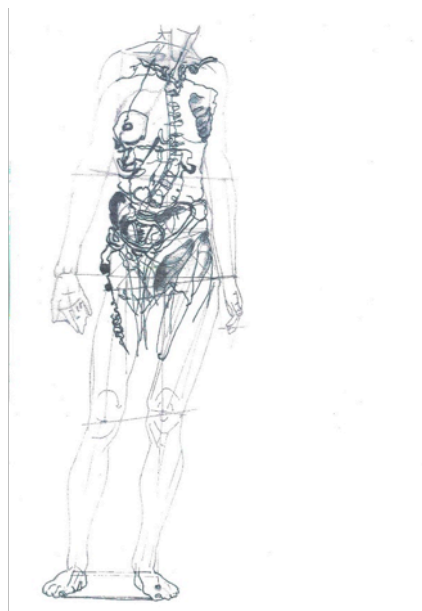
Toro, C. Spazio impronta (2015) 70x100



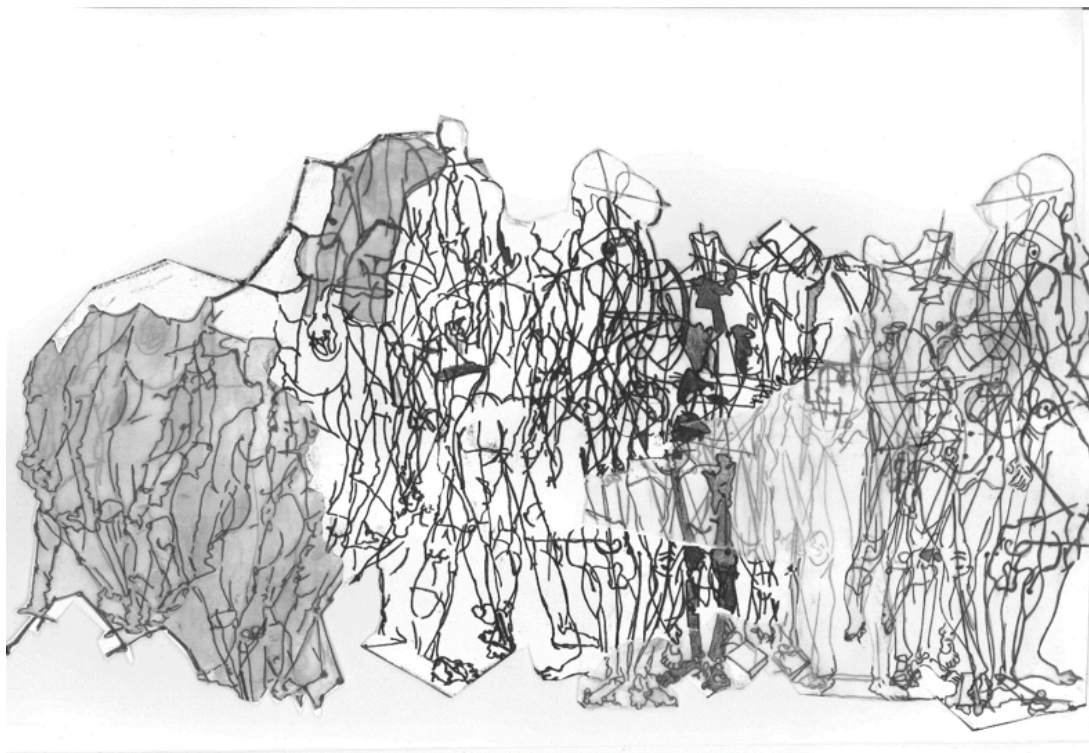
Toro, C. Pelle linguaggio (2015) 70x 100



Toro, C. Luogo abitativo (2015) 70x100



Toro, C. Pelle assenza (2015) 70x100



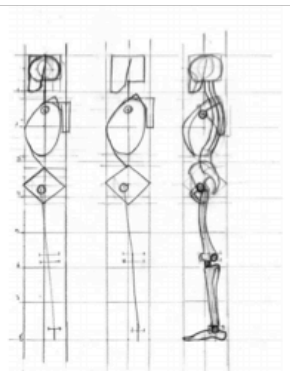
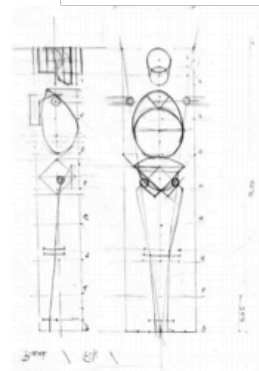
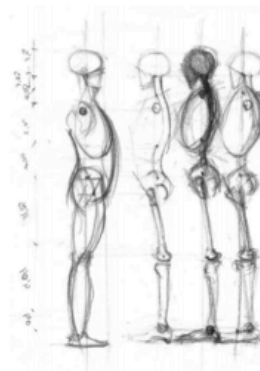
Toro, C. L'atro "il doppio" me (2015) 70x100



Toro, C. Danzando il segno dello spazio [performance] (2015) 230X180

*Mi piel, donde descanso en superficie,
yo -mi piel, agradezco la caricia,
la atención, el roce
la ternura, los labios
la presión, el peso
yo-mi carne, dentro de mi carne yo,
desde dentro sin límites yo centro
el universo,
del universo centro,
yo-mi carne agradezco el tiempo,
tu tiempo, tu estatura,
la indagación de tu cuerpo, agradezco
la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento,
el amplio receptáculo
de mis urgencias, agradezco,
yo-mi alma, yo que brotó por mis poros
con el sudor de la tarde, alma-yo
que descendiendo la escala temblorosa
de este cuerpo, agradezco
este cariño que tiene la forma de tus dientes
y que me inunda toda y no sé dónde termina
mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...
¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también
estás tú?*

Chantal Maillard, Lógica borrosa



Codici di progetto (2015) 30 x 40 cm

Notas

- 1.- Para mayor información remitirse a Journiac en Dugal, 2002
- 2.- Para mayor información remitirse a Donna Haraway “Identità mutandi” Francesca Alfano Miglietti, 2012.
- 3.- Para mayor información remitirse a Merlau-Ponty, “In salute e in malattia. Le leggi sanitarie borboniche fra Settecento” Rosamaría Alibrandi, 2012.
- 4.- Para mayor información remitirse a L’essere e il nulla” Sartre Jean-Paul, 2014
- 5.- Para mayor información remitirse a Jean Baudrillard, “Identità mutandi” Francesca Alfano Miglietti, 2012

Referencias

Alfano Miglietti, F. (2004). *Identità mutandi: dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milán: Mondadori Bruno.

Alfano Miglietti, F. (). *Il corpo come linguaggio*. Lea Veugine. SKIRA.

Alfano Miglietti, F. (2001). *Nessun tempo, nessun corpo*. Milán: Skira.

Anzieu, D. (1998). *El yo piel*. Madrid: Biblioteca nueva.

Arcos-Palma, R. (2013). Olan: El cuerpo un lugar de discusión pública. *Nómadas (Col)*, núm. 38, abril de 2013, pp. 205-216. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475013>

Atkinson, M. (2003). *Tattooed: the sociogenesis of a body art*. Toronto, Ont.: University of Toronto Press.

Baldini, L. y Manicone, C. (2005). *Carla Fracci: immagini, 1996 – 2005*. Firenze (Italia): Le lettere.

Balsalobre, D. R. (2008). Una caricia, ya es danza. *Susy Q*, núm. 16, septiembre-octubre de 2008. Disponible en: http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_16_2.htm. Consultado el 27/03/2011

Bango Torviso, I. G. y Bosch, H. (2006). *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Batllo, J. y Escandell, V. (2009). *150 Juegos de Estimulación: actividades para acompañar el desarrollo del niño desde su nacimiento hasta los 3 años*. Barcelona: Verticales de bolsillo.

Bullón de Diego, J. J. (2010). *Dibujo interno: un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. [Sevilla, España]: Cultiva Libros.

Cage, J. (2002, 2012). *Silencio*. Madrid: Árdora.

Bounarroiti, M.; Quasimodo, S.; Camesasca, E., y Alcántara, F.J. (1981). *La obra pictórica completa de Miguel Angel*. Barcelona: Noguer.

Caravaggio, M.M.; Guttuso, R, y Ottino, A. (1972). *La obra pictórica completa de Caravaggio*. Barcelona: Noguer.

Carbonetti, J. (2004). *El yoga del dibujo: la unión del cuerpo, la mente y el espíritu en el arte del dibujo*. Madrid: Gaia.

Cigaran, S.R. (2009). *Danza movimiento terapia: cuerpo, psique y terapia*. *Avances en Salud Mental Relacional*, vol. 8, núm. 2, julio de 2009. Disponible en: <http://www.actiweb>.

es/danzamoderna/archivo9.pdf

Cirlot, L. y Manonelles, L. (2011). Procesos creativos y trastornos psíquicos. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Crompton, S. (2012). The mighty Pina Bausch. The Telegraph. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/9272080/The-mighty-Pina-Bausch.html>.

Galeno Ibaceta, C. (2012). Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París: la conciencia del cuerpo en la arquitectura (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/113305>

Iñigo Clavo, M. (2004). Monumentos privados. Arte chileno de Avanzada (1977-2982). Espacio, Tiempo y Forma, nº 17, 2004, pp. 307-334.

Lizarraga Gómez, I. (2013). Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/129324>

Mangieri, R. (2010). Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad. Actual, nº 71, 2010. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393>

Marqués Serrano, O. (2009). La piel en la pintura. Madrid: Reprofot.

Martínez Rossi, S. (2011). La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Nápoles Alvarado, D. L. (2014). Pina Bausch, habitando los silencios. El siglo de Torreón. Disponible en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/951249.pina-bausch-habitando-los-silencios.html> . Consultado el 18/06/2015

Navajas Rodríguez de Móndeolo, T. (2007). Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, Granada, España. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/16765886.pdf>

Olivares R. (2010). Escrito sobre la piel. Actas Dermosifiliogr, 101(7), pp. 575-577. Disponible en: <http://www.elsevier.es>

Ruiz García, S. (2012). Trabajo y género en el movimiento feminista y de mujeres en el estado español, 1988-2012 (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/125659>

Veugine, L. (2000). Body art e storie simili: il corpo come linguaggio. Milán: Skira.

Filmografía

“Hable con ella”. Director: Pedro Almodóvar

“Pina Love 3D” Director: Win Wenders.

“Women without men”. Directores: Shirin Neshat y Shoja Azari

Kami-dō, experiencias en torno a la investigación, aprendizaje y práctica del arte, a través del papel hecho a mano.

Kami-dō, experiences around research, learning and practice in the art, trough papermaking.

María Carolina Larrea Jorquera. PhD
Profesor Asociado- Escuela de Arte
Facultad de Artes
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Santiago, Chile.
mlarrea@uc.cl

Recibido 14/03/2016

Aceptado 27/05/2016

Revisado 11/05/2016

Publicado 01/07/2016

Resumen

Durante principios de los 90's entramos en contacto con el arte del papel hecho a mano como una manera de experimentar nuevos soportes. Poco a poco al redirigir nuestra motivación hacia el papel de plantas, nos fuimos acercando cada vez más a la naturaleza. Esto significó el estudio y observación de sus ciclos de vida, clasificación y constitución; los recursos naturales también fueron jugando un rol importante en esto (el agua, el sol, el fuego, etc), pues cada vez nos fuimos adentrando en el mundo antiguo del papel donde se aprovechaban los ciclos y cualidades del entorno natural, así como también comprender el rol que cumplió el papel en las culturas principalmente de extremo Oriente y Japón en particular, que dan cuenta de un método de trabajo más meditativo y conectado profundamente con la naturaleza. Todo esto fue transformando la percepción en nuestro

Abstract

During the early 90's we came into contact with the art of handmade paper as a way to experiment a new media. Gradually by redirecting our motivation towards papermaking from plants, we went closer and closer to nature. This meant the study and observation of their life cycles, classification and constitution; natural resources were also playing an important role in this (water, sun, fire, etc.), as we went deeper into the ancient world of papermaking where cycles and qualities of the natural environment were used, as well as understand its role fulfilled in cultures mainly from Far East and Japan in particular, to realize a method of work more meditative and deeply connected with nature. All this was transforming the perception in our artistic work, transferring the creative process before capturing an image on a

Para citar este artículo

Larrea Jorquera, M.C. (2016). *Kami-dō, experiencias en torno a la investigación, aprendizaje y práctica del arte, a través del papel hecho a mano*. Tercio Creciente, 10, págs. 53-70. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.3>

quehacer artístico, trasladando el proceso creativo desde antes de plasmar alguna imagen sobre algún soporte, considerando el trabajo de transformación de la materia, como los primeros pasos hacia la conformación de la obra, que en conjunto con el desarrollo o más bien despojo de todo elemento innecesario de la imagen, van dando vida a un lenguaje expresivo que está profundamente ligado a un modo de vivir el arte y en el arte. Un camino o dō (dao o Tao), que derivando del concepto del camino del arte del Budismo Zen, Geidō, lo hermanamos con la palabra referida al papel, Kami, para denominar nuestro camino de investigación, enseñanza y creación a través del papel como Kami-dō,

support, considering the work of transformation of matter, as the first steps towards the creation of the work, which together with the development or rather eliminating unnecessary element of the image, are giving life to an expressive language that is deeply tied to a way of living art and in the art. A way or dō (dao or Tao), which derive from the concept of the way of Art from Zen Buddhism, Geidō; we twin with the word referred to the paper, Kami, to describe our way of research, teaching and creation through the art of papermaking, as Kami-dō,

Palabras clave / Keywords

Papel hecho a mano, práctica artística, Geidō, Budismo Zen, arte y naturaleza, meditación activa.

Papermaking, Artistic Practice, Geidō, Zen Buddhism, art and nature, active meditation.

Para citar este artículo

Larrea Jorquera, M.C. (2016). *Kami-dō, experiencias en torno a la investigación, aprendizaje y práctica del arte, a través del papel hecho a mano*. Tercio Creciente, 10, págs. 53-70. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.3>

Kami-dō, experiencias en torno a la investigación, aprendizaje y práctica del arte, a través del papel hecho a mano.¹

Introducción

En 1994 comenzamos en el arte del papel reciclado luego de visitar el taller de papel artesanal de San Miguel de Allende, en México. Esto que en un comienzo nos atrajo por curiosidad, se transformaría en nuestro oficio por los siguientes 20 años de práctica, experimentación e investigación en el arte del papel hecho a mano.

Con pocas herramientas y una cámara cargada de película diapositiva, hicimos el registro de cada paso a seguir para conseguir una lámina de papel reconstituido. El siguiente paso supuso el inicio de una práctica regular en la elaboración de papel reciclado aprovechando todas las características que éste nos iba enseñando.

Poco a poco no sólo su superficie y calidad fue mejorando, sino también el manejo de transferencias parciales de imágenes fotográficas, graduando la presión y la combinación de elementos más adecuados para su intervención, como producto de un mayor conocimiento de la constitución tanto del papel usado como materia prima, como de los elementos utilizados en su intervención. (Fig.1)

Desde el reciclado, la investigación y práctica del papel hecho a mano, pasó a la búsqueda del papel de plantas. Una necesidad de comenzar desde el “no papel”, desde la semilla y el origen, abriendo una puerta hacia el estudio de plantas locales y al comportamiento de cada una de ellas, para hacer frente al proceso completo de obtención de celulosa. Esto significó en un principio, un largo camino de estudio autodidacta y de experimentación con diversas plantas que a través del ensayo y el error se lograron diferentes tipos de papel. Químicos y procesos también fueron parte de nuestra investigación y principalmente la búsqueda de información acerca del desarrollo del papel antes de la era industrial. Este trabajo tomó varios años de aprendizaje en base a la experiencia adquirida, combinando fibras, tiempos y proporciones, registrando resultados y probando estos papeles con diversas técnicas de grabado y fotografía, que fue nuestra motivación inicial en esta búsqueda de un soporte más significativo y participante de la obra.

Al adentrarnos cada vez más en la tradición del papel hecho a mano y luego de encontrar al maestro indicado en el año 2005, se nos abrió una puerta de un nuevo mundo hacia el viejo mundo. A través de un

recorrido por los antiguos procesos, apareció ante nuestros ojos el papel japonés, que se transformó rápidamente en el protagonista de nuestro trabajo plástico, y su proceso de elaboración, en un ejercicio regular que nos adentró en una práctica del arte como forma de caminar y percibir la vida. Así pasamos a desprendernos de la construcción intelectual de nuestro ego y de volver a contactarnos con la naturaleza de las materiales y con nuestra propia naturaleza.

Es así como al sumergirnos en nuestro trabajo de creación en el papel hecho a mano, nuestra sentido de la práctica cobra

valor al experimentar en nuestro taller, el desvío gradual del foco de atención, que al inicio estaba puesto en la búsqueda de un lenguaje plástico que combinara la imagen fotográfica y un soporte no tradicional, siendo el papel hecho a mano un material ideal para estudiar. Poco a poco, lo que comenzó como una experimentación lúdica, fue derivando en un ejercicio hacia el conocimiento de su naturaleza elemental, donde finalmente se instaló nuestro foco de atención y lenguaje de creación. De esta manera el momento de la práctica del papel se tornó más significativo como momento único y atemporal, y sus etapas de elaboración como el inicio del proceso creativo.



Fig. 1 “Yo estoy clavada en el Polo Norte y tengo un espejo dentro de ti”- 1994. Díptico 15 x 15 cm. cada uno. Flores secas laminadas y transferencia de imagen sobre papel japonés reciclado. Premio Instituto Nacional de la Juventud.

Una forma de caminar

Al encontrar a nuestro mentor y abrirnos a sus enseñanzas, tuvimos que deshacer el camino andado para corregir errores comunes que como autodidacta habíamos cometido (Aquí nos damos cuenta de la importancia del aprendizaje directo del maestro o mentor). De esta manera y luego del proceso de aprendizaje de las técnicas tradicionales y de la historia del papel, dimos inicio un nuevo camino en esta arte, en el que poco a poco se pudo observar cómo fue operando un cambio en el modo de afrontar el trabajo, hasta llegar a experimentar un cierto estado en el que el manejo del bastidor, la pulpa acuosa, las manos y todo el cuerpo, se fue transformando en un sólo movimiento.

Esta experiencia en la práctica del arte y en este caso específico, al papel hecho a mano, es identificada en las artes tradicionales del Budismo Zen del Japón, bajo el concepto de Geidō, y está referido al manejo de una destreza que involucra la práctica regular de un arte, a través de un largo camino de aprendizaje. El concepto de Geidō proviene de los vocablos Gei, que significa arte, y dō que significa camino; una vía que supone una larga práctica y aprendizaje de la mano de un maestro o mentor, en las que están comprendidas la poesía, la caligrafía, las artes marciales y la ceremonia del té principalmente.

Al estudiar cada una de las plantas locales, su aspecto, característica y posibilidades de uso y las técnicas posibles para crear una hoja de papel, formaron parte de un recorrido de más de 11 años, sin un objetivo específico en las Bellas Artes, sino siguiendo un camino que se nos fue abriendo hacia el reconocimiento de la naturaleza, su comportamiento y su

transformación en pulpa de celulosa, para lograr un papel que será también el reflejo de nuestro paisaje.

Por otra parte, el estudio realizado sobre la vía del arte tradicional de Oriente, específicamente el de Japón o Geidō, fue posterior al largo período de investigación y experimentación de los primeros años en el papel. Es así como sin pretenderlo nos fuimos adentrando en una práctica disciplinada en el “Geidō del papel”, o podríamos decir en el Kamidō², y aventurarnos a traducirlo como la “vía del papel”, descubriendo en su metamorfosis de planta a lámina delicada, un arte en sí mismo. Hacer papel se ha convertido en una manera de crear en un espacio de quietud mental; y el ahondar teóricamente en torno a su proceso creativo con todo lo que su manufactura implica, ha significado una profundización en las bases de nuestra disciplina de trabajo, creando una nueva manera de apreciar y vivir el arte y la vida.

Ser y Hacer, de la práctica como meditación activa.

A través de cada paso que constituye el proceso del papel, se busca establecer un diálogo progresivo con la materia, fijando nuestra atención en el momento presente, donde somos testigo del comportamiento de la fibra a medida que se transforma y se interrelaciona con otros elementos y factores en su proceso de elaboración.

Más allá de observar cada paso como bitácora de un viaje, esta experimentación se asocia más bien a un estado de bienestar; tomando plena consciencia del momento que se está viviendo y la conexión que se establece, sobre todo en el proceso de formación de cada hoja de papel, “Ese

gozo que se siente al experimentar intuitivamente la armonía intrínseca de la naturaleza y su armonía con el cuerpo-espíritu humano” (Racionero, 2008, p.19)

Esto alude principalmente a volver a nuestra naturaleza original y dejar el ego a un lado como consciencia individual, para aunarse con lo que estamos haciendo. Es llegar al conocimiento de nuestro ser más íntimo, que es el verdadero, el puro, aquel que no ha sido contaminado por falsas creencias o por la construcción intelectual que hacemos de él, para mostrarnos frente al mundo.

Nuestra motivación hacia la práctica es simplemente vivir el oficio, estar absolutamente serenos cuando estamos inmersos en él y experimentar esa profunda conexión con la naturaleza que nos rodea y de la que somos parte. A nuestro parecer el papel es un material con un alto contenido de energía expresiva; el hacer papel nos vincula con nuestra capacidad de contactarnos con la materia, y desde ahí poder reconocernos en esta transformación. En la naturaleza podemos observar y comprender todos los fenómenos, no sólo los que competen a ella, sino que también con respecto a nosotros mismos.

Desde el momento en que tomamos consciencia de que la transformación de la planta en una hoja de papel, está condicionada por diferentes estados y elementos que influyen en ella, de la misma manera podemos entender de qué modo funcionamos nosotros mismos en y con la naturaleza. Así en este caminar, con una mezcla intuitiva de práctica y estudio, se fue dando cuerpo a una inquietud que se

transformaría en una manera de percibir y vivir la vida.

Al integrar esta práctica de meditación activa en el ejercicio del arte, podemos encontrar la naturaleza dentro de nosotros y darnos cuenta que tanto afuera como dentro es lo mismo, pues estamos compuestos por los mismo elementos y nos relacionamos con ellos a diario. Desarrollamos el fluir del trabajo y una mejor relación con los materiales y herramientas al dejarnos llevar por sus propias potencialidades y características, superando nuestra manía de control, al querer forzar muchas veces las posibilidades que un material o herramienta no tiene en su naturaleza.

El camino hacia el olvido de la técnica

Si se quiere realmente ser maestro en un arte, su conocimiento técnico no basta; es necesario trascender el aparato de la técnica, de manera que el arte se convierta en un “arte sin artificio”, surgido del inconsciente. (Suzuki, 1953, p.3)³

El concepto de olvido al que aluden las prácticas del arte tradicional de extremo Oriente, puede producir un cierto desconcierto si nos quedamos con sólo la primera impresión. Podemos hacernos la pregunta normal de un novato aprendiz, ¿cómo es que una persona que lleva años practicando debe en algún momento olvidarse de lo aprendido?. El verdadero sentido de la respuesta a esta pregunta sólo puede ser comprendido profundizando en las lecturas y prácticas que a la disciplina se refiere, entonces podremos entender y reconocer a partir de la propia experiencia, que el olvido no es más que la integración de lo aprendido en nuestra naturaleza, de

manera que ya no pasa por un proceso de razonamiento consciente sino que fluye como un movimiento natural, así como el caminar, andar en bicicleta o escribir. La repetición de una actividad aparentemente monótona, consigue llevar al olvido de sí mismo y con esto se logra seguir el Tao o el Dō, es decir, fundirse con el universo. De esta manera en la naturaleza, la mente comenzará a vibrar a menor revolución⁴.

Al comienzo cuando aprendemos una nueva disciplina, vamos poco a poco haciendo consciente cada uno de los pasos que vamos dando. Somos más lentos, más torpes también, y muchas veces no nos damos cuenta de los avances que hacemos porque estamos más ocupados en obtener el resultado final, o dominar la técnica o el movimiento. Sin embargo, es muy

importante observar cómo integramos el mecanismo de las cosas al movimiento del cuerpo. Pondremos el ejemplo más cercano, que es formar una hoja de papel. Primero se prepara la pulpa de morera⁵, se distribuyen en el agua de una batea o de una piscina pequeña, armada previamente. Se agita la peineta de madera para abrir las fibras y dispersarlas en el agua (Fig.2). Se cuentan 50 veces agitando la peineta o mazè, que abrirá las fibras para formar la pulpa de papel.

El número de veces que se agita la peineta no está determinado por ninguna fórmula o receta específica. Es probable que no revista mayor importancia si se agitan 45 o 55 veces. Lo que se debe tener en cuenta es observar el comportamiento de la fibra luego de esta agitación hasta obtener la experiencia necesaria que nos indique cuando la pulpa está suficientemente dispersa.



Fig.2 la autora agitando las fibras disueltas en la batea con el mazè o peineta.

En todo caso el número que aquí señalamos, se refiere a las instrucciones recibidas por el maestro papelerero que nos transmitió el oficio. Pero en estos primeros 50 tiempos en que la peineta va y viene, observamos cómo de ser una masa compacta de cortezas después de su apaleo, pasa a separarse en pequeñas fibrillas que se integran al medio acuoso formando la pulpa de celulosa. En los siguientes 50 tiempos de agitación, las fibras se separan aún más y se hacen más finas formando una pulpa en suspensión ayudada por el neri o auxiliar de formación⁶ que se diluye en el agua.

Toda esta etapa no toma más de 5 a 8 minutos en total, sin embargo, cuando se describe parece mucho más larga. Seguramente porque en un principio vamos leyendo los pasos, conforme ejecutamos esta acción para ir memorizándola. Hoy estos pasos se realizan en un sólo acto, formado por una serie de otros más pequeños que se van sucediendo, y que se convierten en una disposición anímica para empezar la segunda etapa: la formación de la hoja de papel.

Cada uno de estos pasos conforman una meditación activa en el que el pensamiento no se hace consciente, sino que es un todo integrado que el cuerpo ya conoce; un proceso desatento puede provocar errores en la proporción de aditivos o la correcta afinación de las fibras. Aún cuando la mayoría de estas situaciones tiene solución, será interesante saber dónde está puesta nuestra atención mientras trabajamos en nuestro arte.

El ejercicio de atención no estará ubicado en los materiales, pues éstos serán reconocidos sin pasar casi por un acto consciente. Sólo la diferencia en algún detalle cotidiano en ellos nos hará conscientes de nuestra atención o la falta de ella. Se entiende este proceso como la atención en el ejercicio de continuidad o consecución de toda la rutina; es decir que estamos inmersos en nuestro trabajo, pero también muy atentos para identificar una situación fuera de lo común en él.

En la etapa del proceso de formación de la hoja, se puede observar y experimentar con mayor énfasis, el sentido meditativo de esta acción repetida. Aquí se hace patente el movimiento que en los primeros meses puede tornarse hasta torpe, pues tanto manos como brazos, bastidor y peso del agua, se están descubriendo poco a poco; cada uno toma conocimiento del otro, de sus características y reacciones al conectarse entre ellos.

Luego de varios años de práctica en la técnica del papel japonés, la atención generalmente se focaliza en el sonido que hace el agua cuando la pulpa es recogida de la batea y se hacen los movimientos de vaivén que posibilitan el depósito paulatino de las fibras sobre la esterilla del bastidor. De manera gradual, este sonido se torna reconocible para el maestro papelerero, pudiendo identificar si una hoja va bien encaminada o no, según el sonido que hace el agua con la pulpa en suspensión en la batea. *“Ese sonido en particular representa una solución a la temperatura justa y con la correcta cantidad de neri movido a través de la pantalla por un papelerero con experiencia en sintonía con el ritmo de su oficio”* (Hughes,p.100)⁷.

El otro punto a tener en cuenta es el no pensar en lo que viene después, sino sólo estar concentrado en el momento presente y participar de esta rueda; porque es aquí en donde se puede percibir de manera patente la relación circular que se establece entre el bastidor suspendido por cuerdas elásticas, para otorgar una mayor ergonomía al movimiento de los brazos y el resto de los factores mencionados anteriormente.

Estas bandas elásticas se unen al bastidor con un arco construido y adosado

a la batea, que ayudará a sostener y poder mover el bastidor con el peso que adquiere el agua, en conjunto con las fibras y el auxiliar de formación que hace esta solución más densa. De esta manera se protege la espalda, los brazos y propone una mejor forma de distribuir las fuerzas, al momento en que la pulpa entra en el bastidor formando olas producidas por el movimiento de oscilación que se le va dando, conforme se va creando la lámina de papel⁸ (Secuencia Fig.3). Las manos que sostienen el bastidor al mismo tiempo, deben tener la suficiente flexibilidad para que sea un movimiento fluido y que se produzca casi por sí mismo.



Fig. 3 Formación de una hoja de papel estilo japonés

Luego atender a la postura del cuerpo, alerta pero no rígido, apoyado en la batea que contiene la fibra en constante movimiento por la inmersión del bastidor. Un círculo que se repite al menos 5 veces por hoja formada. Debemos atender a la posición de los brazos, a la fuerza ejercida sobre las asas del bastidor, el cómo se sumerge en el agua y el peso de ésta. Al mismo tiempo recoger la cantidad suficiente de pulpa para seguir el movimiento armónico y continuo, de manera de depositar las fibras sobre la esterilla, formando las capas que darán el grosor final al papel⁹.

Esta descripción de acciones que ocurren durante la formación del papel se transforman en un movimiento fluido y mecánico, en el que todos los elementos y herramientas (bastidor, batea, pulpa de celulosa en suspensión), se aúnan con el maestro papeler. Billeter señala sobre la práctica: “El olvido es el resultado de la maestría. Se produce cuando fuerzas profundas toman el relevo y la consciencia puede olvidarse de dirigir las operaciones como había hecho hasta entonces y olvidarse de ella misma” (Billeter, 2003, p.75).

La integración del olvido según este profesor y sinólogo suizo, es paulatino y lo aprendido se incorpora en nuestra propia naturaleza; él sostiene además que el modo de avanzar en este proceso, según la cultura china, es el reconocimiento de la superioridad de una cosa sobre la otra. Es decir, olvidar las cosas fundamentales que fuimos aprendiendo e integrando, haciendo de éstas algo natural; cuyo mayor logro es olvidarse de sí mismo, es decir, relajar los músculos hasta olvidarlos; estar y dejar fluir la respiración.

En todo comienzo de ejercicio existe una tensión o una resistencia en mayor o menor grado entre el yo y el objeto. Ésta va desapareciendo con el tiempo en que se desarrolla la capacidad y en el que finalmente se podrá constatar, cómo el espíritu también logra dominar esa tensión. “Con el dominio del método, aparece la fluidez y la naturalidad. La pintura se produce sin la intervención del pensamiento consciente, y el espíritu creativo se libera sin necesidad de controlar el movimiento involucrado en la acción” (Manrique, 2008, p.24). Es decir que la práctica regular del arte, no sólo nos capacita para integrar una técnica, sino también para entrar en sintonía con ella; para liberarnos de ella también y poder usarla con espontaneidad, pues al conocerla sabemos su naturaleza a través de la nuestra.

En pocas palabras, si no queremos vernos aprisionados por una técnica, entonces deberemos dominarla (para luego olvidarla). Racionero dice: “Si queréis prescindir del método, aprended el método, Si deseáis la facilidad, trabaja duro, Si buscáis simplicidad, dominad la complejidad” (2008, p. 172). En esto consiste la fluidez del trabajo creativo, dejarse llevar por lo que internamente ya conocemos, cómo desenvolvernos y cómo reacciona el material o la herramienta que usamos.

La práctica de hacer papel, se ha dado de manera natural como nuestro campo de meditación activa, transformando el oficio en un modo de apreciar las artes y en un camino de vida. El acto mismo de la práctica ha creado una conexión con la naturaleza más esencial del papel y la nuestra, de manera que no existe una separación entre ambas. Tanto objeto como sujeto forman parte de la misma naturaleza; es a este fenómeno de integración lo que llamamos una práctica de

relación circular.

Aspectos acerca de la práctica artística enfocado al arte del papel

El trabajo de taller en las artes visuales, sugiere y supone una práctica regular del oficio como cualquier otra labor a la que nos dediquemos más allá de un mero pasatiempo. Las inspiraciones generalmente aparecen en medio o luego de varias jornadas de trabajo, y no es por casualidad sino por causalidad. Lo que llamamos inspiración a nuestro juicio obedece a una consecuencia del trabajo disciplinado que finalmente nos va abriendo el camino. Se busca sin saber muy bien qué es lo que encontraremos; se sigue un camino intuitivo de lo que a nuestra vista nos parece coherente o un camino que nos hace sentir que todo calza.

En el caso del papel tanto su elaboración como su manipulación sugiere una experiencia de donde se sacará el mejor partido de aquellos elementos que más conocemos o con los que estamos más familiarizados. No todos los papeles son iguales, no todos los pinceles son iguales. No es que estemos proponiendo nada nuevo, pero sí apuntamos a ese nexo natural que hemos establecido con nuestras herramientas y materiales.

Siguiendo los consejos, tradiciones y tendencias de los diversos maestros que hemos conocido a través de esta caminar de los últimos 12 o 13 años, hemos tratado de incorporar aquellos aspectos que nos parecen, cobran un nuevo sentido a nuestro trabajo y nos enfrentamos al punto en el que nuestro ego debe dejarse completamente de lado para que nuestro

aprendiz aflore, aquel que nunca debe abandonarnos. Ésta es una actitud muy importante, o tal vez la más correcta a la hora de trabajar en este arte; la arrogancia no tiene cabida pues el papel acusa todo movimiento incorrecto, todo error cometido en el proceso de formación, y es una buena escuela para poner nuestro yo en su justo lugar, que es fuera de este círculo de acción y conexión. Soetsu Yanagi al respecto dice: “El maestro papelerero no escarba su personalidad en cada hoja, ni tampoco buscaría glorificar su papel ni mejorarlo. La belleza del washi¹⁰ es una belleza anónima. No hay ego en el papel ” (Hughes, p.116)¹¹. Es decir que nuestro trabajo de manera silenciosa nos acerca a su naturaleza verdadera (y también a la nuestra), y la actitud hacia la práctica es muy importante para encontrar el verdadero sentido y belleza en el hacer. Humildad, entrenamiento y perseverancia son las bases de la práctica y no olvidar que pasamos gran parte de nuestra vida como aprendices. “...Cada maestro papelerero debe ir constantemente a través de la iniciación del significado esencial en su trabajo. Cada vez que él hace el papel, es el primer hombre que hace papel, y cada nueva hoja es su primera hoja”. (Hughes, p.150)¹²

De la tradición a la creación

A lo largo de los últimos 20 años de trabajo en el oficio del papel, no sólo fuimos en búsqueda de las técnicas milenarias, sino que también hacia un enfoque del lenguaje de las artes visuales para utilizarlo como herramienta de creación y práctica del arte.

Desde el camino trazado en lo que respecta a la experimentación de plantas y sus resultados en diversas texturas, colores

y grosores, determinados por la naturaleza propia del vegetal, seguimos ahondando en las tradiciones propias del papel de trapo europeo y del papel japonés, washi.

La selección gradual entre las diversas fibras y técnicas del papel hecho a mano, se fue dando también de la mano de la transformación de la imagen a partir de la manipulación de la fotografía tradicional a la imagen digital¹³. Su transferencia por métodos manuales, en un principio hecha sobre papel de diversas fibras vegetales, fue pasando luego a la amplia gama de posibilidades de transferencia sobre washi; por una parte se fue adiestrando el control de impresión, y por otra, se permitió actuar al azar, al menos en algunas ocasiones.

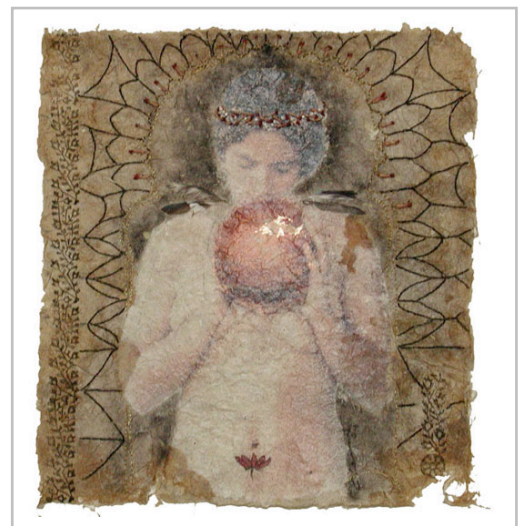
A medida que fuimos depurando la técnica del papel y abandonando la ansiedad por probar efectos y decorados posibles sobre este soporte como fue en la primera etapa de nuestro trabajo de creación (Fig. 4), el papel

fue ganando presencia y apareciendo como un elemento tan importante, como lo fue en su primera época la imagen.

De este modo se manifestó su belleza esencial y serena, creando un espacio y un nuevo sonido por ausencia de imagen, retomando el mismo protagonismo como el resto de los componentes del total de la obra. De esta manera el papel nos fue mostrando aquello que nos tenía que decir sin forzarlo, y decantando en una imagen cada vez más sutil dejando casi sólo la huella de su presencia, es decir, conseguir que la imagen dejara de ser un sujeto identificador individual para pasar a ser uno más bien referencial.

Durante los siguientes años nos hemos centrado en recuperar el sentido de la práctica y el ejercicio del arte en su forma más pura. Hemos intentado vincular desde la observación e investigación de materiales y técnicas, el proceso de elaboración del papel

Fig.4 "Ángel" 2004. 45 x 56 cm. Transferencia fotográfica, bordado, papel de ajo, xilografía, flores secas y pan de cobre sobre papel de formio teñido.



japonés con diversos medios de impresión e intervenciones que van desde lo tradicional a lo más moderno, tanto en técnica como en lenguaje.

Con esta nueva mirada hacia las prácticas tradicionales del grabado, nos adentramos en su lenguaje y lo combinamos con nuestro papel, que nos irá dando las claves para no desmedir su proporción en tamaño o para dejar el espacio necesario para respirar, tanto al trabajo mismo como a quien lo observa, y permitir de esta manera que cada elemento tome su perfecto lugar en el plano. En los trabajos venideros nos encontramos con un largo período de observación y trabajo de experimentación, para intentar transferir esa ausencia, ese minuto en que el momento ya pasó y sugerir lo que nos ha dejado, como presencia latente.

A medida que vamos desarrollando el trabajo de creación podemos observar a través de este recorrido, que la imagen

sobre todo ha ido desapareciendo en corporeidad, sin perder aquellos trazos que aún la sugieren, a veces en dos líneas, a veces una sola insinuación, y que junto con todo esto, el desarrollo del oficio del papel ha enfatizado ese efecto, por su aspecto translúcido y delicado que va ganando terreno frente a la totalidad de la obra como un arte en sí mismo.

Podríamos decir con todo esto, que en relación a nuestro lenguaje plástico, nuestra búsqueda de la levedad comenzó muchos años antes y que sólo cuando iniciamos el proyecto denominado "Impermanencia" (Fig. 5) se transformó en un objeto de estudio cuyo objetivo se hizo consciente, para denotar la transición entre el estar y no estar, como aquel segundo en que lo transforma, ya sea a través del tratamiento del papel a través de la escritura en agua, en donde la ausencia de pulpa, permite la lectura del texto, o de la imagen que va desapareciendo conforme el fondo se va modificando.



Fig.5 Serie Impermanencia, selección para presentación tesis de máster , y serie completa en el Museo de Arte Contemporáneo MAC- Valdivia, Chile.

La búsqueda en el ejercicio del arte hoy en día, nos ha centrado en oír y percibir los materiales, de manera de poder reconocer la autenticidad que hay en ellos, depurar la imagen hasta desnudarla de todo adorno superfluo. Ahí es donde reside la verdadera belleza y el trabajo del artista para los caminantes del Geidō.

Chantal Maillard apunta al trabajo del artista oriental como aquel que entiende la naturaleza como un proceso; un estado en permanente cambio, en que la única manera de poder representarla de forma verdadera en este sentido, es cultivarla dentro de uno mismo (Maillard, 2009). Olvidarse de la propia trayectoria para introducirse en la trayectoria de lo que se representa. Ser eso que se representa. “Vibrar del modo en que vibra el objeto, eliminar su dualidad”, dice Maillard. De esta manera quien lo contemple se verá fascinado tanto frente a lo visible como a lo invisible (Maillard); esto supone el conocimiento profundo de la esencia de lo representado.

Conclusiones

Después de esta larga recopilación de información, estudio y puesta en práctica tanto teoría como praxis en las artes del papel, podemos concluir que:

El arte del papel, como oficio y proceso de creación es un arte simple y profundo a la vez, que invita a respirar y a sumergirse en él, sin invadir ni presionar; se deja ser y hacer en su propia naturaleza, que a la larga es también nuestra propia naturaleza.

La vía del arte oriental, Geidō, nos pone en alerta en el momento presente como una práctica de meditación activa y nos conduce

para que una vez aprendida la técnica y el método, lo integremos al resto de movimientos de nuestro cuerpo de manera que éste constituya un olvido consciente y se transforme en un movimiento fluido y parte integral de la rueda que comprende el proceso creativo. De este modo como artistas podemos vivenciar de manera más consciente todos los elementos que involucran el proceso de creación, y experimentar de manera intuitiva la transformación de los elementos que van conformando la totalidad de la obra.

Desde la mirada del Geidō, el proceso de creación como vía de auto conocimiento y de toma de consciencia corporal, nos proporciona un espacio de percepción en el que logramos experimentar la integración de nuestra naturaleza con la naturaleza del trabajo que estamos haciendo. Esto se ve más enfatizado cuando tomamos un arte tradicional perfectamente ejecutado, llevándolo hacia nuestro propio lenguaje para insertarlo en el terreno del arte contemporáneo.

Si observamos el inicio en el aprendizaje de una destreza, cada detalle en la ejecución de un movimiento, nos hará ser testigos de cómo el cuerpo poco a poco se va entregando a este movimiento, hasta convertirnos en una prolongación de él, sin mediar una distancia entre la mano, el bastidor, la pulpa de papel y el movimiento que estos tres elementos generan en colaboración, siendo un sólo movimiento continuo y circular.

Trabajar sin mediar tecnologías, utilizando procesos milenarios para hacer papel y técnicas manuales de impresión, nos proporciona una herramienta de

independencia para trabajar en cualquier lugar, sin depender de otros factores externos. El proceso del papel de fibras vegetales y en específico del papel japonés, nos devuelve la libertad para crear en concordancia con los tiempos de la naturaleza y sus ciclos, a la vez que lo hace más democrático al no precisar de herramientas sofisticadas de alto precio, bastando sólo la práctica paciente de este arte, el Kami-dō

Por otro lado en términos de la obra en sí misma, como consecuencia de este caminar podemos decir que:

A través de estos años de práctica, el arte del papel ha contribuido a la transformación de la imagen que integra el conjunto de nuestra obra plástica, en el que cada paso dado en su desarrollo ha ido sumando un gesto y restando un color. Los espacios en blanco han recuperado su lugar y son justamente los que le proporcionan la forma a los elementos que la constituyen.

La imagen fotográfica, parte de fundamental de nuestro trabajo plástico ha ido pasando por un proceso de transformación, depuración y simplificación. Manteniendo lo fotográfico como lenguaje de rastro o huella, al mismo tiempo que se ha ido despojando de los detalles superfluos que la han traducido en una sugerencia y ha dejado el espacio necesario para que el espectador pueda entrar en ella.

Si bien la manera de crear el papel que hemos venido desarrollando en los últimos 10 años, tiene una influencia oriental (Japón ha sido importante en este recorrido), el conocimiento de sus prácticas en la vía del arte produjo una profunda conexión con

nuestra forma de abordar las artes y la vida. Por otro lado también pudimos reconocer y apreciar la diferencia; de manera que nuestro lado occidental que equilibra esta influencia, se fue adaptando a nuestros propios medios, educación y paisaje.

En términos de aprendizaje como herramienta para transmitir este arte y forma de trabajar el proceso creativo podemos decir que:

Al vivir la experiencia de trabajar en una disciplina meditativa, tenemos la certeza de que éste es un aporte muy positivo para los estudiantes, al eliminar la presión excesiva por obtener resultados materiales, re-focalizando el objetivo en obtener una experiencia de aprendizaje significativo, en términos de observación y participación de la transformación de las plantas en una hoja de papel.

El contacto directo con un maestro o mentor es fundamental para atender a aquellos elementos que nos son imperceptibles en un texto o ilustración. Más allá de la teoría, la práctica y la experiencia de instrucción y contacto directo con los materiales aporta un conocimiento difícil de olvidar para un estudiante. Las observaciones recogidas de trabajar con alguien con mayor experiencia, como es el maestro o mentor, nos otorga una mirada más amplia y profunda del sentido del oficio, en tanto tiempo, habilidad y conocimiento empírico dado por la experiencia en el hacer, o por un “pensar a través del hacer”.

Es necesario que el objetivo de la enseñanza del arte en las universidades vuelva a enfocarse en la experiencia de observación y experimentación como vía de conocimiento, y al mismo tiempo abandonar la idea individual de la figura del artista, para centrarse en la práctica del arte como ejercicio en sí mismo, como proceso, como camino de reflexión y como vía de auto conocimiento.

Finalmente creemos que el habernos detenido para reflexionar y llevar a cabo este trabajo, ha sido fundamental para valorar todos estos años de experiencia práctica, de manera de poder trazar la siguiente ruta tanto en nuestro desarrollo plástico, como en nuestra labor docente, Así como también tender nuevos puentes y ampliar las redes de conexión con otras disciplinas, pues consideramos fundamental la necesidad de difundir de manera responsable este arte milenario para su preservación y desarrollo.

Notas

- 1.- Extracto de Tesis Doctoral presentada en Junio del 2015: “El Papel en el Geidō, enseñanza, praxis y creación desde la mirada de Oriente”.
- 2.- Kami significa Papel, y do es el camino o vía.
- 3.- Introducción para “El Zen en el arte del tiro con arco” de Herrigel, E.
- 4.- Esto también fue explicado por Dogen, fundador del budismo Zen de linaje Soto en Japón.
- 5.- Una completa descripción del proceso de preparación de la pulpa y formación del papel se describe en el cap. VI. El taller del aprendiz, técnica y procesos. De la tesis Doctoral de la misma autora: El Papel en el Geido, enseñanza, praxis y creación desde la mirada de Oriente. <https://riunet.upv.es/handle/10251/53030>
- 6.- El auxiliar de formación es una sustancia mucilaginoso que se agrega al agua para hacerla más densa, proporciona un drenaje más lento y promoverá la suspensión de las fibras en el agua por más tiempo.
- 7.- “That particular sound represents solutions at a right temperature and with the correct amount of neri moved across the screen by an experienced papermaker in tune with the rythm of his craft”.
- 8.- La técnica de formar un papel mediante el movimiento continuo de la pulpa se denomina nagashizuki, que significa hacer papel con la fluidez del agua.

9.- El movimiento completo en la formación de la hoja puede verse en el enlace: <https://vimeo.com/158776255>

10.- Washi es el vocablo japonés para denominar a su propio papel, wa es la idea de pertenencia, y shi es papel hecho a mano.

11.- "The papermaker does not carve into his personality into every sheet, nor would doing so glorify his paper or improve it. The beauty of washi is an anonymous beauty. There is no ego in paper".

12.- "Each papermaker must constantly go through the initiation of essential meaning in his labor. Every time he makes paper he is the first man to make paper, and every new sheet is his first sheet".

13.- Nuestra formación inicial en Bellas Artes, estuvo dirigida a las técnicas del grabado y en especial a la fotografía en todas sus técnicas expresivas. Además de impartir docencia en esta área por alrededor de 16 años.

Referencias

BARRETT, T (2005). Japanese Papermaking: traditions, tools, and techniques. China. (1st) Floating World Editions.

BILLETER, J.F. (2003). 4 Lecturas sobre Zhuangzi. Madrid, España. Siruela.

HERRIGEL, E. (2005) El Zen en el arte del tiro con arco. Madrid, España. Ediciones Perenne.

HUGHES, S. (1978) Washi, the World of Japanese Paper. Tokio, Japón. Kodansha International.

MANRIQUE, M.E. (2006). Pintura Zen, método y arte del Sumi-e. Barcelona, Estados Unidos. Editorial Kairós.

MAILLARD, C. (2008). La Sabiduría como Estética, China: Confucianismo, Taoísmo y Budismo. Madrid, España. Ediciones Akal.

MAILLARD, C. (2009). Contra el arte y otras imposturas. Valencia, España. Pre-Textos.

RACIONERO, L. (2008) Textos de Estética Taoísta. Madrid, España. Alianza Editorial.

SUZUKI, D. T.(1996). El Zen y la Cultura Japonesa, Barcelona, España. Paidós Orientalia.

Subversiones de un no lugar: el tren como espacio surrealista donde confluye la identidad y la relacionalidad en Cuba.

Subversions of a non-place: the train as surreal space where it converges identity and relationality in Cuba.

Giselda Hernández Ramírez

Profesora de Estética y Arte.
Universidad de las Artes, La Habana, Cuba
giseldah@isa.cult.cu
giseldah41@gmail.com

Recibido 07/11/2015
Aceptado 27/03/2016

Revisado 11/02/2016
Publicado 01/07/2016

Resumen

El artículo aborda las diversas relaciones que se establecen en un no lugar, en este caso un tren en Cuba que traslada pasajeros desde la región centro occidental del país hasta La Habana.

Este espacio es utilizado indistintamente por viajeros como medio de transporte y por otros para introducir en La Habana mercancías que son consideradas ilícitas¹ tanto por su naturaleza como por la cuantía del peso establecido por las autoridades ferroviarias.

No obstante, estos “comerciantes furtivos” han desarrollado las más variadas etnometodologías para sostener un mercado negro bidireccional. Asimismo, se ofrece una interpretación del tren como un espacio donde emergen componentes identitarios y una cultura de la resistencia.

Abstract

The article discusses the various relationships established in a non-place, in this case a train in Cuba that takes passengers from the west central region of the country to Havana.

This space is interchangeably used by travelers as transportation and others to introduce in Havana goods that are considered they are illegal both by nature and by the amount of weight set by the railway authorities.

However, these “stealth marketers” have developed the most varied etnometodologías to support a bidirectional black market.

Furthermore, an interpretation of the train as a space where identity components and a culture of resistance emerge offered.

Para citar este artículo

Hernández Ramírez, G. (2016). *Subversiones de un no lugar: el tren como espacio surrealista donde con luye la identidad y la relacionalidad en Cuba*. Tercio Creciente, 10, págs. 71-94.
<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.4>

Palabras clave / Keywords

No lugar, lugar, identidad, Cuba.

No location, location, identity, Cuba.

Para citar este artículo

Hernández Ramírez, G. (2016). *Subversiones de un no lugar: el tren como espacio surrealista donde con luye la identidad y la relacionalidad en Cuba*. Tercio Creciente, 10, págs. 71-94.
<http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.4>

Subversiones de un no lugar: el tren como espacio surrealista donde confluye la identidad y la relacionalidad en Cuba.

“Estamos en la era de los cambios en escala, en lo que se refiere a la conquista espacial, sin duda, pero también sobre la Tierra: los veloces medios de transporte llegan en unas horas a lo sumo de cualquier capital del mundo a cualquier otra. En la intimidad de nuestras viviendas, por último, imágenes de todas clases, recogidas por los satélites y captadas por las antenas erigidas sobre los techos del más recóndito de los pueblos, pueden darnos una visión instantánea y a veces simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta.” (Augé, M. 1998: 38)

Rondó a la cubana en siete partes y coda.

Paseo A cubanidad

Traer a Augé (1998), a colación me permitirá narrarme desde la perspectiva del otro, con una mirada caribeña que procede de una realidad que existe en esta otra parte del mundo. Un país como Cuba, se ofrece ante la mirada del etnógrafo como una gran vidriera vívida, atrayente e interesante por la propia historia del país y la idiosincrasia de nosotros los cubanos como mixtura de lo indígena², hispánico desde el punto de vista metaétnico y geográfico y lo español desde el punto de vista geográfico (Guanche, 1996) así como, lo africano, componentes que prevalecen en nuestro ADN mitocondrial y en nuestra cultura.

En esta urdimbre se entreteje igualmente lo yucateco, chino, árabe, palestino, sirio, turco, libanes, japonés, el caribe insular, norteamérica, franceses, ingleses, italianos, alemanes entre otros, una madeja étnica que en los flujos migratorios ha aportado a la cultura nacional y a la identidad una gran diversidad. El cubano/a y la cubanidad como resultante de estos procesos complejos e inacabados que se continúan complejizando tributan interesantes hilos desde sus identidades generacionales y locales que matizan lo que somos.

Vivimos atrapados entre la modernidad tardía y una posmodernidad anhelada en un país donde lo surreal te apresa o te hace cómplice. Lo posmoderno, con sus

presupuestos teóricos, ha atravesado a la antropología que desde la corriente crítico antropológica dinamitó aquellos ejes conceptuales que como espacios de poder sedimentaron a la misma como ciencia de manera sustantiva, y legitimaron la figura del etnógrafo. Todo ello, llega al archipiélago y de un modo u otro se deja ver en las investigaciones que hoy se hacen en el país.

La mirada de las culturas como textos nos ha dado la posibilidad de hurgar en espacios que anteriormente no hubiesen captado nuestra atención. Así, nuevos objetos de estudio insospechados son narrados desde la perspectiva subjetiva del investigador que busca en lo cotidiano un filón de análisis para complejizar aún más, nuestra realidad. Es por ello, que este trabajo pretende narrar a partir de las posibilidades que ofrece la antropología urbana un no lugar (Augé, M. 1998) desde una perspectiva mestiza y vampirizadora³ donde de alguna manera la traza autoetnográfica y fenomenológica aparecerán inexorablemente.

La experiencia que captó mi atención se halla estrechamente vinculada con una necesidad humana fundamental, la subsistencia (Max-Neef, 1993) que se traduce en tener o utilizar medios de transportes como vía para comunicarnos. El objeto de estudio de este artículo lo constituye el trabajo de campo realizado en un tren que viaja desde la provincia de Sancti Spiritus hasta La Habana. Habitualmente utilizo este transporte por lo que ha formado parte de mi experiencia de vida como cubana conformándose ante mi mirada como una realidad otra, a partir de los significados que las personas le hemos imprimido al mismo.

El itinerario que me ha motivado a realizar reflexiones y la narrativa se encuentra ubicado desde la ciudad de Santa Clara hasta la capital pues éste, es el recorrido que suelo hacer. La interpretación de los sucesos que acontecen en este no lugar pasan inexorablemente por el tamiz personal desde el contexto cultural en el cual me desarrollo. Captaron mi atención los disímiles significados que emergen en un acto tan trivial de la vida cotidiana como viajar con cierta regularidad o, diariamente como suelen hacer algunos/as. Los antedichos sujetos sociales han convertido al tren, en un espacio ritual donde subyacen lecturas culturales que pueden tener las más disímiles elucidaciones.

Viajar en este transporte y hacer su itinerario observando lo que allí ocurre implica para mí retrotraerme al siglo XIX, pues en este espacio de manera inexorable el usuario interactúa con la cultura del tren en La Mayor de las Antillas, que a su vez, establece una yuxtaposición con la cultura del mercado informal o contrabando en un espacio que no ha sido ordenado, ni abordado desde estas representaciones.

B ¿Cómo me construyo como viajera?

Llegué a la Habana en la década del 2000 desde Santa Clara –lugar de mi nacimiento y de mi identidad individual–, con una condición diferente y privilegiada con respecto a otros migrantes, pues tenía una casa y por tanto un lugar⁴ desde el punto de vista legal para poder residir en la capital. Esta condición diríamos peculiar, me dio la oportunidad de buscar trabajo pues al contar con residencia oficial materializada en el documento reglamentado en Cuba –carnet de identidad–, no era una migrante ilegal. Sin embargo, por cuestiones de índole familiar, he tenido que trasladarme continuamente desde la Habana hasta Santa Clara y viceversa.

El costo del ómnibus o guagua, como popularmente se llama a este medio de transporte en Cuba, –autobús–, en otros países, no siempre me permite hacer el recorrido en ambas direcciones es por ello, que de manera usual regreso en el tren hasta la capital. Desde mi ciudad natal, hasta el primer municipio capitalino median 258 km recorrido que se debe hacer en 8 horas. El tiempo excesivo de duración del viaje está determinado por la existencia de una línea central por la cual circulan todos los trenes de cargas y pasajeros que viajan de un extremo al otro del archipiélago.

Resulta curioso como los actores sociales han dotado a la mole de hierro de subjetividad con la utilización de un símil para nombrar al mismo, que bautizado por la sabia popular como “tren lechero”⁵ y/o –más recientemente–, con el gentilicio de “espirituano” que en Cuba alude a las personas que viven en la provincia de Sancti Spíritus realiza su recorrido. Desde la experiencia de los sujetos sociales este transporte como no lugar, se ha convertido en un ente vivo que apunta a la identidad regional. De ello deriva, que se constituya como un espacio habitado de sociabilidad y de mediación individual que conecta a su vez, un espacio rural con uno urbano.

Los trenes en Cuba se numeran y por esta suerte, el “espirituano” realiza un itinerario desde su provincia de origen Sancti Spíritus, hacia la Habana con el dígito 8 y regresa de la capital con el 7 no obstante a ello, los usuarios no utilizan la numeración como modo de identificación y sí el gentilicio atribuido por ellos/as. Está clasificada por Ferro Cuba la empresa que dirige a nivel nacional el ferrocarril como un tren regular de larga distancia. La antedicha categoría es portadora de todo un entramado simbólico que se torna invisibilizado y que solo el que

ha viajado en el “espirituano” pudiera comprender.

Paseo A' cubanidad. El ejercicio de la observación desde el andén.

La locomotora de nacionalidad china o de otros países de Europa del Este, ha de tirar de esa “anaconda” compuesta por 9 coches adquiridos en el ex campo socialista en la década de los años 90. El performance surrealista avanza agónicamente con su pesada carga la cual me represento como el último bastión de la resistencia ciudadana. Un tren diverso por sus componentes materiales, un espacio donde oriente, occidente, y el caribe interactúan al ser intervenido culturalmente por los cubanos y cubanas; se trata de un sitio modificado por cambios realizado a sus coches como consecuencia del deterioro dejado por el tiempo y los actos vandálicos de que ha sido objeto.

Una mirada atenta desde el andén, proporciona un mosaico diverso de modos de actuar y modas en el vestir⁶, con predominio de un barroquismo donde el brillo y la lentejuela aportan algunos reflejos a la bruma cuando el tumulto avanza hacia los cuatro coches que se le agregan al tren en Santa Clara para cubrir las demandas de la provincia. La pasarela es acompañada por el acople de los cuatro coches con la locomotora, que hace guiños de la pericia del maquinista, movimientos que son observados desde la línea férrea ramal por los pasajeros que lo tomaron en la ciudad de origen, Sancti Spíritus.

Esta maniobra puede durar minutos pero también horas, por lo que el tren comienza a atrasarse y debe dar paso a otros que se dirigen desde La Habana hasta

la región oriental de Cuba. Aunque es justo decir que nunca he estado más de 11 horas sobre el mismo.

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple totalmente nunca: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación (Augé, M. 1998: 84). Cuando una empleada/o da voces desde el andén ¡Subiendo a los coches! y la masa frenética con su pesada carga se moviliza unos se empujan, otros se ayudan, las dicotomías de lo identitario cubano se dan cita en sus relaciones pues tanto la solidaridad como el egoísmo emergen y se imbrican en las mezclas continuas que matizan lo cubano hoy.

Antes de que los viajeros puedan abordar el coche la ferromozza con una linterna chequea el pasaje y bajo esa condición comienza la escalada, aunque es bueno aclarar que desde el andén se lleva a cabo un juego intersubjetivo sobre todo entre aquellos/as que pretenden viajar y no cuentan con reservaciones, y la ferromozza, que entre guiños y gestos enunciativos siempre “resuelve” cómo solemos decir los cubanos.

En ese espacio se confunde el lugar con el no lugar, la oscuridad profunda que envuelve lo que otrora fue una estación invade los vagones que a su vez se hallan desprovistos de luminarias. Los asientos sumamente incómodos y numerados en la parte superior del coche con pintura negra no son visibles por lo que se da lugar a la variabilidad subjetiva uno/a portador de una linterna u otra fuente de luz ayuda a

los más desamparados. M Augé (1998: 106) asume que:

“En cierto modo, el usuario del no lugar siempre está obligado a probar su inocencia. El control a priori o a posteriori de la identidad y del contrato coloca el espacio del consumo contemporáneo bajo el signo del no lugar: sólo se accede a él en estado de inocencia.”

Asimismo Augé (1998), más adelante esgrime la invalidez de las palabras en estos tiempos, no obstante, en el “espiritano” las palabras cobran valía cuando a las voces de los usuarios provocadas porque dos pasajeros/as coinciden con la misma numeración del asiento, interviene la ferromozza que, bajo el manto de la sospecha de que el expendededor de boletines pudo haber hecho “trampas” por la venta doble de un mismo asiento, trata de acomodar al viajero, habla con ellos/as les pregunta hasta dónde es su itinerario, los mima o los persuade con violencia, emergentes de la construcción individual en su vínculo con lo social. Ella sabe cómo tratar al cliente desde su experiencia vivencial por lo que se trasvierte en un psicoanalista o sociólogo popular que neutraliza a los/as alborotadores.

C. Las relaciones que se establecen entre el andén, el barrio y el tren.

La vía férrea penetra la intimidad de la vida cotidiana de una parte de las/os santalareños pues su trazado atraviesa el costado y los patios del barrio de Dobarganes envuelto y sobrecogido en medio de la noche por una intensa vida nocturna en el ir y venir de mercancías.

Los choques bruscos y sonidos producidos por los tirones que da la máquina para enganchar los coches particularizan el ambiente sonoro del sitio. Se suman a ello, los gritos de vendedores/as informales que frenéticamente anuncian a los pasajeros sus ofertas de agua fría y/o congelada y refrescos instantáneos, que elaboran en sus casas de manera muy dudosa en cuanto a la higiene se refiere. Esta comercialización, crea a su vez un mercado alternativo paralelo pues los/as hay, que se dedican a recoger pomos plásticos desechables en centros estatales donde se expenden bebidas y comidas y en otros lugares; estos, luego de ser recolectados son vendidos a quienes expenden estos productos en el andén, generándose de este modo una red comercial informal que propicia fuentes de empleos e ingresos alternativos a quienes la practican.

El ambiente polifónico de voces, silbidos y pitazos de la locomotora crea una identidad sonora particular en la estación de ferrocarriles de Santa Clara, que contrasta con el silencio de la ciudad. Se suma a lo anterior que, en ocasiones, la policía ferroviaria espanta a los vendedores furtivos, los cuales como respuesta a estos acosos han establecido una red de avisos consistente en silbidos e interjecciones que alertan sobre su presencia a aquellos que no han divisado a las fuerzas del orden público. Aquí son apreciables las relaciones que se instauran entre lo establecido y legitimado y el desorden ilegítimo que no es caótico pues él mismo mantiene una ordenanza interna ya que unos sujetos funcionan como vigilantes y otros actúan como caja de cambio ambulante pues generalmente el que ofrece el producto no lo cobra como medida para proteger el dinero que es

generado en el no lugar.

Este mercado ilícito pervive en perfecta armonía con los vendedores oficiales de la red estatal del ferrocarril que a su vez pregonan “bocaditos, refrescos, pan con perro” –tal y como se conoce en Cuba la salchicha–. Esta actividad establece un fuerte vínculo entre el andén y la vecindad de “Dobarganes” cercana a la estación ferroviaria. Los más intrépidos suben al tren y divulgan sus productos; sirva de ejemplo el vendedor de café que abasteció del preciado licor a más de cinco pasajeros en el coche en que yo viajaba el 25 de abril del 2015, pregón que logré grabar con el móvil. La situación aquí descrita se puede generalizar para todas las estaciones intermedias donde hace paradas el tren en su recorrido.

Aquí se establece de manera aleatoria una amplia relación entre los sujetos sociales unos/as que demandan viajeros/as en los coches y unos/as que ofertan vendedores/as en el andén. Estos actores sociales que ofertan han desarrollado una etnometodología del comercio no solo por la rapidez de su servicio, –algo poco usual en la gastronomía en el archipiélago– sino para lograr burlar a la policía ferroviaria y a su vez, para no ser engañados por los usuarios que pueden tomar el alimento y no pagar.

Paseo A´´ cubanidad. El itinerario del “espirituario”.

En el “espirituario” se mezclan los itinerarios individuales con las identidades generacionales y regionales donde los sujetos asienten o disienten en sus comportamientos, entonaciones de la voz, pronunciación de las palabras en fin, el artefacto performático se instituye como un no lugar donde la cultura

de la subsistencia y el lucro como polaridades opuestas portadas por los/as cubanos/as se dan cita instituyéndose como un espacio donde se pueden apreciar continuidades y discontinuidades culturales y las representaciones de los individuos como construcciones sociales. Todo ello, existe en este sitio rodante inexorablemente vinculado a lo social y que evidentemente es consustancial a un contexto cultural donde las demarcaciones se desdibujan.

Con esa hibridez estética y performativa ha de transportar a un conglomerado humano urbano y semirural de cubanos/as que a su vez son portadores de las más diversas identidades y segmentos sociales. Las vías férreas son objetos vetustos que constantemente requieren de reparación por lo que la velocidad máxima permitida a los maquinistas es de 60 km por hora, debido al deterioro de las mismas, sumémosle a ello que el tren debe hacer 19 paradas desde Santa Clara, hasta la urbe capitalina. Todo ello hace que el recorrido se torne interminable.

La salida desde Santa Clara debe producirse a las 11:59 pm hora de Cuba, y hacer su primera parada en Esperanza que se halla a 13.7 Km de mi ciudad natal. Le siguen las siguientes paradas: Jicotea a 24.6 Km, Santo Domingo 3 6.5 Km, Manacas 44.6 Km, Mordazo 58.3 Km, Cascajal 66.3km, Los Arabos 86.2 Km –primer poblado de la provincia de Matanzas–, Colón 108.6 Km, Perico 120.4 Km, Jovellanos 137.6 Km, Coliseo 164.6 Km, Limonar 169 Km, Matanzas 189.1 Km. Mocha 202.6 Km, Aguacate 216.3 Km provincia de Mayabeque, Bainoa 228.7 Km, Jaruco 236.2 Km, Campo Florido 261.1 Km,

y La Capital, lugar de destino 278.3 Km⁷.

El 25 de abril de 2015 a las 12.39 pm cuando nos disponíamos a partir un joven de edad promedio entre los 20 y los 25 años alborotaba bajo los efectos del alcohol en el coche 3 donde yo viajaba, so pretexto de ser cambiado para el mismo con el propósito de sentarse al lado de una mujer cuya edad oscilaba entre los 25 y 30 años que recién conocía y que a todas luces, no quería al intruso a su lado pues éste había desplegado un acoso verbal y estratégico dirigido a “ligar”⁸ con ella. La ferromozza, una mujer cuya edad fluctuaba entre los 40 y los 45 años de complejión regordeta acudió ante el alboroto del macho tropical. Ella estaba a cargo del coche y éste era su espacio de poder. Un espacio simbólico que no debía ser perturbado. A continuación transcribo la grabación furtiva que logré hacer con un teléfono.

H– Oye “madrina”⁹ me puedo sentar aquí...

“Madrina” no me alumbres la cara que no estoy en la cárcel.

M– Para ti ferromozza, y no te estoy alumbrando la cara ¿de qué coche tú eres?

H– Yo del 1.

M– Pues ve pal¹⁰ tuyo, que yo aquí no te voy a llevar.

Emergen en este diálogo elementos identitarios de la cubanidad, una especie de

sociología callejera que se instaura en las relaciones interpersonales que proliferan en la población en general y que radican en el poder o no que te proporcionan los roles sociales –en este caso–, el papel que desempeña la ferromozza en el coche bajo su control como espacio legítimo de poder. Asimismo, aflora esa condición del natural de neutralizar al portador simbólico de la culpa¹¹ al situarse en el sitio del otro, del que es victimizado, nunca estar indiferente, es sumamente raro que un cubano@ se mantenga al margen. La violencia verbal presente tanto en la mujer –ferromozza–, como en el –hombre viajero–, se apreció no solo en el lenguaje utilizado sino, en la intencionalidad, en la gestualidad, sobre todo si se tienen en cuenta esos rasgos histriónicos que nos peculiarizan.

En este suceso nocturno se dejan ver a todas luces otros aspectos de la identidad sobre todo desde la construcción de género. Aun hoy, es estimable en la población cubano@ la herencia patriarcal como un elemento de continuidad que ha demarcado determinados rasgos identitarios. Por lo que el sexo masculino se halla atrapado en la tela de araña desplegada por siglos de códigos sexistas donde el macho cubano, “jeboso” y “ligador” por excelencia hace galas de su hombría todo el tiempo.

Este emergente como un elemento de continuidad dentro de la transmisión cultural familiar entra en contradicción con otros valores que reciben niños y niñas en la escuela, dándose así una discontinuidad cultural que no en todos los casos es efectiva. En no pocos hogares el niño desde muy pequeño es iniciado por el padre generalmente, u otro familiar en las mañas del piropo con la intención de acentuar la

masculinidad del infante frente al pavor que aun hoy provoca otra preferencia sexual que no esté dirigida al sexo opuesto.

Como rasgo identitario en Cuba, el hombre generalmente acecha todo el tiempo a las féminas a través de diferentes métodos que pueden ir desde la visualidad, hasta una gestualidad grotesca y los piropos algunas veces soeces. La mujer se convierte en una “presa de caza” tanto en espacios privados como públicos y esto es legitimado por algunas mujeres y hombres como parte de un chovinismo sexual que alude a los buenos/as amantes que solemos ser los cubanos/as. Estos rituales de cortejo y apareamientos sexuales han sido escuchados por mí en no pocas oportunidades en el tren.

Si algún pasajero comenta sobre la fetidez reinante en el tren entre choteos, chistes y risas emerge otro rasgo de nuestra identidad. La utilización de la mofa tanto para impugnar al poder como para trastocar espacios donde nos hallamos de manera vulnerable. A saber de Jorge Mañach:

Si le pedimos, pues, al cubano medio, al cubano “de la calle”, que nos diga lo que entiende por choteo, nos dará una versión simplista, pero que se acerca bastante a ser una definición porque implica lógicamente todo lo que de hecho hallamos contenido en las manifestaciones más típicas del fenómeno. El choteo --nos dirá-- consiste en “no tomar nada en serio”. Podemos apurar todavía un poco más la averiguación, y nos aclarará --con una frase que no suele expresarse ante señoras, pero que yo os pido venia para mencionar lo menos posible-- nos aclarará que el choteo consiste en “tirarlo todo a relajo”[...] (Mañach, J. octubre 2010-marzo 2011, p.102)

Por esta suerte el tren "espiritano" es un espacio donde las identidades de unos/as y otros/as se mezclan se confunden en las relaciones, sin llegar a ser un lugar histórico.

La lentitud con la que avanza tren casi le permite al viajero acariciar la hierba, leer tranquilamente los nombres de los lugares por los que va pasando porque el tiempo aquí no cuenta. Esperanza y Jicotea poblados donde se realizan las primeras paradas con poco o ningún alumbrado público, dejan ver al viajero entre sombras y agónicas luces la somnolencia del lugar que alterna su entramado arquitectónico con el bohío solitario del campesino.

La ausencia de vallas con publicidad en las zonas aledañas a las vías o en los poblados me conectan como viajera con un micromundo que conforma una parte de la cubanidad, pues el itinerario permite descubrir intimidades del cubano/na actual tales como: elementos de diseño espacial, cómo se organiza el espacio rural otrora, hoy, urbanizado, cuáles son los colores que se prefieren para pintar las casas, dejándonos ver una policromía de estilos, donde se alternan colores cálidos en las fachadas como un elemento asumido a partir del consumo de telenovelas mexicanas, colombianas, brasileñas et al, y el uso de la lechada o cal, típica pintura del bohío cubano casi en extinción como vestigio de la arquitectura vernácula que fue asumida por los hispanos de la cultura indígena en los primeros años de la conquista y colonización.

Sin embargo, el bohío ha sido asociado por el imaginario social a partir de la década del 60 como un elemento

enunciativo de pobreza y esto ha traído consigo casi la extinción de esta manera de construir; igualmente su desaparición denota no solo las diferencias sociales que se dan en el campesinado sino, el ascenso o poder económico adquirido por una parte del mismo.

Este contrapunto arquitectónico donde perviven casas de teja y madera, techado de guano y madera al lado de imponentes chalet a la usanza de la arquitectura más cosmopolita permite adentrarse en la madeja social así como, en las creencias místicas adoptadas por los cubanos/as que viven en la región central del país. Tal es el caso de la costumbre trasferida por los/as que han migrado de la región oriental de Cuba hacia el centro y occidente de plantar una maceta de un cactus espinoso en el techo de las casas -construidos usualmente de hormigón armado- que persigue proteger el lugar de los malos ojos.

Por su parte es estimable, el resurgir arquitectónicos de ciudades que como Matanzas crece a la sombra de los dividendos que deja el turismo que viaja a Varadero. Como un elemento revelador se puede divisar el desplazamiento de la opulencia arquitectónica ubicada en el centro de la "Atenas de Cuba" a lo que en otro momento fuera la periferia de la ciudad. Aquí los nuevos empresarios o cooperativistas y otros sujetos sociales construyen sus casas con los más eclécticos estilos que aportan diversidad y colorido a esta parte del entorno de la vía férrea.

En cada lugar atravesado por el tren en su itinerario y donde están establecidas las

paradas otros/as comerciantes ofertan: café, maní molido, yogurt, turrone, tamales¹², et al. A través de estas mercancías los viajeros se ponen en contacto mediante la comida con las identidades culinarias regionales del país, pues cada poblado hace galas de los productos que oferta que a su vez son legitimados por el imaginario social, por lo que mediante la oferta gastronómica se relaciona la región centro occidental con la región más occidental de Cuba con el consustancial traspaso de recetas de cocina.

D. Los trennautas.

Es Santo Domingo la tercera parada que realiza el tren donde comienzan a subir con más frecuencia los *trennautas del comercio*³ la actividad se hace visible al irrumpir en el espacio con gritos, burlas y carreras de coche en coche para tratar de repartir su carga por el tren. Los lugares que atraviesa en su recorrido están articulados con el tipo de mercancía que estos “mercaderes” trasladan hacia La Habana dígame: ajo, cebolla, queso, puré de tomate, leche et al; el pescado que también se lleva en forma de minutas ya ha sido introducido preferentemente en la ciudad de Santa Clara, proveniente del costero pueblo de Caibarién.

El tren cuenta con otro espacio como el vagón de carga que transporta de manera oficial animales vivos como: carneros, chivos, palomas y otras aves de corrales que vienen a satisfacer un mercado predeterminado en la capital, con los practicantes religiosos de la regla Ocha Ifá.

De este modo los sujetos sociales

conocidos como: traficantes, luchadores/as, raspadores/as –“trennautas del comercio”–, proveen de animales a los sujetos rituales que viven en la capital o incluso fuera del país y que requieren de este tipo de ofrendas para ser consagradas a las divinidades en los rituales de paso que celebran los babalaos u otros iniciados. Estos productos que viajan a La Habana a su vez, proporcionan una fuente de ingreso a carretilleros y otros propietarios de algún tipo de transporte que son los encargados de trasladar la preciada carga una vez que el “espirituario” arriba a la capital. Este modo de hacer instituye por sí mismo una variada red de actores sociales pertenecientes a los más diversos estratos que conectan al campesino–comerciante–carretillero–usuario religioso y otros con el tren como no lugar.

A su vez las mercancías que se trasladan en los coches ya tienen un mercado fijo de consumidores en la capital constituido generalmente por dueños de negocios particulares de comidas usualmente llamadas en Cuba “Paladares” y otros negocios. Este no lugar (...) ofrece con claridad el hecho de que la realidad social urbana es segmentaria y de que existen otros mundos en este (...) Palacios, J. 2003, p.10.

Paseo A´´´ cubanidad. El tren como una realidad construida.

En consecuencia, sugiero razonar sobre la construcción de la realidad, como un proceso inventivo en cierta medida independiente de cualquier tipo de intencionalidad, que no sea, o que tome distancia de aquella que se produce con la autoridad de quien observa, escribe o sugiere vertientes individuales sobre lo constituido. (Lozano, C.E. 2012, p.86). En la

medida que construyo el tren a partir de las vivencias y experiencias experimentadas por mí como sujeto en él me erijo como una *trennauta ocasional*⁴, por lo que mi elaboración por supuesto difiere de la realizada por los *trennautas del comercio* que se constituyen en este espacio como una tribu rodante, itinerante y nómada que se sirve de este medio de transporte antediluviano para establecer un mercado negro con propósitos lucrativos, sin embargo, desde mi perspectiva, útil dentro del entramado social del país en tanto estos traficantes fungen como proveedores de alimentos que de un modo u otro pueden llegar a la mesa del cubano. En este no lugar cualquier alusión a la idea de “hombre nuevo” se diluye entre la bruma y la oscuridad que nos sobrecoge a todos.

En el “espirituano” la relación sujeto-sujeto es amplia, directa y se establecen vastas redes personales ante la disyuntiva de permanecer más de 9 horas en este no lugar. Aquí se comparte un mínimo espacio, con poca o ninguna luz, que impide poder leer o hacer otras actividades, por lo que los sujetos son tendientes a narrar sus historias de vida siempre y cuando usted no se les antoje como sospechoso; vasta que le plantee a alguien que está investigando sobre el tren para que inmediatamente aparezca un silencio cómplice, sobre todo, porque en el imaginario social cubano investigar tiene otra connotación es por ello, que escribir sobre el particular me ha llevado tanto tiempo.

A pesar de las relaciones sociales que establecen los individuos en el tren, él se instituye como un espacio complejo, constituido por un microcosmo que hace muy difícil el acercamiento del investigador a los *trennautas del comercio* pues es casi imposible obtener entrevistas de los/as que usualmente en él circulan, ya que al ser utilizado por estos

sujetos sociales como un espacio móvil underground, la desconfianza y el temor se apodera de todos ante la sospecha de que puedes ser un “soplón”. Como espacio rodante aparecen en él fotografiadas las contradicciones y los contrastes entre las condiciones reales y las ideales que hoy se viven en Cuba.

No obstante, de una manera poco ortodoxa, conocí a mi informante privilegiado, un hombre negro de más de 60 años un *trennauta del comercio* que una noche luego de haber coincidido conmigo en la travesía del “espirituano” por más de un año, me narró su historia de vida y el quid del tren. Escuchándole he tratado de comprender el sentido que él, como individuo da a ese espacio y el que le atribuyo, en esa compleja construcción cultural que unos/as y otras/os tejemos donde se relacionan aquellos que viven del tráfico de mercancías y aquellas/os que lo utilizamos como medio de transporte más económico y que coexistimos en este espacio surrealista.

La situación de precariedad que existe en el tren y que involucra a todos, tanto viajeros ocasionales como la tribu andante de comerciantes hace que establezcamos redes de apoyo. De este modo, intercambiamos agua, nos protegemos de las/os randas que en algunas oportunidades suben al tren a sustraer equipajes, este estado de comunidad protectora mutua es eficaz para el cuidado de las pertenencias cuando necesitamos ir al lugar más surreal del tren, el servicio sanitario o para organizar las horas de sueño.

Por su parte los/as *trennautas del*

comercio se protegen de la policía ferroviaria que viaja en el tren con el propósito de mantener el orden, pues esta inspecciona los equipajes de los viajeros de manera aleatoria o dirigida en busca de mercancías clasificadas para ejercer actividades de lucro, revisión que se desarrolla como un ejercicio de poder que es legitimado y asumido por todos los pasajeros. A pesar de la requisa se implantan otros tipos de redes, las de complicidad, que funcionan mediante el soborno por parte de los traficantes a los propios policías y las redes de protección que también son de complicidad pero obran en otro sentido y son aquellas que se establecen entre los traficantes, las ferromozas y los viajeros.

El antedicho triunvirato que se desarrolla desde el anonimato protege del asedio policial algunas mercancías valiosas tales como: quesos y minutas de pescados, et al que viajan a La Habana camufladas o no, como ejemplos vívidos de la creatividad cultural de las/os sujetos sin que en ello medie, valor de cambio alguno, solo por solidaridad, complicidad y subversión. Por lo que el tren es un no lugar clave para ver como lo llamase Palacios, J. 2003, p. 58 “los ejercicios de resistencia creativa por parte de la gente que los habita e interpreta”. Asimismo el tren se convierte en un espacio de innovación organizativa donde el poder y el no poder se yuxtaponen.

El “espirituano” es entendido por mí como símbolo de un entramado social subterráneo y alternativo donde se mixturán diversos mosaicos identitarios y clases sociales. En él se relacionan diversos grupos de bajo status social tales como: roqueros, friquis, gay y los/as trennautas

del comercio, que son portadores de un poder virtual o real, que se evidencia en las estrategias organizativas que han desarrollado en torno al manejo de mercancías y sus receptadores en diversos puntos de la capital dígame Vedado, Habana Vieja, Alamar, et al, y los modos de supervivencia dentro de este mercado informal, que a su vez se hallan a merced de los dispositivos sociales de control.

En este no lugar se mezclan asimismo en la travesía intelectuales, médicos, campesinos, amas de casa, militares, deportistas y trabajadores, o simplemente aquellos que no tienen vínculo laboral, de esta mixtura solo quedan fuera las jineteras¹⁵ de tacón, sus chulos y los nuevos cooperativistas¹⁶ pues los dividendos que sus prácticas les dejan les proporcionan beneficios y diversas oportunidades para tomar otros medios de transporte que los conduzcan a la capital.

Coda.

Cualquier gran ciudad se ofrece a la mirada de extrañamiento del antropólogo como un objeto severamente complejo, como una gigantesca figura fractal que se extiende engulléndolo... (Palacios, J. 2003, p.10).

La proximidad a la estación de ferrocarriles de La Habana es el momento clímax para algunos trennautas del comercio fundamentalmente hombres, que saltan del tren a las vías con sus mercancías antes de que el artefacto haga su entrada en la terminal, con el propósito de evadir los controles policiales en la estación ferroviaria otros, continúan en él

pues han desarrollado estrategias para proteger sus productos que pueden ir desde prácticas tan baladíes como el soborno a la policía que trabaja en la estación central, focalizada en agentes del orden que forman parte de la red hasta, la implementación de redes de ayuda mutua desarrolladas por: traficantes- intermediarios - receptadores que esperan el tren en la estación.

Este es el momento más álgido del movimiento humano con el ir y venir de pasajeros, carretilleros, boteros¹⁷, la policía ferroviaria, en fin un termitero convulso donde cada obrera comerciante o no, aporta a la reina -la capital- su carga más preciada.

Así el tren "espirituario" se yergue ante mis ojos como una urdimbre compleja donde se tejen disimiles significados que están tamizados unos y otros, explicitados de

manera elocuente en nuestra identidad, observables en su arribo a la mañana siguiente a la capital de todos los cubanos.

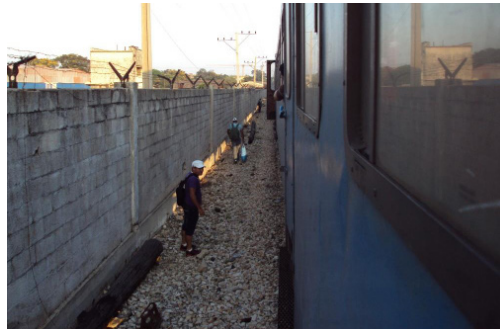
Consideraciones finales

-El tren "espirituario" atrapado en la modernidad cubana no nos deja ver las tres figuras del exceso de la sobremodernidad a saber de Augé la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de la referencia.

-El tren "espirituario" como espacio socializado moderno donde todo se imbrica y se mezcla es un no lugar que los sujetos sociales cubanos/as identificamos y a su vez se identifica como cultura de la resistencia.

















Notas

- 1.- En Cuba se consideran mercancías ilícitas la carne de res y solo queda eximida de esta clasificación aquella que es adquirida en las tiendas recaudadoras de divisa, si se es objeto de una requisita policial el individuo solo puede probar su inocencia si es portador del comprobante de pago expendido por el mercado donde compró la misma, otros alimentos como la leche en polvo, el pescado, el queso et al se pueden transportar en proporciones reguladas y siempre y cuando la policía ferroviaria asienta en su traslado, por lo que se da lugar a una variabilidad subjetiva entre el poder y el no poder.
- 2.- Ver Hernández, G e Izquierdo, G. (2013). Arqueomusicología prehispánica de Cuba. España: HUM 862. Donde se realiza un análisis de los aportes indígenas a la conformación de la identidad en Cuba un tema poco estudiado a partir de las nociones que se han portado de etnocidio indígena.
- 3.- La narrativa la construyo desde mi condición doble de mestiza, no solo por ser cubana sino porque mi empírea antropológica solo me permite vampirizar tendencias, escuelas, esta metáfora me fue sugerida por Víctor Yanes Córdoba (2014) en la Universidad de Jaén España durante una conferencia que ofrecía, pues verdaderamente nunca me había pensado así.
- 4.- La casa como lugar antropológico (Augé, M. 1998) es el espacio donde continuo construyendo mi identidad individual pues al ser una migrante se han desestructurado y estructurado elementos de mi capital social Putman, 1994, Coleman, 1990, Newton 1997 en Klisksbert, B. 2000.
- 5.- Este símil alude a aquellos trenes que en la primera mitad del siglo pasado se ocupaban del reparto de la leche de municipios en municipios en La Mayor de las Antillas-
- 6.- La asunción de esta estética en el vestir en Cuba no solo obedece a la moda, sino que es el resultado del contrabando de ropa que generalmente procedía de Ecuador de factura China que era vendida en pequeños negocios ubicados en casas particulares y que antes de las medidas regulativas aduanales que recientemente se implantaron figuraba como un mercado alternativo y opcional al que accedían buena parte de los/las cubanos para abastecerse de este tipo de ropa.
- 7.- Solo menciono aquí las paradas que realiza desde el lugar en que yo lo abordo -la ciudad de Santa Clara- pues el recorre 98.4 Km desde Sancti Spíritus hasta la antedicha ciudad
- 8.- Ligar en Cuba es sinónimo de establecer relaciones fugaces y de alta intensidad.
- 9.- No pude percatarme si la manera abrupta en que se dirigió la ferromotora al usuario estuvo motivada por la ingestión de bebidas alcohólicas por parte del usuario o porque le dijo "madrina" ya que en Cuba ello porta un significado religioso. Las madrinas son las mujeres iniciadas en la santería.

- 10.- Es usual que los villaclareños sustituyamos la r por la l como una peculiaridad del habla regional.
- 11.- Elemento apreciable como continuidad cultural transmitida por el catolicismo y que pervive en la sociedad actual.
- 12.- Práctica que ha ido disminuyendo y que intuyo se debe a la posibilidad que hoy tienen algunos ciudadanos de emprender pequeños negocios donde se expenden comidas y bebidas.
- 13.- Siempre que me refiera a estos sujetos sociales estoy aludiendo a personas que se dedican a traficar mercancías hacia la capital de Cuba.
- 14.- Utilizo esta nominación para hacer referencia a los viajeros que utilizan el tren solo como medio de transporte
- 15.- Así se llama en Cuba a las prostitutas.
- 16.- Actualmente han aparecido en el país negocios particulares que se organizan en cooperativas que pueden prestar servicios gastronómicos, en la construcción et al y que dan otras luces necesarias a la economía nacional y a las prácticas de consumo.
- 17.- Son personas que poseen o manejan un carro antiguo generalmente americano que en Cuba se les conoce como Almendrones y operan como taxis.

Referencias

Augé, M (1998). Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremoderidad. Barcelona: Gedisa.

Guanche, J. (1996). Componentes étnicos de la nación cubana. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

Hernández, G e Izquierdo, G. (2013). Arqueomusicología prehidspánica de Cuba. España: HUM 862.

Kliksberg, B. (2000). Capital social y cultura. Claves olvidadas del desarrollo. Argentina: INTAL.

Lozano, C.E. (2012). Etnografía y etnógrafo: percepción y bordes existenciales del trabajo de campo y la etnografía hecha en casa. Revista de antropología experimental No12 2012. Texto 6: 77-89

Mañach, J. (s.a) Indagación del choteo. Rev Caliban, Revista Cubana de Pensamiento e Historia oct2010-marzo 2011. PDF

Max- Neef, M. (1993). Desarrollo a escala humana. Montevideo: Nordan- Comunidad.

Palacios, J. (2003). Laberintos de exclusión. Diálogos con la antropología urbana. Jaén: Meta4.

La necesidad de reencontrarnos con el dibujo: mi propia experiencia.

The need to meet the drawing: my own experience.

Nuria López Pérez
Universidad de Jaén,
Artista Plástica. España.
nuriatos@hotmail.com

Recibido 15/04/2016
Aceptado 07/05/2016

Revisado 27/04/2016
Publicado 01/07/2016

Resumen

Este artículo surge de mi necesidad de reconciliarme con el dibujo, de entender mi relación con él, ya que es algo a lo que siempre he estado vinculada, de una manera u otra, a pesar de que en diversas ocasiones he buscado la manera de zafarme de él.

Analizando mi experiencia personal a través de esta investigación autobiográfica, encuentro respuestas que de otro manera no hubiera podido alcanzar. Ya es hora de poner las cosas en su sitio y de paso servir a aquellas personas que, puedan estar en la misma situación o similar, ya sea con el dibujo o con algún otro lenguaje natural de expresión que nos ha sido arrebatado a las bravas, en nuestro proceso de escolarización.

Abstract

This article is coming from my need to be reconciled with the drawing, to understand my relationship with it, because it is something I have always been linked, in one way or another, in spite of that I have sought ways to break free of it on several occasions.

Analyzing my personal experience through this autobiographical research, I find answers that would otherwise not have been able to achieve. It's time to put things in place and to be usefull to anyone who Could be in the same situation or like this, either drawing or some other natural language expression has been taken from us, in our schooling process.

Today, I see that in the field of

Para citar este artículo

López Pérez, N. (2016). *La necesidad de reencontrarnos con el dibujo: mi propia experiencia..* Tercio Creciente, 10, págs. 95-106. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.5>

Hoy, veo que en el ámbito de la expresión y la actitud crítica no solo no hemos avanzado, sino que hemos demostrado que siempre se puede retroceder mas.

expression and critical attitude not only we have not advanced, but we have shown that you can always go back more.

Palabras clave / Keywords

Dibujo, expresión, conocimiento, sociedad, desarrollo, autoexpresión, aprendizaje

Drawing, expression, knowledge, society, development, self-expression, learning

Para citar este artículo

López Pérez, N. (2016). *La necesidad de reencontrarnos con el dibujo: mi propia experiencia*. Tercio Creciente, 10, págs. 95-106. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.5>

La necesidad de reencontrarnos con el dibujo: mi propia experiencia.

DESARROLLO

Desde muy pequeños experimentamos con los trazos, las texturas de los soportes, los colores, el grosor de la línea que nos permite cada herramienta que tenemos a nuestro alcance. No, ningún niño renuncia a este placer de dibujar, sin darse cuenta se convierte en un lenguaje natural de comunicación, el niño, va madurando gráficamente y va descubriendo sus códigos como los de cualquier otro lenguaje. No es un don, es algo que se aprende naturalmente con la experimentación y el desarrollo natural. Todo esto sucede de forma natural, a través de la experimentación descubrimos soluciones que vamos incorporando a nuestro repertorio, igual que aprendemos a hablar.

“Si (...) se ha sabido conservar en el niño todo su entusiasmo por este medio ideal de expresión que es el dibujo, el niño explicará y se explicará a través del dibujo. No se expresará solo por la forma anecdótica que representa la escritura, sino también, y, mejor aún, a través de una forma sensible que supera al lenguaje oral y la escritura y permite presentar esas zonas superiores que son las del pensamiento abstracto y el Arte” (Freinet. 1968:49)

El inicio de la adolescencia supone un momento difícil para el pequeño dibujante, duda de su capacidad al empezar a cambiar su escala de valores y anhela ser capaz de dibujar con cierto realismo (Lowenfeld, Lambert. 1970);

esta situación es agravada por el hecho de que desde su escolarización, el dibujo deja de ser un lenguaje, para pasar a ser una disciplina artística, (Jenny. 2001:7).

Por qué mi historia.

“Si cuento historias en primera persona no es porque esté obsesionado con mi vida o porque me considere muy importante. Es simplemente porque es la vida que mejor conozco y me proporciona toda clase de ejemplos que, sospecho, son típicos en la vida de mucha gente. Pienso que a la mayoría de nosotros nos es más fácil comprender las ideas abstractas si nos llegan a través de historias y por ello trato de transmitir conceptos abstractos y difíciles a través del medio que es mi propia vida”. (Hofstadter, 2008:19)

Analizando mi propia experiencia, encuentro caminos, indicios y respuestas. Siempre he tenido una relación difícil con el dibujo que me ha llevado a abandonarlo durante muchos años, pero sintiendo el anhelo constante de dibujar “bien”. Esta distancia ha hecho que esta meta se alejara cada vez más de mí y en vez de ponerme a trabajar mirara hacia otro lado. El dibujo, como la música, impone mucho; esto es algo que he constatado en numerosas ocasiones con

personas que me piden que les enseñe a dibujar y me advierten que lo hacen fatal y se bloquean cuando cogen un lápiz. En mi caso, además, se me daba bien, sin embargo, conforme avanzaba en mis estudios académicos le dedicaba menos tiempo y me generaba mas angustia. Se iban produciendo bloqueos que llegan hasta hoy.

Moviéndome entre mis recuerdos de vida descubro claves que me permiten colocar cosas en su sitio a la vez que puede servir como espejo para aquellos que vivan bloqueos similares, relacionados con el dibujo o cualquier otro modo de expresión y para reflexionar sobre nuestro sistema de enseñanza en general y del dibujo en particular.

“Así pues, en este momento de repliegue y de inmovilismo social y político, trabajar en la revolución del mundo interior de la persona va a permitir encontrar vías de renovación social y política para el mañana”. (López Górriz. 2007:18).

Narración autobiográfica.

“Somos criaturas que crean imágenes. Garabateamos, dibujamos y pintamos. Cuando dibujo lo que veo, toco con mi mano el objeto que miro, es como si mi mano estuviera acariciando su contorno”. Husvedt. 2013.

El acto de dibujar, así como el de escribir, trazar sobre un papel, siempre me ha resultado placentero, disfrutando de la textura del papel, el sonido del instrumento que usas en cada momento al deslizarse por el. Aún hoy prefiero escribir con las manos trazando las frases sobre el papel que en el ordenador, me meto con mas intensidad en lo que escribo.

Soy la novena de diez hermanos y desde que nació Lourdes, la décima, justo un año después que yo, he estado pegada a mi padre. Se fue creando un fuerte vínculo que se ha mantenido siempre, el fue mi apoyo y mi referencia, mi padre y mi madre pues me entendía y si no era así, me respetaba. El era ayudante de obras públicas, arquitecto de vocación y dibujante de chistes e ilustrador en sus tiempos libres, dada su enorme facilidad para el dibujo y la creación de personajes. De carácter jovial, magnético y libre, tenía energía para el y para todos los demás. Mi madre, educadora, voluntariosa y despistada, era hija de sastre, asesinado tras la guerra civil española bajo un silencio familiar absoluto, que siempre se ha manifestado en casa en ese miedo a destacarse, a que te miren o te señalen.

Descubrí los primeros dibujos de mi padre con cinco o seis años, buscando caramelos en el armario de mis dormitorio; encontré unas cartas tuyas dirigidas a mi madre llenas de dibujos (ideogramas) que sustituían texto. Me parecieron muy divertidas y volví en varias ocasiones a escondidas a mirar aquellas cartas.

En casa había muchos rincones en los que mi madre guardaba papel en sucio, donde dibujábamos y a menudo encontraba dibujos de él. Además guardaba en un cajón grande, en la biblioteca del salón, sus apuntes de carrera y sus dibujos terminados. Allí encontré cuadernos de dibujo algunos bocetos y artes finales de cromos, abecedarios ilustrados, estudios de luz y sombra, caricaturas a lápiz. Mucho mas tarde, encontré, en lo alto de un ropero una carpeta vieja de dibujo en la que guardaba sus ilustraciones de pulgarcito, las mil y una noches, y chistes ilustrados. Me encantaba verlo dibujar cuando le pedía que me enseñara y el me decía que eso no se enseña, hay que dibujar y dibujar,

ya está (como si fuera tan fácil, -pensaba yo-). A menudo, me sentaba en el suelo, delante del cajón y abría cuaderno por cuaderno, papel por papel, disfrutando de sus historias y personajes hasta hartarme. Miraba detenidamente como hacia sus estudios con tramas, como resolvía la perspectiva, su paleta de colores,..., la delicadeza de los rasgos y de sus trazos.

Mi afición por el dibujo la he tenido siempre, desde que yo recuerdo. Me ayudaba a centrarme, me permitía también

ensimismarme, recrear mi imaginación,... me ayudaba a prestar atención en clase y hacer la mañana algo mas corta . Este tipo de dibujos eran garabatos que en ocasiones contenían o me llevaban a crear personajes y otras veces no; no había intención de crear nada, solo de forzar a la cabeza a centrarse. Pero producía una cantidad ingente de material gráfico, texturas, fondos y caras, muchas caras. En casa conscientemente me gustaba analizar fotos en blanco y negro, dibujarlas y reproducirlas lo mas fielmente que pudiera, esto se me daba bien y me daba confianza. Las clases de dibujo, plástica y



Ilustración de Conrado López Calzado, 1954

pre-tecnología eran para mi un lujo, nuestra profesora había estudiado Bellas Artes y trabajábamos la geometría a través del dibujo que luego se afianzaba con el diseño, creando cubiertos, muebles, solerías,...En cualquier caso, mi pasión siempre ha sido el trabajo con el espacio en el que vivimos, lo vivo y lo siento desde muy adentro.

Nunca me planteé estudiar Bellas Artes, mas bien me inclinaba por arquitectura, pero no aguantaba las matemáticas ni la física; me gustaba dibujar, pero no me interesaba tener que hacerlo bajo un juicio constante, pero por casualidades de la vida hice el examen de ingreso a Bellas Artes y acabé allí. En la facultad descubrí la textura de las telas y el trazo del carboncillo sobre éstas, bien tiesas cuando seca la imprimación y el deslizamiento de la brocha húmeda sobre los trazos negros iba realizando su versión del dibujo mientras el agua o el aguarrás arrastraba el carboncillo a su antojo. ¿Y la escultura?, esto si que era un lujo, meter las manos en el barro y sacar las caras (los ojos, los agujeros de la nariz, las bocazas) que gustazo y ese tacto fresco y amable del barro... Con la pintura tenía mas lucha, trabajando con los primarios se me hacían auténtica plastas de color indefinible en las cerdas del pincel, aquí estuvo mi principal reto y me discipliné, no tuve mas remedio, insistí hasta entender el color. Luego fueron surgiendo otros retos como la materia, pero ya iba entrando en tema. Para mi era importante poder disponer de ese espacio para trabajar, de los modelos, el modo de trabajo mismo, aprendiendo muchísimo de mis compañeros. El color y sus armonías, que inicialmente no me interesaba, me supuso una herramienta imprescindible en mi trabajo como diseñadora gráfica. En resumen, volumen, espacio, forma,... eran mi medio natural, por decirlo de alguna manera, mientras que las teorías del Arte y del color eran para mi una disciplina que me exigía mucho mas esfuerzo intelectual.

En las clases de dibujo disfrutaba mucho, tanto por el poder trabajar con formatos grandes, con modelos del natural y con el carbón, como por la satisfacción de hacer algo “bien” con facilidad. No se muy bien, cuando empecé a agobiarme simplemente, poco a poco dejé de dibujar en mi tiempo libre, solo hacía lo que se me exigía en clase. Pero el abandono absoluto fue cuando comencé con mi estudio de diseño gráfico no volví a dibujar hasta muchos años mas tarde. El diseño me permitía, a través de argumentos, justificar cada línea, cada color, cada tipografía; un trabajo absolutamente racional y lógico, con el sentimiento siempre controlado supeditado a la necesidad de comunicación del cliente. Hasta que tomé conciencia de lo aséptico que me resultaba mi trabajo; me había hecho una torre de argumentos vacíos que justificaban el producto final, pero yo no me lo creía ya. Realicé entonces un master en paisajismo y diseño de jardines, que me ayudó a distanciarme un poco de mi trabajo y retomar el dibujo del natural, a través del dibujo de jardines, plantas y dibujo arquitectónico volvió el lápiz a mi mano, lo que me dio mucha alegría; pero continué unos años mas con el estudio. Finalmente, un bloqueo creativo completo me forzó a dejar el trabajo de diseño. Ponerme ante el ordenador me daba un fuerte dolor de estómago, han tenido que pasar 3 años hasta que he podido ponerme delante de la pantalla y siempre por cortos espacios de tiempo.

Necesitaba recuperar mis manos y comencé entonces Ilustración con el fin de retomar las técnicas de expresión plástica. Esta experiencia, que duró dos años, fue muy enriquecedora: me permitió adquirir seguridad en mis manos y en mi capacidad de ver y comunicar, ser consciente de las limitaciones de los profesores (con las que me identificaba y empezaba a relativizar), lo que me permitió bajar mi nivel

de exigencia conmigo (y estar mas cómoda en el mundo); además, la experiencia de ser alumna adulta de un campo que no era nuevo para mi, con compañeros jovencísimos que se están iniciando, me hizo ver y comprender el miedo que se tiene a la posibilidad de hacer un dibujo mal hecho; los compañeros con mas capacidad para ver y representar eran los mas aterrorizados ante esta posibilidad y esto les impedía abrirse a las enseñanzas de los profesores, pues con sus “muletas” se apañaban bien, aquí yo tenía un lugar

privilegiado, pues estaba a su lado, no iba a juzgarlos y a la vez era consciente de mis bloqueos y estaba allí para enfrentarme a ellos, de modo que podía disfrutar sin pensar en el resultado, esto produce una liberación de la que mis compañeros eran conscientes; de modo que, con frecuencia, se sentaban detrás de mi espalda a ver donde estaba el secreto y poco a poco fuimos, entre todos rompiendo nuestros esquemas y abriendo grietas en nuestros bloqueos.



Nuria López Pérez, Cuaderno de diario.

Los estudios me obligaban a dibujar todos los días y empecé entonces con los cuadernos de notas para dibujo y se instalaron en mi vida como una herramienta fundamental en ese proceso. Sin darme cuenta, estaba metida de lleno en una búsqueda de mi identidad (de esa relación profunda conmigo misma que se mantiene constante sin importar los factores externos, que se refleja en aquello con lo que me identifico y que necesariamente debe manifestarse en una manera propia de dibujar, pintar, crear, expresar...) que había empezado un par de años antes con las páginas de la mañana (Cameron. 1992). En estas páginas, poco a poco, fui combinando palabras y dibujos hasta hacerlo de forma sistemática. Este esfuerzo de expresar con dibujos mi proceso mental, me llevó a ver que, en ocasiones, los dibujos me ayudaban a comprender mejor lo que tenía dentro: mi dolor, mis sentimientos y lo que verdaderamente me conmovía. Comencé escribiendo los sueños, pero poco a poco iba

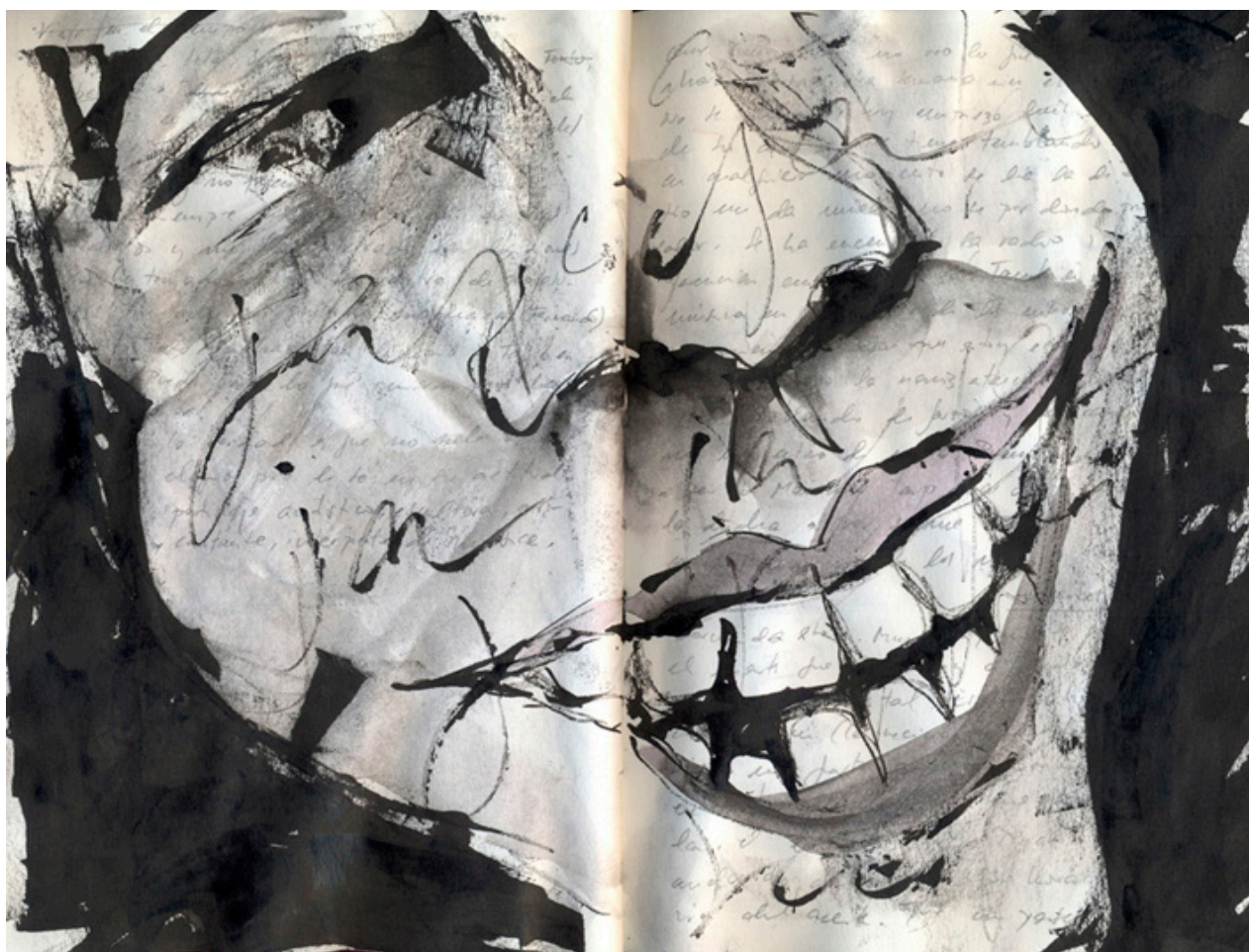
surgiendo un tipo de dibujo algo titubeante y torpe, sin ninguna pretensión; de características muy similares a las de los dibujos que realizo con la mano izquierda, a través del “diálogo con las manos” que propone Lucía Cappaccione (1999) en su obra “El diario creativo”. En estos dibujos no persigo control alguno, sólo dejo la mano ir, en la medida de lo que puedo, claro. Fui recuperando así mi mano como herramienta y empecé a deshacer lo andado, a dejar de controlar mis trazos, a dejarme llevar por ellos, a ver si conseguía deshacer la maraña que rodeaba mis tripas y mi corazón, huyendo del dibujo virtuoso. Conocí los trabajos de meditación en movimiento de Ana y María Jesús Gorostiza, gracias a un curso celebrado en el Centro de Profesores de Almería con el título “Trazo, gesto, emoción: la técnica sumi-e” (2006). Combinan el sumi-e con tai-chi profundizando en la obra de “The Sumi-e Dream Book: an impressionist approach to the art of japanese brush painting” (Mayhall, 2003).



Nuria López Pérez, Cuaderno de diario.

Así, cuando empecé a caminar hacia el descubrimiento de mi propio lenguaje comencé a disfrutar con el dibujo, experimentando, reconociendo las herramientas con las que me expreso mejor. Este lenguaje personal se modula según las herramientas que utilice para trazar, el portaminas, sin quererlo me presiona para que realice un dibujo mas preciso, los palos con la tinta, me llevan

como loca por el papel, buscando la mancha; el rotulador de tinta líquida se desliza con soltura construyendo desde la línea fluida y enredada,... Sigo soltando la mano, buscando herramientas con las que sentirme cómoda. Cuando verdaderamente esta identificación es plena, voy profundizando en la técnica que me interese, pero ahora de manera relajada, permitiéndome avanzar en el dominio de la misma sin miedo.



Nuria López Pérez, Cuaderno de diario.

Conclusión

¿Por qué ocurre esto?, creo que se ha banalizado el aprendizaje del dibujo. El dibujo, tal como lo he aprendido y desarrollado, se me queda corto, muy corto. Admito que puedo tener destreza al dibujar y bien coordinados el ojo y la mano, pero esto no es suficiente. Necesito llegar mucho mas adentro, saber que despierta en mi lo que veo, sentir lo que siente aquello que dibujo. Actualmente desarrollo talleres en los que indago sobre técnicas para la aproximación al arte y la autoexploración para mis talleres de dibujo y pintura desde el disfrute. Sigo trabajando con la memoria y con el recuerdo, con la música y el movimiento, el dibujo sin intención,....

Paralelamente a todo esto he ido creciendo con mis hijos, he visto lo que les ha supuesto la escuela en su desarrollo personal y en especial el desarrollo de su creatividad así

como su evolución en la expresión gráfica. Los tres han tenido en casa mucha actividad plástica, de manera natural, desde la necesidad primaria que tiene cualquier niño de expresarse. A éste nivel la escuela supuso un frenazo brutal y paralelamente creció su desinterés en general por aprender. Los ejercicios en clase eran absolutamente dirigidos, no dejaban hueco para la aportación personal.

Lo que busco es un dibujo que nos permita sentir para poder ver y transmitir, que no quede en el desarrollo de la destreza, sino que vaya mas allá y pueda ser una herramienta esencial para el desarrollo personal y el conocimiento.

Todos los puntos de vista del dibujo son interesantes y su aprendizaje aporta enriquecimiento a quien lo desarrolla, pero siempre desde el respeto al lenguaje en desarrollo del aprendiz

Referencias

LÓPEZ GÓRRIZ, I. (2007). La investigación autobiográfica generadora de procesos autoformativos y de transformación existencial. *Revista Currículum*, 20; octubre 2007, pp. 11-37.

FREINET, C. (1984)[1968]. Los métodos naturales. Vol. 2: El aprendizaje del dibujo. Barcelona. Martínez Roca.

LOWENFERD, VIKTOR y BRITAIN, (1970)[1947]. Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires. Kapelusz.

JENNY, P. (2013)[2001]. Técnicas de dibujo. Barcelona. Gustavo Gili.

HOFSTATDER, D. (2008)[2007]. Yo soy un extraño bucle. Barcelona. Tusquets.

HUSVEDT, S. (2013)[2012]. Vivir, pensar, mirar. Barcelona. Anagrama.

MAYHALL, Y. (2003). The Sumi-E Dream Book: an impressionist approach to the art of japanese brush painting. USA. Watson-Guption.

Las emociones, el juego y la educación universitaria.

Emotions, play and high education

Dr Josué Vladimir Ramírez Tarazona

Universidad La Gran Colombia, Seccional
Armenia. Colombia.

ramireztarjosue@miugca.edu.co

Recibido 30/03/2016

Aceptado 07/05/2016

Revisado 27/04/2016

Publicado 01/07/2016

Resumen

La educación universitaria carece del desarrollo emocional y a pesar de los gritos en contra se centra cada vez más en los contenidos, el artículo propone una revisión de los enfoques fundamentales al respecto y lo relaciona con la educación universitaria a través del juego.

En la segunda parte se muestra la importancia del juego en la conformación de las culturas en América y como su desplazamiento de lugares y de tiempos, siempre fundamentando una mejor comprensión de la realidad, se da importancia especial al hedonismo como constituyente contemporáneo del uso de nuestro tiempo y de la forma en que los

Abstract

High education lacks the emotional development and despite the voices against focusing increasingly on the contents, the article proposes a review of the fundamental approaches to respect and relates it to university education through play.

In the second part the importance of play in the shaping of cultures in America is shown. It is given special importance to hedonism as contemporary constituent of use of our time and how adults recover their infantile states and playability. Finally some experiences of Colombian teachers using games in their learning process, and how they support

Para citar este artículo

Ramírez Tarazona, J. V. (2016). *Las emociones, el juego y la educación universitaria*. Tercio Creciente, 10, págs. 107-132. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.6>

adultos recuperan sus estados infantiles y la capacidad de juego. Finalmente se presentan algunas experiencias de profesores colombianos que utilizan juegos en su proceso didáctico y sustentan las ventajas que se obtienen en el aula universitaria su utilización.

the advantages obtained in the university classroom use are presented.

Palabras clave / Keywords

Educación universitaria, emoción, juego, hedonismo, cultura

High education, emotion, play, hedonism, culture

Para citar este artículo

Ramírez Tarazona, J. V. (2016). *Las emociones, el juego y la educación universitaria*. Tercio Creciente, 10, págs. 107-132. <http://dx.doi.org/10.17651/rtc.n10.6>

Las emociones, el juego y la educación universitaria.

1. El origen del estudio de las emociones

Existen cuatro grandes teorías de las emociones que se han conectado a pesar de los distanciamientos tanto de época histórica como de fundamentos epistemológicos, sin embargo no cabe la menor duda que cada una de ellas se fue cimentando en la anterior, sea para cuestionarla o para afianzarla. Son ellas; la teoría de las pasiones el alma, de Descartes, la teoría de los afectos de Spinoza, la teoría de las emociones de Vigotsky y la neurobiología de las emociones y los sentimientos

1.1. *Las pasiones del alma de Renato Descartes*

En 1641 el pensador francés Renato Descartes (1596-1650) publica su texto *Les passions de l'ame*¹, organizando en 222 artículos el estudio del cuerpo y del alma, en los cuales explica la naturaleza del hombre y de sus pasiones, comienza planteando que el cuerpo no piensa de ninguna manera y que el pensamiento que existe en el ser humano es una actividad del alma. Por ser el primer gran referente del pensamiento científico expondremos las principales características de su teoría de las pasiones en la cual trazó el punto de partida del estudio de las emociones humanas cuando apenas terminaba la época del renacimiento. Es una teoría idealista que se sustenta en la concepción de la separación del cuerpo y del alma, Descartes afirma que:

Ningún sujeto obra más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida, y que por consiguiente debemos pensar que lo que en ella es una pasión es generalmente en él una acción; de suerte que no hay mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones que examinar la diferencia existente entre el alma y el cuerpo, a fin de conocer a cuál de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros. (Descartes R. , 1981, pág. 101)

O sea, acción y pasión, cuerpo y alma, dos funciones autónomas en un mismo ser humano, así pues, afirma Descartes, “como no conocemos que el cuerpo piense de ninguna manera, debemos creer que toda suerte de pensamientos que existen en nosotros pertenecen al alma” (Descartes, 1980, pág. 102) de tal manera que el pensamiento del hombre pertenece al alma y lo demás, especialmente las acciones, al cuerpo. Pero ¿por qué se puede afirmar con tal certeza que Las pasiones del alma es en realidad una teoría de las emociones? Tomemos sus palabras al respecto:

Podemos llamarlas percepciones cuando empleamos en general esta palabra para designar todos los pensamientos que no son acciones del alma o voluntades, pero no cuando la usamos solamente para designar conocimientos evidentes; pues la experiencia demuestra que no son los más agitados por

sus pasiones los que mejor las conocen, y que estas figuran entre las percepciones que la estrecha alianza existe entre el alma y el cuerpo hace confusas y oscuras. Podemos también llamarlas sentimientos, porque son recibidas en el alma de la misma manera que los objetos de los sentidos exteriores, y el alma no las conoce de otro modo; pero podemos mejor aún llamarlas emociones del alma, no sólo porque este nombre puede ser dado a todos los cambios que ocurren en ella, o sea a todos los diversos pensamientos que le llegan, sino particularmente porque, de todas las clases de pensamientos que el alma puede tener, ninguna la agita y la conmueve tan fuertemente como esas pasiones. (Descartes, 1980, pág. 113)

Descartes da una explicación del funcionamiento humano a partir de una concepción mecanicista, donde cada parte del cuerpo es asociada a un conjunto de partes unidas entre sí, explica el sistema circulatorio y muscular desde una concepción fisiológica que están asociados de la siguiente manera:

Todos estos movimientos de los músculos, lo mismo que todos los sentidos, dependen de los nervios, que son como unas cuerdecitas o como unos tubitos que salen, todos, del cerebro, y contienen, como este, cierto aire o viento muy sutil que se llama los espíritus animales. (Descartes, 1980, pág. 104)

Podemos deducir que para Descartes el pensamiento desarrolla acciones que tienen origen en el cerebro y se mueven hacia la periferia del sistema, mientras que las pasiones tienen origen externo y van hacia las representaciones que en el pensamiento se presentan. Estas pasiones que son diversas y que son en su base seis, denominadas primarias, las cuales dan origen a todas las demás, las pasiones primarias son; la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. La función que el pensador francés les atribuye y según su naturaleza “todas

se refieren al cuerpo, y solo afectan al alma cuando esta se une a aquél; de suerte que su función natural es incitar al alma a consentir y contribuir a los actos que primero se emplean.” (Descartes, 1980, pág. 154)

1.2. La teoría de los afectos de Baruch Spinoza

El discípulo cartesiano, Baruch Spinoza, filósofo racionalista holandés de origen portugués (1632-1677), desarrolló la teoría de las pasiones, publicadas de manera póstuma en 1677 y promovidas por él, como La teoría de los afectos, éstos son definidos como “las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (Spinoza, 2014, pág. 210). Donde los afectos son el odio, la ira, la envidia, la frustración, la vergüenza, la desesperación, la indignación, la repulsión, el miedo, la esperanza, el amor, la alegría, el asombro, entre otros, por lo cual es innegable que estos afectos o pasiones son los mismos que fueron estudiados por Descartes en el siglo XVII y a mediados del siglo XIX por la teoría clásica de las emociones, especialmente por Lehmann quien concluyó hacia 1872 que no se puede considerar el matiz emocional como la suma de sensaciones orgánicas, también estudiadas a finales de este siglo y comienzos del XX, por la teoría organicista de las emociones de William James y C. G. Lange, quienes afirmaron que las emociones precedían a la exaltación.

Spinoza plantea que “El cuerpo humano puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye, y también de otras maneras, que no hacen mayor ni menor esa potencia de obrar” (Spinoza, 2014, pág. 210), por lo que se infiere que los afectos cambian la potencia en las acciones humanas y que estas afecciones se convierten en imágenes mismas de las cosas, reconociéndoles ciertas propiedades dignas de conocer para lo que desarrolla la teoría de las pasiones;

precisamente es inevitable negar en este sentido la influencia de la teoría de los afectos spinoziana sobre la teoría organicista, en la cual estas emociones llevan al individuo a un mayor nivel de actividad, influencia que se hace evidente sobretudo en la idea que entiende los afectos como estados corporales con capacidad de alterar la capacidad del cuerpo, sea para favorecerlo o limitarlo, pero también, y en forma muy especial, en las ideas que pueda tener el individuo en esos estados. Sin embargo, el énfasis físico y mecánico de James y Lange guarda una mayor conexión con Descartes.

1.3. Teoría de las emociones de Lev Vigotsky

Vigotsky (2010) sostiene que la hipótesis de Lange y de James se impone por más de cinco décadas como el referente más importante en el estudio de las emociones, fundamentalmente por el carácter de su formulación y porque para explicar las emociones propone en primer plano una base orgánica, como una concepción estrictamente fisiológica, y también por su concepción materialista de las emociones y las sensaciones. Miremos las principales apuestas de esta teoría organicista.

En su hipótesis Lange insiste en que las manifestaciones físicas directas que acompañan a la emoción constituyen modificaciones de las funciones del aparato vasomotor, diferentes para cada emoción. Este también estableció el esquema de las modificaciones orgánicas para siete emociones: la decepción, la pena, el miedo, la confusión, la impaciencia, la alegría y la cólera. (Vigotsky L. S., 2010, pág. 23)

James, por su parte lanzó la famosa frase, estamos afligidos porque lloramos, planteando que la emoción precede a la acción, en consecuencia la afección de la psiquis provoca reacciones en los órganos internos y éstos producen la exaltación, y lo explica de la siguiente manera:

Habitualmente se cree que, en las formas

groseras de la emoción, la impresión psíquica resultante de la percepción de un objeto determinado nos provoca un estado mental llamado emoción, y que esta última implica una cierta manifestación corporal. Por lo contrario, según mi teoría, la exaltación corporal sigue directamente a la percepción debido a que la provoca, y la consecuencia que tenemos de esa exaltación en el momento en que acontece constituye, precisamente, la emoción. (James citado por Vigotsky L. S., 2010, pág. 19)

Walter Cannon (1871-1945), brillante fisiólogo norteamericano, principal figura de la teoría crítica de las emociones, plantea de manera contraria a los organicistas que lloramos o de tristeza o de alegría, o debido a una gran cólera o a un sentimiento de ternura. “Modifica de manera inequívoca la tesis fundamental de James, de manera que la relación principal entre las relaciones orgánicas y el proceso emocional en modo alguno puede comprenderse como una relación de causa y efecto” (Cannon citado por Vigotsky L. S., 2010, pág. 23). Se aduce que lloramos de pena o alegría y “cuando existe uno de esos estados emocionales, los impulsos nerviosos se dirigen por las vías simpáticas hacia los distintos órganos internos, comprendidas las glándulas lacrimales.” (Vigotsky L. S., 2010, pág. 23)

Cannon se inclina a pensar que una sensación persistente de esas perturbaciones de los órganos, habitualmente no alcanzan la conciencia de los individuos y que las emociones son:

Constituidas por actos reflejos que aparecen por influencia de objetos externos, y que alcanzan de manera inmediata nuestra consciencia, se comprende de inmediato porque pueden existir infinidad de emociones y porque en ciertos individuos los elementos que las constituyen y los motivos que las suscitan pueden variar

infinitamente. (Vigotsky L. S., 2010, pág. 23)

Ch. Dana, en análisis de pacientes que habían perdido por completo la movilidad esquelética hacia 1921, llega a la siguiente conclusión:

Las emociones están localizadas de manera central y resultan de la actividad y la interacción del córtex y el tálamo. Los centros que regulan la actividad del sistema neurovegetativo² se hallan principalmente en el tronco cerebral. Estos centros son excitados en primer lugar cuando él [individuo] percibe algo que requiere la defensa, el ataque o pasar a la acción. A su vez, éstos excitan los músculos, los órganos internos y las glándulas, y comunican también con el córtex, provocando emociones que corresponden con el objeto percibido o con la idea que aparece. (Dana citado por Vigotsky L. S., 2010, pág. 47)

Se concluye de esta manera el carácter histórico de las teorías de los afectos o de las emociones, tanto clásica, como organicista, como crítica, dando entrada a una visión más técnica con las cuales se articula las emociones, con la actividad cerebral y con las ideas. En este sentido Vigotsky plantea lo siguiente:

No se trata únicamente de que, debido a su naturaleza, los estados orgánicos que provocan una determinada emoción dependan directamente de la organización de la conciencia, del número y de la sistematización de las ideas con cuya ayuda se elaboran las impresiones externas. No se trata únicamente de que nuestras emociones expresen estados del cuerpo, sino que dichos estados son la expresión del orden de nuestras percepciones. (Vigotsky L. S., 2010, pág. 212)

Vigotsky da entrada de esta manera proponiendo la relación entre el aspecto emocional de los individuos con las ideas de

los mismos, con la percepción y con los estados de la conciencia en interacción con nuestros cuerpos, que de manera natural se identifican con su ambiente generando estadios cognitivos.

Esta concepción histórica de las emociones y su relación con los sentimientos y las ideas son sinergias que se van construyendo a partir de la interacción del cerebro, el cuerpo y la mente; resulta entonces interesante preguntarse el modo en que evolucionó este sistema tan complejo, en las primeras décadas del siglo XX Ch. Dana ya planteaba el funcionamiento del cerebro como un órgano que es consciente por un lado pero involuntario por otro, es decir, un sistema complejo de funcionamiento que permite una extraordinaria armonía entre las diferentes secciones del centro en las



Ilustración 1: Representación de la construcción de la realidad, María Mercedes Toloza. Muzaloto

operaciones humanas.

1.4. Neurobiología de la emoción y los sentimientos de Antonio Damasio

En la actualidad la concepción de las emociones implica el desarrollo como la interacción del sistema central en bucle con el componente de su periferia a manera de representaciones del cuerpo que elabora el cerebro; “pero esta representación del cuerpo que hace el cerebro tiene otra consecuencia importante, a saber: dado que podemos representar nuestros propios estados corporales, podemos también simular con mayor facilidad los estados corporales equivalentes de los demás” (Damasio, 2013, pág. 169), dando comprensión de los cuerpos y mentes de los demás individuos a partir de una especie de simulación de lo que sucede en cada uno de nuestros sistemas emocionales.

Se tiene entonces una variedad de teorías y de diferentes autores que han procurado comprender el comportamiento humano explicando los aspectos emocionales o afectivos; en la actualidad tratar el tema de las emociones exige investigar los dispositivos que intervienen en la regulación de la vida, presentes en los cerebros y que por lo general operan de manera involuntaria o automática, y que se revelan por las mentes conscientes en forma de sentimientos, que son los que le dan color a la vida, determinándose extremadamente necesarios para la construcción de la identidad reflexiva.

Según Damasio, los estudios de las emociones se enfrentan con la complejidad de la diversidad de los fenómenos que se califican como emocionales, que operan a manera de impulsos y motivaciones, como el miedo, la ira, la tristeza, o el disgusto; por otro lado no hay suficiente distinción entre emoción y sentimiento, que son procesos distintos pese a que forman parte de un mismo ciclo en la neurobiología actual, en ella:

Las emociones son programas complejos de acciones, en amplia medida automáticos, confeccionados por la evolución. Las acciones se complementan con un programa cognitivo que incluye ciertas ideas y modos de cognición, pero el mundo de las emociones es en amplia medida un mundo de acciones que se lleva a cabo en nuestros cuerpos, desde expresiones faciales y las posturas, hasta los cambios en las vísceras y el medio interno. (Damasio, 2013, pág. 175)

Por otro lado las sensaciones son acciones mixtas que suceden en el cuerpo y la mente cuando se presentan las emociones, y son imágenes de acciones y no acciones en sí mismas, y el mundo de los sentimientos son percepciones consumadas en mapas cerebrales. Así:

Las percepciones que llamamos sentimientos de emociones constan de un componente especial que corresponde a los sentimientos primarios... que se basan en la relación única entre el cuerpo y el cerebro que la interocepción privilegia... que a menudo domina el proceso y es responsable de aquello que llamamos el aspecto «sentido» de esas percepciones. (Damasio, 2013, pág. 176)

Entonces, las emociones son percepciones que acompañan las ideas y los modos de pensamiento mientras que los sentimientos son percepciones de lo que nuestro cuerpo hace mientras se manifiesta la emoción; ambas percepciones se entrelazan con las percepciones mentales que se dan al mismo tiempo pero que articulan el contexto en el cual se dan las emociones. De tal manera que las emociones hacen que las imágenes procesadas por el cerebro pongan en acción regiones desencadenantes de emociones.

Ahora bien, Enseñar y aprender son procesos experienciales de acción y juego,

son diálogo de palabras, movimiento, acción y conflicto, contradicción y pasión; esto es, inclinación, afecto, deseo. Es también, en un sentido aristotélico, “experiencia en primera persona”. En la práctica, la enseñanza y el aprendizaje se han convertido en procesos desapasionados, desprovistos de afectos, carentes de sensaciones y emociones, del sentido lúdico del proceso de aprender, debido a la excesiva racionalización de la experiencia.

De ahí la necesidad de recuperar la autoría, el protagonismo de quien aprende y también de quien enseña. Enseñar y aprender a través del movimiento, la acción, el intercambio de roles, mediante la observación y actuación directa con el objeto de conocimiento. No se trata sólo de “aprender haciendo” como postula la pedagogía pragmatista, sino de aprender jugando como una propuesta estético-expresiva inspirada en las pedagogías experienciales y creativas de corte humanista. Explicaremos ahora la relación entre las emociones y el juego y la manera como ellas se manifiestan en la actualidad al interior de los procesos educativos.

2. La emoción y el hedonismo en la configuración de la cultura contemporánea

El juego ha existido siempre y ha sido conformante de todas y cada una de nuestras culturas, para comenzar veamos dos ejemplos americanos que nos lo demuestran; en América del Norte existe un juego ancestral denominado Lacrosse que se practicó por las tribus indias como los “Cherokees, Hurones, Iroqueses y Mohawk, y que aparece bajo varios nombres, Baggataway (juego del Creador), Tewaarathon (pequeño hijo de la guerra), Dehuntshigwa’es (hombre golpeando con un objeto redondo), Da-nah-wah’uwsdi (pequeño juego de la guerra)” (Rodríguez de la Cruz, 2006), este juego

fue conocido por los jesuitas en el siglo XVII, y consistía en recoger y lanzar una pelota con un palo o con una red, en canchas que no tenían dimensiones exactas y que constituían a veces varios kilómetros, era practicado con varias finalidades que se pueden registrar como sigue:

Su práctica estaba asociada a diversas motivaciones y finalidades: para levantar el ánimo de los individuos; para prevenir e, incluso, sanar las enfermedades; para dar bienestar; como entrenamiento y preparación para la guerra; celebración de ritos religiosos (creían que con su práctica se podían acercar y comunicar con el mundo de los espíritus, rogaban por una buena cosecha...) y, sobre todo, cuando la palabra no lo conseguía, era el medio utilizado para la solución de conflictos que surgían entre familias, clanes o tribus. (Rodríguez de la Cruz, 2006)

Actualmente es un juego educativo que se lleva a la práctica en la Institución de educación Superior Santo Tomás de Aquino en Íscar, Valladolid (España) y que al respecto podemos citar que es:

Un juego deportivo muy original que será fuente de una estimulante motivación entre el alumnado (lo cual hemos comprobado que también suele ocurrir con frecuencia en todos los juegos y deportes “de bastón”). Además, va a requerir de la puesta en juego de una amplia gama de habilidades motrices y capacidades físicas, así como de ciertos valores y conductas sociales propias de los deportes de equipo. Todas estas circunstancias son avaluables suficientes que garantizan, a priori, su eficacia en la enseñanza de la Educación Física en Secundaria. (Rodríguez de la Cruz, 2006)

En Latinoamérica también existen juegos que datan de la época precolombina, se conoce que los niños jugaban con figurillas de barro y juguetes en miniatura, imitando las actividades de los adultos y los jóvenes. Los

adultos practicaban juego de pelota o tlachtli, una práctica deportiva ligada a los oficios religiosos, destaquemos que:

En sus orígenes era cruento, pero con el tiempo fue evolucionando, y se convirtió en un deporte lúdico de equipos que se enfrentan. En la antigüedad (se supone que se comenzó a practicar alrededor del 3500 antes de Cristo) se realizaba con un sentido ritual y religioso y los perdedores eran decapitados, pues el juego servía para conocer el designio de los dioses. La denominación de este juego varía de acuerdo con la lengua aborígen que lo nombra: en nahuatl es tlachtli; en zapoteca es teladzi y en maya es pok-tapok. Uno de los más importantes campos de juego conservados es el que construyeron los mayas en Chichén-Itzá. (Scuola Zanichelli, 2009)

Era un juego en equipo cuyos integrantes variaban entre 4,5 o 6, que lucían atuendos majestuosos, consistía en introducir una pelota en un anillo central sin tocarla con las manos o pies, solamente con muslos, caderas, codos o rodillas, quien pasaba la pelota por el aro ganaba, y el premio consistía en hacerse de joyas o vestidos del público que asistía y que no tenía tiempo de escapar; finalmente “el juego fue prohibido por los conquistadores españoles porque exaltaba las divinidades indígenas.” (Scuola Zanichelli, 2009)

Vemos que el juego es un motivante social, pero además también está ligado con los asuntos sagrados, por lo que podemos afirmar que el juego permite a los hombres algo más que distracción, podemos declararlo como un agente de experiencias emocionales que tiene valor por sí mismo. Huizinga lo define de la siguiente manera:

Una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites

temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí mismo y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente. (Huizinga, 2012, pág. 55)

En el ámbito educativo dos puntos para destacar en esta definición, el primero es el sentimiento de alegría que parece acompañar todos los juegos, que ha tenido gran valor en la educación, legado de Fröebel, y que se articulan con los postulados hedonistas sobre los que parece gravitar la vida contemporánea; y el segundo, es la tensión que al conjugarse con la experiencia se traducen en emoción; en consecuencia, puede el juego considerarse vital para experimentar el contexto y por ende la fundamentación de nuestra cultura; la presencia del juego en la edad adulta es una manera de proyección de las emociones infantiles que nunca desaparecen en el ser humano, para dar paso a entender el valor estético que produce el juego en nuestra educación.

No podemos excluir el hedonismo del plano educativo, por cuanto uno de los aspectos perdidos es el placer que produce los nuevos conocimientos, pero éstos ya no emocionan ni surten el efecto deseado en los estudiantes que han excluido el goce en el acto educativo, que se ha tornado soso o aburrido. En opinión de los investigadores no se puede estar más equivocado querer al separar goce y aprendizaje, ya que el ideal social cada vez está más fundamentado en el hedonismo y en el disfrute de la vida, es decir en la recreación. Nada ilustra mejor la afirmación anterior que el creciente rol de la diversión en nuestras sociedades; al respecto Lipovetsky afirma lo siguiente:

Los gastos relacionados con las diversiones, la cultura y la comunicación ocupan un

espacio creciente en el presupuesto de los hogares: aumentan más aprisa que la media de los demás sectores de consumo. Su progresión desde los años cincuenta ha sido regular: los hogares le consagraban el 6% de los ingresos disponibles en 1960, el 7,3% en 1980, el 9,5% en 1999... el tiempo ocupado por la música y la televisión aumenta sin cesar... En la actualidad, el tiempo consagrado al ocio y a la sociabilidad representa el 30% del tiempo de vigilia de los mayores de quince años y sobrepasa el tiempo dedicado a las faenas domésticas. (Lipovetsky, 2013, pág. 56)

Lo que realmente se consume con ferviente anhelo y en abundancia son los juegos y la ficción, ya no producimos bienes materiales, sino entretenimiento y mercancías culturales. “La civilización del objeto ha sido reemplazada por una «economía de la experiencia», vale decir de la diversión y el espectáculo, del juego, el turismo y la distracción” (Lipovetsky, 2013, pág. 57). En Colombia, por ejemplo, la producción del grano de café dejó de ser el principal renglón económico y la vocación de la tierra ha cambiado de destino hacia el turismo, por lo tanto hacia la recreación y diversión; es decir, que una mata de café deja de ser importante por su producción y es ahora objeto de contemplación, su valor se vuelve emocional.

Hemos pasado a la industria de la experiencia, con sitios como el parque del café, Panaca, el parque de los arrieros y un sinnúmero de fincas cafeteras al servicio del visitante, que ahora brindan experiencias emocionales, pero con un ingrediente educativo, que es el que ahora interesa, El Parque del Café posee un museo que enseña la historia y muestra el futuro del grano, Panaca es un mostrario educativo del modo productivo del sector agrario de la región, y podríamos citar gran cantidad de fincas que combinan el turismo experiencial con un modelo educativo, de lo que podemos

concluir una diéresis de la educación y la diversión; En este sentido, los juegos son nuestro mayor tesoro productivo, ya que al igual que en otras latitudes “unos parques temáticos han reconstruido virtual o materialmente ciudades antiguas, reservas indias, animales desaparecidos, momentos de nuestra historia” (Lipovetsky, 2013, pág. 57). Todo bajo espacios y experiencias programadas con el único fin de vivir momentos emocionales, donde el allí está aquí y el antes reemplaza al ahora.

Esta vida de la ilusión performantiva ha tocado nuestro diario vivir, donde la ocupación lúdica es un espacio de entretenimiento para todos; ya que “nadie duda de que esta capacidad creativa de distracción lúdica y el movimiento «interior» sea uno de los grandes factores que nutren la escalada interminable de las necesidades” (Lipovetsky, 2013, pág. 62). El juego se establece como una de las necesidades del adulto, y no solo de los niños, es una necesidad que se torna en la experiencia de volver a la niñez, una actividad básica que rejuvenece el espíritu y da una nueva perspectiva al entorno que habitamos, y así:

En los parques de atracciones, los adultos gustan de ser los niños que fueron. Si los viejos quieren parecerse a los jóvenes, los jóvenes adultos «se niegan» a envejecer: conforme se desarrolla el mercado del «consumo regresivo», la negativa a envejecer comienza cada vez más pronto, ya que los jóvenes adultos parecen querer vivir en la prolongación eterna de su infancia o su adolescencia. (Lipovetsky, 2013, pág. 65)

Fenómeno explicado por Philippe Murray como un momento crítico de la mutación de la humanidad, donde el adulto se ha reinfantilizado y ha llegado a una situación transfronterizante, donde se “acabó la diferencia de las edades de la vida, pues nuestra época estaba enzarzada en la guerra ya victoriosa contra todas las antiguas divisiones, todas las viejas diferencias del mundo

adulto, histórico y humano.” (Murray citado por Lipovetsky, 2013, pág. 65) Aclarando que de todas maneras el adulto sabe la diferencia entre el principio lúdico y el de la realidad, es el juego de la vida suspendido en un “espacio-tiempo limitado, juega «a creer, a creer que cree o a hacer creer a los demás que es otra persona. Olvida, disfraza, se despoja temporalmente de su personalidad para fingir otra»” (Lipovetsky, 2013, pág. 66), para oponerse a la seriedad de la vida, encuentra en el juego la simulación, el cambio de aspecto, el descanso.

Se recupera para sí las sensaciones experimentadas en la infancia, también del universo de la calma y del placer, es viajar en tiempo real a las emociones de la infancia. Así el juego se torna una necesidad no solo de la niñez sino de la edad adulta, que la educación puede y debe rescatar y dejar que el goce pasee por el aula y la educación restablezca para la universidad lo que se ha perdido a lo largo del proceso educativo, desde la primera infancia donde hace mucho tiempo, con Fröebel, quedó resuelto el dilema de la diversión como fundamento del aprendizaje; y el hombre vuelve a ser responsable paradójicamente cuando es niño.

De esta manera, la imaginación toca las puertas de la creación de los juegos que pueden adaptarse a los procesos de aprendizaje, y no se trata de metodologías lúdicas, sino más bien de respuestas a la nueva conceptualización de los procesos de desarrollo del pensamiento, contrario a la práctica pasiva que inyecta el conocimiento, donde la transmisión es lo primordial que de alguna manera poseía toda la información que luego era trasferida al estudiante a través del condicionamiento de la conducta que ponía acento en los premios; se da paso a una etapa interactiva donde se construye placeres y conocimientos, donde el usuario puede emplear su inteligencia del modo más imaginario posible, ahora los juegos están más cercanos al estilo de inteligencia humana, que

compiten de manera dramática con los procesos de aprendizaje.

Dicho de otra manera, en la actualidad los niños han pasado de una época donde los juegos daban poca cabida a la imaginación a la posibilidad de saltar etapas, de formular preguntas por parte de los estudiantes a las acciones o los resultados inesperados y a la participación más activa del intelecto, de la rutina a la capacidad imaginativa, de una educación donde la satisfacción dependía de la acumulación de conocimientos al dominio de la facilidad. Ahora se tiene que:

Los juguetes electrónicos manifiestan de dos maneras un tipo de inteligencia similar a la humana, en primer lugar, se asemejan al modelo del docente ideal, recreando ese prototipo de relación educativa que supone un alumno ávido de aprender, de un lado y un docente genial del otro...una segunda función intelectual humana, igualmente vital: complementa el intelecto del alumno” (Gardner, 1993, pág. 255)

Estos procesos de aprendizaje brindan la experiencia de pensar bien, no de ganar o perder, sino dotar de estrategias para un mejor pensamiento en el futuro. “La popularidad de la serie de libros, elige tu propia aventura, radica en el hecho de que, en lugar de leer un cuento de misterio preordenado, el niño tiene la oportunidad de urdir tantas secuencias argumentales distintas como quiera” (Gardner, 1993, pág. 256), es evidente que procesos como este o similares, cada vez más desarrollados desarrollan la filosofía anhelada de aprender a aprender.

Esta práctica educativa motiva el desarrollo emocional y contribuye a la construcción de los procesos cognitivos y del conocimiento. Este es el principio fundante de la presente investigación al plantear la creatividad como factor de fomento de la comprensión de

contenidos educativos. Por ello se hace útil comenzar reconstruir la génesis de la educación que se basó en otros aspectos más allá del énfasis en lo memorístico.

Conocemos que el pedagogo alemán Friedrich Fröbel (1782-1852), inspirado en las ideas de Pestalozzi fue quien aportó a la educación la creación del Kindergarten como el año previo a la escolaridad formal, “en el que se estimula a los alumnos a ampliar sus facultades cognitivas dentro de un entorno caracterizado por el juego y el afecto, donde predomina la actividad propia de los niños y las niñas como fuente de aprendizaje” (Nussbaum M. C., 2010, pág. 130). Su idea medular es la actividad y la manipulación de objetos, potenciando la educación y utilizando los juegos en la búsqueda por acabar con las formas tradicionales de transferencia, en las que el sujeto pasivo no participa sino que es un recipiente donde el profesor vierte su conocimiento.

Para un desarrollo así de la educación es imperante un estado de libertad de características positivas que se pueda desarrollar con toda autosuficiencia. Para ello, las lecciones de los niños deben “tomar forma de juego. Esto los ayudará también a apreciar cuáles son sus aptitudes naturales” (Read, 2010, pág. 32). La libertad en la educación fue proclamada por Rousseau, al que siguieron Pestalozzi, Fröbel y Montessori, quienes contribuyeron al crecimiento de la libertad en la educación. Pero sólo en los tiempos actuales, Dewey y Edmond Holmes, desarrollaron una teoría de la educación integrada a un concepto democrático de la sociedad. “Mi objetivo [afirma Read] será demostrar que la función más importante de la educación concierne a esta orientación psicológica, y que por tal motivo reviste fundamental importancia la educación de la sensibilidad estética.” (Read, 2010, pág. 32) Expresaremos directamente las palabras de Herbert Read, así:

Debe comprenderse desde el comienzo que lo que tengo presente no es simplemente la “educación artística” como tal, que debería llamarse más apropiadamente educación visual o plástica: la teoría que enunciaré abarca todos los modos de expresión individual, literaria o poética (verbal) no menos que musical o auditiva, y forma un enfoque integral de la realidad que debería llamarse educación estética, la educación de estos sentidos sobre los cuales se basan la conciencia y, en última instancia, la inteligencia y el juicio del individuo humano. Sólo en la medida en que esos sentidos establecen una relación armoniosa y habitual con el mundo exterior, se construye una personalidad integrada. (Read, 2010, pág. 33)



Ilustración 2: El Juego en la Educación. María Mercedes Toloza. Muzaloto

3. El juego en el aula universitaria en el Eje Cafetero

El profesor Carlos Alberto González Quitian, docente de la maestría en creatividad e innovación en las organizaciones de la Universidad Autónoma de Manizales, con 25 años de experiencia en el tema de la creatividad, quien también ha sido profesor visitante en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad Santiago de Compostela de Madrid, plantea que el juego en el desarrollo educativo universitario implica 3 dimensiones, la primera biológica donde realmente no es el juego sino la lúdica. Afirma que:

El juego tiene un fundamento lúdico, una acción lúdica que genera en el organismo una secreción de elementos químicos y conectividades eléctricas, que hacen que existan procesos de interhemisferialidad, es decir, de conjugación del hemisferio izquierdo con el derecho; también genera una conexión del cerebro reptiliano con el límbico, con las funciones cerebrales de la neocorteza, que mejoran la actividad del denominado cerebro intelectual, ¿por qué? Porque el juego es lo más primario que nosotros tenemos, es de lo que más nos identificamos con los animales, hasta el animal más feroz retoza, igual nosotros tenemos esta relación, o sea la dimensión física en el desarrollo del pensamiento creativo es fundamental desde lo biológico. (González Quitian, 2015)

La segunda dimensión es la mediación psicológica, “el juego en desarrollo del pensamiento creativo es crucial, porque tenemos una sociedad completamente paramentada que castiga el error, una sociedad que definitivamente ataca lo nuevo, defiende el statu quo, y... cualquier cambio lo ve con prevención” miremos entonces, el juego desde el punto de vista psicológico:

Hace que uno como jugador, no sea uno,

sino un jugador, entonces el juego permite a la persona ser otra persona, a través de entender que si yo me equivoco no soy yo el que se equivoca, sino que se equivoca es el que juega, es el jugador, yo puedo romper reglas, romper paradigmas por ese juego... y si la cosa no sale... pues es que... a eso era un juego... y como era un juego puedo romper, en cambio en los otros marcos de referencia, circunspectos, usted no puede hacer eso, porque lo tacharían de ilógico, de inmoral de ridículo, de asocial, de loco, pero como está jugando ya se lo permiten. (González Quitian, 2015)

La tercera dimensión que interviene en el desarrollo del pensamiento es la cultural, “como lo plantea Albert Einstein, es el juego de la combinatoria. Que le haga juego, el juego de sábanas, el juego de muebles, esa ropa le hace juego, oiga eso tiene juego, esa articulación tiene juego”. ¿Qué quiere decir juego?... que permite, que puede combinar, que se puede adaptar. Este es el tipo de juego que Einstein se refería como importante para la innovación, para la invención y para la creatividad. “Entonces es una categoría fundamental, Porque la creatividad, obviamente uno de sus pilares es el poder de la combinatoria, y muchas de las técnicas creativas y los métodos creativos lo son.” (González Quitian, 2015)

El profesor González Quitian ha correlacionado las variables de juego con el de desempeño académico en el ámbito de una investigación que se llama, creatividad, ambiente y aula, en ella generaron un ambiente creativo, fundamentado en unos parámetros de integración y confianza, cuyo mayor logro fue propiciar un ambiente creativo para que hubiera un mejor aprendizaje, la correlación buscada fue el ambiente creativo con afiliación académico por un lado y, con desempeño académico por otro, hallando unas correlaciones significativas entre el desempeño académico

y un ambiente creativo, y el ambiente tiene tres categorías, un ambiente pedagógico, ambiente físico y ambiente psicosocial, entre ellos se constituye el aula creativa, y entre lo psicosocial obviamente está el juego, y entre lo físico, escenarios para el juego.

Ante la pregunta de ¿si hay evidencias claras de mejoramiento del desempeño académico? El profesor González Quitian afirmó que se lograron unas correlaciones significativamente altas entre el desarrollo creativo y las prácticas lúdicas. Se utilizaron grupos experimentales y grupos de control, los cuales, unos grupos de control se desarrollaron las asignaturas sin el ambiente psicosocial, físico y pedagógico planteado desde la visión creativa, y no se encontró mejoramiento del desempeño académico; por el contrario en los grupos experimentales con condiciones lúdicas donde desarrollaron la creatividad el desempeño académico fue significativamente superior. Se hicieron pruebas de desempeño académico y creativo. La investigación fue realizada en cinco universidades, son ellas: de Caldas, de Manizales, Autónoma de Manizales, Nacional y Católica. las universidades tradicionales de Manizales y en todas, por aparte, arrojó diferencias significativas entre los grupos de control y los experimentales, y a nivel de conjunto pues mucho más, la investigación tuvo como ámbito el nivel de pregrado en todos los programas, en ciencias humanas, arte e ingeniería, salud y administración.

Por otra parte también afirma que la creatividad está siendo mal interpretada, hay teorías, como lo plantea Manuela Romo en su libro de Psicología de la creatividad, donde expone las teorías implícitas de la creatividad y encuentra que la ciencia se ha orientado hacia una visión implícita, que es la tendencia a relacionarla con las manualidades y el arte, quedando relegada a la escuela primaria y secundaria y no a la universitaria. Razón por la cual no ha permeado, aunque en este momento

se ha demostrado en tecnología creativa, que la hora hombre más caras del mundo, las mejor pagadas son a empresarios y ejecutivos, para que estas personas jueguen, y ahí se ve realmente qué es el trabajo creativo.

Tenemos un grupo que se llama Metacreatividad, donde hay muchos compañeros que trabajan el juego o el concepto del juego a través del Lego, y están especializados en el campo, hay otro en España que está trabajando la estrategia del juego en el desarrollo del pensamiento, en Bolivia, por ejemplo, se ha venido fundamentando el desarrollo de la creatividad incorporando el juego en el currículo desde el ministerio de educación de una manera seria. Y así sucesivamente. Nosotros, afirma González Quitian, en la Universidad Nacional realizamos talleres de expresión y creatividad para administración de empresas, diseño, ingeniería civil y arquitectura, y son talleres donde el fundamento transversal es el juego, hay cantidad de experiencias, lo que pasa es que, lamentablemente las personas que toman las decisiones son personas muy orientadas a los procesos de “la ciencia” de una visión “más dura” y consideran que la creatividad es una teoría implícita del arte y de los trabajos manuales.

También se interrogó al profesor González Quitian acerca de la actitud del estudiante universitario cuando es interpelado a jugar, y afirmó que la actitud depende casi totalmente de la experiencia del dinamizador o facilitador, por ejemplo, se realizan trabajos a nivel de maestría donde el juego debe ser de alto nivel, que se le reconozca la trascendencia y la utilidad, aún con auditorios donde la gente es muy reservada para involucrarse en los procesos de juego. También existen las pedagogías activas que son meramente la recreación y el divertimento, pero no son procesos profundos que tengan que ver con procesos comprensivos e interiorizantes, de contenidos, en los cuales cada instante de juego que se haga en el aula tiene que estar respaldada

desde lo biológico, desde lo psicológico y desde lo cultural.

El profesor afirma que el juego es lo más serio que hay y piensa que nosotros somos muy folclóricos. En este sentido es una falsa apariencia separar el juego de la seriedad, porque juego y seriedad están entrelazados en lo más profundo, Gadamer da testimonio de lo que Nietzsche en algún momento planteaba y lo hizo de la siguiente manera:

Los más profundos conocedores de la naturaleza humana no han ignorado que la capacidad de jugar es un ejercicio de la más alta seriedad. Así, en Nietzsche leemos: «la madurez del hombre significa haber reencontrado la seriedad que se tenía cuando niño en el juego». Pero Nietzsche también sabía lo contrario, y festejaba en la levedad divina del juego el poder creador de la vida y del arte.” (Gadamer, 2001, pág. 136)

Pero en cambio existe una inadecuada comprensión en la industria cultural, Por ejemplo cuando las personas que utilizan el humor y el juego son demasiado superficiales, poco profundas, lo cual degrada al jugador a un mero consumidor por explotar. “Lo que aquí se impone es una falsa comprensión de sí mismo. El mero espectador no existe en absoluto; el que en el teatro o el auditorio se entrega a un placer estético o formativo.” (Gadamer, 2001, pág. 136) Por eso el juego en el campo universitario y sobre todo en asignaturas de último nivel, de gestión creativa o en los talleres de expresión y creatividad su realización se debe ser muy cuidadosa y profunda. Hay también estudiantes que se integran muy fácilmente con el juego, pero el adulto mayor y el adulto que ha sido formado como profesional puede verlo con ojos diferentes, porque existen profesores que no saben nada de didáctica, nada sobre teorías de conocimiento ni de epistemología de la investigación, perdiendo una oportunidad maravillosa como es la construcción del

conocimiento con didácticas de juego.

José Julián Londoño es diseñador gráfico y docente universitario, artista digital y conceptual para varias empresas muy reconocidas de videojuegos a nivel mundial, considera que el aprendizaje experiencial y los juegos son experiencias y que la docencia es un asunto de comunicación y por ello se necesita mucha creatividad, afirma que:

Cuando yo voy a dar clase lo primero que tengo que evaluar es qué tipo de aprendizaje tienen mis estudiantes, porque no todos tienen las mismas formas de aprender y no todos tienen los mismos niveles de creatividad. O sea, en estas ramas gráficas yo soy un convencido de que las personas nacimos con un chip interno que nos permite producir este tipo de piezas y crear este tipo de mundos; cualquier persona lo puede lograr con mucho trabajo, pero sabemos que a algunos nos queda un poco más sencillo poder tener ideas un poquito más brillantes y poder luego a través de metodologías de proceso y técnica, llevarlas y plasmarlas. Entonces me toca hacer un análisis bien completo y ser muy creativo a la hora de poder transmitir esas metodologías. (Londoño Calle, 2015)

El profesor Londoño fue el diseñador del juego Lorenzo y la gema de la sabiduría, una serie de siete videojuegos educativos distribuidos por el gobierno y del cual afirma que “Nuestro parámetro fundamental eran las matemáticas y luego se salió con el lenguaje... lo que pasa es que la naturaleza de cualquier niño es jugar, su naturaleza es eso, porque a través del juego es que el niño aprende.” (Londoño Calle, 2015) Afirma también que en este videojuego lo que se hace es tomar los mismos conceptos matemáticos que no han cambiado en siglos, la suma, resta, multiplicación, división, o sea las operaciones básicas y se cambia el canal, del cuaderno y la tiza se pasa a un entorno donde simplemente el niño juega, con un plus adicional, que se les convierte en un reto, y

entonces a través de ese proceso creativo, se resuelven las pruebas, el niño juega y recibe el conocimiento sin ningún traumatismo.

Es interesante también aclarar que cuando se empieza a trabajar con el juego, se le pide al docente que tome el videojuego como un refuerzo de la temática que desarrolla en el espacio académico y no como un reemplazo de su cátedra, por ejemplo, si el profesor está trabajando la teoría de fraccionarios, debe enseñar lo que es una fracción propia, una fracción impropia, como sumar con igual o diferente denominador, o sea, todo lo que sabe de matemáticas, después de una hora, deben pasar a utilizar el juego, y dejarlos ser, cambiar el rol, de pasivos a activos con la misma temática. Entonces el videojuego les permite romper esa pasividad, volverlos activos y además se les convierte en un reto, que junto con el docente que es el director de ese juego y el adulto que está acompañando el proceso, se puedan resolver los problemas como tal, de esta manera la clase de dos horas se realiza en dos momentos diferentes; primero, el estudiante permanece sentado, quieto, recibiendo, y un segundo momento, en que el estudiante juega, rompe la pasividad y permite que por medio de la experiencia resuelva lo que el profesor explica de manera pasiva; por consiguiente este refuerzo cognitivo hace difícil que el niño pueda olvidar, finalmente se pudieron confirmar unos resultados bastante buenos en los colegios.

Veamos por ejemplo Nintendo, una de las compañías de videojuegos que tiene un juego llamado Grain que son puros acertijos, que te pueden permitir aprender razonamiento abstracto y mecánico, que entrena a las personas para lo bueno o para lo malo, es el mismo concepto del cine, salvo que aquí el observador está totalmente activo y no pasivo como cuando vemos una película, entonces lo interesante del videojuego es que estamos leyendo un guión, estamos haciendo acción, estamos resolviendo problemas, pero somos

100% activos dentro de la historia, porque una sola decisión de nosotros cambia el ritmo de la historia.

Un caso muy famoso de la historia es fate ball 3, que por primera vez le pregunta al jugador, ¿usted quiere ser bueno o usted quiere ser malo? Pero si usted hace ciertas cosas buenas pues el camino del juego cambia y tiene una solución diferente, y si usted hace el camino malo, entonces va a suceder otras muchas cosas, entonces el videojuego te entrena pero de una manera activa, para lo bueno o para lo malo. Afirma también el profesor Londoño Calle que:

Estamos hablando ya de una ética y de tomar decisiones con respecto a la vida y por eso en Estados Unidos existen todas las reglamentaciones de la ESRB³, para que los juegos estén catalogados por edad y por nivel de percepción que va a llevar, en Colombia o en Latinoamérica no existe ese control, como lo puede tener Europa, Estados Unidos o Asia, donde aquí un niño de 7 años puede tener un juego de acción 5, un juego increíble, los papás creen que es un juguete, pero dentro del juego puede vender droga, o matar, o manejar prostitución, asesinas a cada rato, con un nivel de hiperrealismo muy alto, entonces esa sensibilidad que puede tener un ser humano se puede ver afectada; entonces, eso hay que controlarlo al igual que el cine o la televisión, qué programas puede ser de adulto, o si necesita ser supervisado por un adulto, o qué programas el niño puede ver o jugar por su cuenta. Volvemos a lo mismo, recordemos que si uno es pasivo y ve mucho un programa de televisión uno empieza a tener muchas de las cualidades de ese programa, ahora póngase a pensar en el momento en que uno es activo como en un videojuego, donde un videojuego donde usted tiene todo el tiempo el poder, así sea virtual, de matar, violar, destruir, acabar, o construir y ayudar, aquí estamos jugando totalmente con ética. (Londoño Calle, 2015)

Finalmente se necesita equiparar la base tecnológica de los profesores con la de los estudiantes, para que el profesor comprenda que el videojuego puede ser una gran herramienta y necesita un adiestramiento, no en el sentido de enseñarle a jugar, porque es que los videojuegos no vienen con un curso incluido para aprenderlo a jugar, usted aprende a jugar con la experiencia... nadie nos dio un curso de Mario Bros, sino que exactamente aprendimos a jugar jugando. El docente debe encontrar primero el valor de lo que es el juego, en ese caso entender que es el juego, que hacerlo no es fácil, que eso tiene una gran cantidad de profesionales detrás y que en su diseño existen profesores en la parte académica, pero que también existen diseñadores, guionistas, modeladores, animadores, programadores, para que eso tome vida, entonces cuando el docente se da cuenta de la dificultad que tiene un juego cambia su percepción y puede trabajarlo mucho más fácil en el espacio académico.

El profesor Vladimir Díaz Meza con 16 años de experiencia en docencia en educación superior en los tres departamentos del eje cafetero, publicista y magister en educación, expresó con relación al juego en el aula universitaria que es necesario, se hace relevante, ya que la educación cobra mayor importancia cuando una persona sonríe y afirma que:

Yo siento que cuando nosotros tocamos la parte lúdica e involucramos en juego en los espacios de aprendizaje el conocimiento llega afablemente a la mente y a los corazones de los estudiantes, no es jugar per se, es el juego con una intención, es divertirse aprendiendo y sin darme cuenta, es explorar la otra parte del niño que hemos dejado atrás por una cantidad de nos castrantes; no hable, no piense, no diga, no escriban, no toquen, no suba, no baje, no grite, no silbe, no llore, no ría... ese montón de NOs, nos cercenaron un poquito el aspecto creativo. (Díaz Meza, 2015)

Y cuando un estudiante recupera ese espacio, es como si uno hiciera una regresión, nos explorarnos como niños, experimentamos como niños, y aprendemos como niños, nos remueve la avidez por el conocimiento explorando con los sentidos, “quiere tocar, quiere palpar, quiere probar, sin recato alguno, sin miedo alguno, así que lo que intentamos los docentes en el aula es volver a encontrar ese niño interior, el del docente y el del estudiante, y así construir conocimiento.” (Díaz Meza, 2015)

Afirmó también que la lúdica funciona perfectamente y al respecto puede comprobar con muchas experiencias y muy grandes alrededor de lo que es la lúdica en el aula. Hay veces para exámenes parciales cuando el estudiante piensa que la prueba es ese cartapacio de preguntas que fustigan, que buscan la zancadilla y que el estudiante se resbale, por el contrario al llegar con unas cartas, se distensiona el ambiente, se dividen en grupos, se busca la expresividad oral, la expresividad gestual, la expresividad creativa de ellos, la manuscrita, la artística, entonces comienza a surgir una cosa totalmente distinta. Citó el profesor Díaz Meza la siguiente experiencia:

Hay un juego de mesa que nosotros llamamos pictionary, que consiste en unas tarjetas en las cuales hay una serie de actividades que yo debo representar con mímica, o escribiendo, o graficando, o conceptualizando en pocas palabras una idea compleja... lo que yo hago en clase es modificar un poco el juego. Nosotros simplemente sacamos las fichas con las que vamos a jugar, se divide el grupo en dos y cada grupo saca una ficha cualquiera, entonces el estudiante puede con un gesto decir a que categoría pertenece, está música, teatro, cine, televisión, sitio geográfico y pregunta difícil, cada una de ellas son las categorías, y señalan a que categoría por el color, y empiezan a gesticular hasta que el otro grupo adivine la pieza de la correspondiente categoría, con

un tiempo determinado, ¿qué sucede en ese espacio? Por ejemplo si sale un concepto como nostalgia, o si sale un fragmento de una canción, por ejemplo somos novios, cómo hace el en su expresividad para representar somos novios y que su grupo lo entienda, y lo adivine, entonces surge una gran cantidad de situaciones tremendamente graciosas pero que van logrando hacer que el estudiante suelte esa timidez, esa ausencia que notamos en el aula.

Entonces cuando yo los hago más partícipes de la construcción del conocimiento, cuando los invito a mi lado a que seamos entre ambos y vamos buscando y construyendo conocimiento, y ahí, el estudiante comienza a expresarse de una forma fantástica lo que uno nunca se hubiera imaginado y lo que uno como docente no ha logrado. Jugar al ahorcado, el juego tradicional de adivina palabras con letritas y voy dibujando el muñequito hasta que lo ahorque, también funciona; yo les digo vamos a encontrar un concepto y funciona, se hace maravilloso, el estudiante empieza a conectarse con uno. (Díaz Meza, 2015)

Desafortunadamente la educación universitaria se mide numéricamente, pero después de utilizar la lúdica fundamentalmente la argumentación nos sorprende, cuando se les pide que se argumente y justifique sus actividades se construye un discurso expresivo. Se es testigo de la liberación del cuerpo, la pasividad se convierte en actividad creativa y entonces se permite la comunicación en todos los sentidos, corporal, gestual, es decir, kinestésicamente se comienza a hablar. Los resultados son verdaderamente distintos:

Yo hago comparativos entre un grupo y otro, entre un semestre y otro, entre una universidad y otra, entre un programa académico y otro, con y sin estímulos lúdicos en el aula, y los resultados siempre son superiores cuando logro conectarme desde la lúdica, desde lo artístico, desde la expresividad auténtica de ellos, los

resultados son distintos, la actitud frente al espacio académico, la actitud frente a lo investigativo, la actitud frente a la misma vida de la profesión. (Díaz Meza, 2015)

Se siente además el amor que se va fundamentando por la profesión, los deseos por avanzar en su labor futura y eso gratifica a los docentes y les permite también amar más las actividades de los procesos de enseñanza. Aunque deben evitarse los excesos en su utilización en el aula, hay que encontrar el punto de equilibrio entre lo cognitivo y lo experiencial. “Siempre el juego tiene una razón de ser muy profunda y epistemológica si se quiere, y si tiene razón de ser en el conocimiento de algo, en la profundización de un conocimiento en especial, funciona.” (Díaz Meza, 2015) Se trata de algo sencillo y es la combinación de la razón y el juego.

Un equilibrio entre razón y emoción como dice Damasio, es una simbiosis en la cual ambos conceptos pueden conjugarse sin ningún problema, uno es el juego solo y como se dice materialmente no es el juego per se, no es jugar por jugar sino es jugar con una intención clara, es de construir y es sacar lo mejor de ambos, docente y discente, se generan conversaciones, se generan inquietudes, surgen problemas, surgen temas, surgen conversatorios y es el nacimiento porque no de semilleros de investigación, es el inquietar una gran cantidad de personas y de mentes dispersas en pro del conocimiento, entonces funciona perfectamente. (Díaz Meza, 2015)

Indagando sobre las diferencias creativas entre las regiones (Caldas, Risaralda y Quindío) se encontró que existen diferencias sustanciales, especialmente los estudiantes del Quindío tiene una mayor expresividad que los de Caldas y Risaralda, el profesor Díaz Meza expone que a partir de su investigación al respecto dice que el “Quindío por metro

cuadrado puede tener más artistas que otras regiones, lo que pasa es que ese arte, esa expresión artística, esa sensibilidad por el arte se ha ido subvalorando, se ha ido desapareciendo se ha ido camuflando” (Díaz Meza, 2015) y explica que no están claras las razones pero que ha llegado a la conclusión de que existe una herencia que denomina huella sensible, al responder por las razones de la facilidad expresiva los estudiantes aducen que “es que mi abuelo, es que mi tía, es que en mi casa se reúnen a tocar y contar cuentos y charlar y a parafrasear, entonces es hereditario” (Díaz Meza, 2015)

Al ser interrogado por las razones por las cuales está presente la creatividad en el aula en su labor académica afirmó:

Mi formación en gran medida como profesional tuvo un gran insumo de creatividad por la experticia misma de la profesión, siento que en alguna oportunidad ese componente modificó el chip interno como docente, y en el momento de ingresar al aula y compartir con los estudiantes, yo interiorizo que es una responsabilidad ética y moral ser creativo al dar una clase. Yo por ese lado comencé a incursionar en didácticas distintas, en los espacios académicos de una forma distinta. (Díaz Meza, 2015)

También aclaró que son cuestiones de carácter y personalidad porque no todos los docentes pueden asumir con facilidad el arte y el juego en el lugar de clases, lo pueden hacer por su formación, por su vida, por la realidad que habitan. Muchas veces se pierde el tiempo en tanta documentación que sería mejor la capacitación en didácticas para ponernos en los pies del otro, para sensibilizarnos y ser más perceptivos de lo que el estudiante requiere como persona, de cuanto necesita sonreír y cuanto necesita reflexionar, “es como ponerse unos guantes y recorrer el cuerpo del estudiante y saber en qué momento debo ser y en qué

momento no debo ser, como apretar y aflojar tuerquitas” (Díaz Meza, 2015), para convertirnos en magos del aula, para mejorar esa sensibilidad frente al grupo, para así comprender las oportunidades que nos brinda la labor docente que es muy diferente a la labor del estudiante, al respecto citaremos sus palabras:

Debemos poder de alguna forma entender a esos personajes mágicos que están ahí sentados, es más entenderlos, porque nosotros no nos formamos igual que ellos, mal que bien les llevamos 20 o 30 años de vida, tenemos una madurez distinta, vivimos en una etapa distinta, en un contexto distinto, no nos comportamos igual, los intereses no son los mismos, pero nosotros si somos las personas que estamos ahí como guías y como faros en el conocimiento, entonces que bueno que estas investigaciones, que estos proyectos sean socializados con mayor eco en los docentes que llevamos algún tiempo trabajando y en los nuevos, para que ellos afloren lo mejor de sí como personas y lo pongan en pro del conocimiento, en pro de los muchachos.

Porque los muchachos quieren estudiar, lo que pasa es que no quieren estudiar como estudiamos nosotros, y no van a estudiar como estudiamos nosotros, y no van a leer, ni entender, ni a explicar, ni a exponer, ni a escribir como lo hacíamos nosotros, ellos tienen otros códigos, tienen otro metalenguaje, se comunican distinto. Uno siente que la tecnología les ha ido cercenando lo escritural, el análisis, lo argumental, y hay maneras de rescatarlos, y sensibilizarlos, y colocarlos al otro lado de la orilla. (Díaz Meza, 2015)

Margarita María Ríos Montoya lleva seis años en la docencia universitaria y actualmente es la Directora de la maestría en Creatividad e innovación en las organizaciones, de la Universidad Autónoma de Manizales, Diseñadora de Modas y orienta la cátedra de Pensamiento Creativo, cuyo principal objetivo

es llevar a los estudiantes a pensar fuera de la caja, es decir que tengan la posibilidad de pensar de manera absurda y de ese tipo de pensamiento ser orientados hacia procesos de diseño. Es una asignatura orientada a todas las carreras de la universidad para que los estudiantes, de una manera libre y autónoma la escojan. El propósito es sacarlos de la zona de confort y más allá del pensamiento lógico, para que de una manera de pensar diferente puedan tener ocurrencias a las que no se llegaría por medio de procesos tradicionales a los que los estudiantes se encuentran acostumbrados. Con relación a la utilización de los juegos acotó lo siguiente:

Es importante tener en cuenta que hay muchas clases de juegos, si bien, yo utilizo en mis clases el juego siempre dentro de las actividades académicas tienen un objetivo, hay unos juegos de calentamiento, hay otros que busca sacarlos de la rutina, juegos donde se les pone roles diferentes, o actividades diferentes, para que desarrollen la imaginación, juegos para utilizar la recursividad y saber cómo se enfrentan a la realidad para solucionar un problema. (Ríos Montoya, 2015)

En esa medida, afirma Ríos Montoya, yo no utilizo siempre el mismo juego y no siempre utilizo juegos, sino que de acuerdo a los objetivos que yo tengo determinadas para cada clase, miro cuales son los ejercicios que me pueden facilitar los objetivos trazados en ella o en ese tema específico.

Cuando se tienen estudiantes de diseño, fisioterapia, odontología e ingenierías, se nota claramente que el propósito no es enfocado hacia cada disciplina sino que está en la búsqueda del pensamiento divergente, para que desde esta habilidad solucionen problemas, disciplinares pero también de su realidad de vida. La creatividad entonces, la fundamentamos lejos de la idea de manitos creativas, de la idea de manualidades o de

la estética, para que con un pensamiento divergente tengan presente que para la solución de los problemas siempre hay soluciones, y no solamente una, ya sea para eliminar las dificultades o para lograr metas u objetivos o para satisfacer los deseos. Y con relación a los tipos de juegos utilizados por la profesora Ríos Montoya nos compartió lo siguiente:

Yo juego con ellos a la creación de historias, o a la construcción de poemas, por ejemplo; ellos tienen que inventar palabras, se rotan las palabras y con esas palabras tienen que construir un poema o una historia, y el poema de alguna forma debe tener sentido, aunque la palabra no la tenga, ellos le tienen que dar el sentido a eso. Uso también el ideográfico, o pictográfica, estos juegos ya vienen definidos, pero lo que yo hago es que en el mismo sentido del juego dibujen la ciudad y que los otros la adivinen, a veces es dibujo, a veces es haga la mímica, para que los otros adivinen, entonces lo que pasa es que los estudiantes tienen diferentes roles que les ayuda a despertar, a mirar otras posibilidades, a buscar de que son capaces, y tener otras formas de comunicación, porque siempre estamos acostumbrados a la forma de comunicación, verbal o escrita, pero esto les ayuda a generar otro tipo de comunicación y comprensión.

También nosotros al inicio de semestre, en la universidad o el programa, tenemos El Desarrollo Rápido, que es el desarrollo de trabajo bajo presión. En algunas clases también utilizamos que cuando ellos llegan les ponemos un reto y ellos deben resolverlo, y esos retos comienzan a tener condiciones, entre más condiciones tiene el reto, mucho mejor, porque son los limitantes que ellos tienen, eso también funciona como juego, y así sucesivamente funciona, de acuerdo a las temáticas, pero no repito muchos juegos, digamos esta vez hice este y voy buscando otras opciones para que la cosa no se vuelva monótona. (Ríos Montoya, 2015)

La profesora Viviana Molina Osorio lleva tres años en el ejercicio docente, Economista y docente orientadora de la asignatura emprendimiento y espíritu empresarial, asignatura de carácter transversal impartida para todos los programas de la Universidad Autónoma de Manizales, para cuya práctica desarrolla la metodología que en la universidad denominan Manizales más, asesorados por el Babson College, de Boston, Massachusetts, cuyo principal fundamento es el aprendizaje experiencial, buscando que el estudiante se conecte con su lado creativo.

Los estudiantes llegan con ideas fáciles, es decir, negocios de comidas o distribuciones, y poco a poco se van orientando hacia los problemas reales de sus carreras, esto se logra por ejemplo de la siguiente forma:

Para hacer eso trabajamos con rompecabezas, mostrando que se tiene una imagen predeterminada a la que se va a llegar. Por otro lado trabajamos con colchas de retazos, tú tienes un montón de recursos, un montón de retazos, pero ¿cómo queda configurada la colcha finalmente? depende de la creatividad de los integrantes. Lo otro es que se les pide que al final ellos cuenten una historia basada en esa colcha de retazos que armaron y eso cambia totalmente lo que cada grupo nos está diciendo, pues hay grupos que se inventan la historia como radionovela, hay otros que se van de una al tema productivo, hay otros que se inventan una historia que te cuentan, por ejemplo, la historia de una abuelita que se fue a recoger los retazos de la ropa de los nietos, y empezamos a despertar esa chispa creativa. (Molina Osorio, 2015)

Volviendo al juego de rompecabezas, se hace también a partir de competencias, dándoles calificación descendente según la rapidez con que se complete, ganando también bonos por el nivel de dificultad que se le impone, por ejemplo con alguna ficha que le haga falta,

o fichas cambiadas para obligarlos a que realicen negociaciones. También se les pide que organicen un plan, que consiste, por ejemplo en comenzar por los bordes o por colores o figuras, deben escribir el plan. Otra característica es que los rompecabezas no corresponden a la figura de la caja que los contiene, lo que obliga a un trabajo colaborativo entre competidores, realmente lo que se busca es que los estudiantes encuentren una analogía con las situaciones del mercado.

En un mercado usted tiene competencia, pero la competencia a veces también tiene acceso a esos recursos, la competencia lo puede bloquear, la competencia puede acabar con cierto producto que usted necesita para su producción, ¿cómo lo va a solucionar? Le toca ir a negociar con la competencia y eso me permite llevarlos a esa dinámica de lo que es un mercado real, no falta el grupo que esconde las fichas y dice, yo no tengo nada, ¿cómo así, dónde están? Hasta que no terminan su propio rompecabezas, otros que le dicen le doy una de las suyas y usted me trae dos de las mías, entonces pone a ese equipo a negociar con otros para poder obtener sus fichas y eso también nos permite hablar temas éticos. (Molina Osorio, 2015)

Las reglas se plantean al principio, entonces hay una aceptación libre de reglas, con objetivos claros, y al terminar se reflexiona acerca de las situaciones y se comienza a elaborar el plan de negocios. Se comienza el proceso creativo comprendiendo desde el comienzo los medios y recursos con los que se cuenta, los conocimientos, el equipo de trabajo. Se les entrega 5 retazos de tela y se les conmina a que armen el equipo y construyan la idea de negocio a partir de lo que se tiene, lo que les lleva a generar unas ideas muy interesantes.

Otra analogía que suelo usar es... digamos la colcha de retazos, es el de una panadería, porque por ejemplo, ¿de qué está hecha una

galleta? de harina, de mantequilla, de azúcar, ¿de qué está hecho el pan? De lo mismo, ¿y la torta? También, ¿Y los cupcakes? También entonces empezamos a mirar que una persona con los mismos ingredientes es capaz de lograr resultados completamente distintos, y les digo; ustedes todos tienen un montón de sus ingredientes y la manera en que los combinen es lo que hace que ustedes tengan pan, tortas, ponqués, cupcakes, así que hagan lo que quieran, pero las herramientas las tienen en sus manos y cómo las combinen es lo que hace la diferencia y ahí seguimos con la analogía de la colcha de retazos. (Molina Osorio, 2015)

Hay que tener en cuenta que como objetivo final me trazo no solamente un desempeño

académico “mi objetivo final es que ellos piensen que tienen herramientas para la vida, para su carrera y para cuando ellos se gradúen” (Molina Osorio, 2015) para que si se quieren convertir en emprendedores, tengan las herramientas requeridas.

A continuación se describen los hallazgos con relación a la utilización del juego como práctica educativa en una consulta aplicada a los profesores en el marco de un seminario de Enfoques y Modelos Pedagógicos Contemporáneos orientado por el autor del presente artículo.

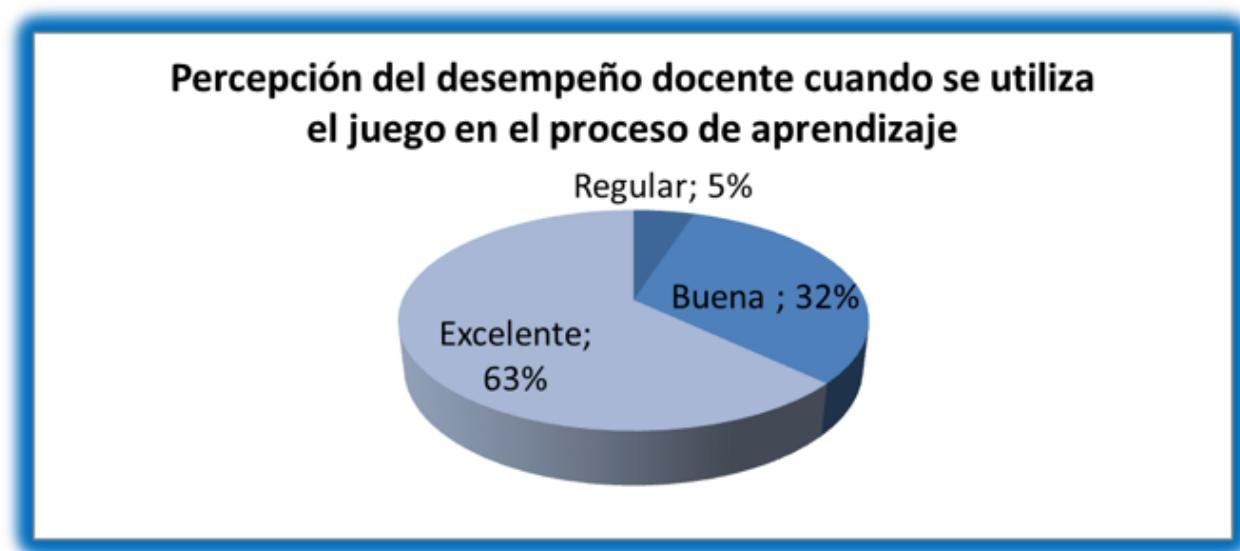


Ilustración 3: Percepción del desempeño docente cuando se utiliza el juego en el proceso de aprendizaje. Resultado del proceso experimental del modelo pedagógico creativo

A la solicitud; Cuándo se introdujo el juego como experiencia dentro del contexto académico califique su desempeño en el proceso de aprendizaje. El 63% de los docentes que participaron en el seminario de actualización pedagógica la calificaron como excelente, el 32% como buena y sólo el 5% como regular.

No tuvo ningún docente que la calificara como mala o muy mala. Es decir que el 95% de los participantes del seminario terminaron con una percepción favorable a la utilización del juego en los procesos educativos de aula universitaria.

Considera que el juego en el aula mejora la incorporación de conocimientos



Ilustración 4: El juego en los procesos de aula universitaria mejora la incorporación de conocimientos. Resultado de proceso experimental del modelo pedagógico creativo

Ilustración 5: Calificación de la experiencia del juego en el desarrollo del pensamiento creativo. Resultado del proceso experimental del modelo pedagógico creativo

Calificación de la experiencia del juego en el desarrollo del pensamiento creativo



Cuando se interrogó a los profesores participantes del seminario sobre si ¿consideran que el juego mejora la capacidad de incorporación de conocimientos durante el proceso de aula? El 100% de los docentes contestaron que sí. Esto demuestra que cuando los profesores son adecuadamente capacitados en las prácticas creativas la favorabilidad que frente al proceso de aula universitaria tiene la utilización del juego y su conveniencia para la incorporación de conocimientos en el proceso educativo de los estudiantes.

Cuando se consultó a los profesores participantes del seminario de actualización pedagógica sobre; si consideran que el juego mejora la capacidad de incorporación de conocimientos durante el proceso de aula, el 50% contestaron que de manera excelente, el 45% buena y sólo el 5% la consideraron de una manera regular. De nuevo podemos inferir que cuando se desarrollan procesos de capacitación de prácticas docentes para el fomento de técnicas creativas, un 95% de los profesores consideran la favorabilidad para la incorporación de conocimientos utilizando el juego como proceso didáctico en el aula universitaria.

Conclusiones

Más que conclusiones se presentan las reflexiones esgrimidas por los docentes universitarios para la utilización del juego en su cotidianidad educativa.

En relación con el juego puedo decir que ya lo vengo utilizando en mis clases y la experiencia ha sido bastante enriquecedora en los procesos enseñanza - aprendizaje.

El juego prepara frente a la vida, enseña a

ganar y a perder, fomenta la libertad, construye ciudadanía, facilita procesos, identifica habilidades, articula esfuerzos, derriba paradigmas.

Cuando se le da la oportunidad al alumno de crear e imaginar es cuando el transforma su entorno, es así como el alumno aprende y poco a poco se da cuenta que él puede aprender sin que el maestro le de toda una información.

Por medio del juego se logra que el estudiante se anime a aprender, interactuar con los nuevos conocimientos que va adquiriendo, logre una mayor retentiva y un mayor proceso de aprendizaje.

El Juego ayuda a activar los centros emocionales y afectivos, como también la creatividad que será puesta en práctica en los procesos de aprendizaje.

Debemos considerar que la creatividad es parte esencial de la pedagogía activa y que cada proceso de enseñanza favorece la creatividad, como orientadores de procesos educativos cada vez que tengamos la oportunidad de introducir actividades creativas en estos procesos debemos hacerlo. La creatividad nos favorece la formación del individuo.

El juego despierta los aspectos sensoriales. Considero que la práctica docente debe incluir técnicas que permitan un mejor aprendizaje y para esto se requiere interactuar con aquellas que permitan un mejor resultado. El arte y el juego en el proceso deben tenerse en cuenta.

Según el tema a tratar la importancia de asimilación e interacción con los demás compañeros es necesaria y ayuda a afirmar los conceptos previamente adquiridos, es por eso que el juego es muy importante para tal fin ya que es la forma más natural de aprender divirtiéndose.

Teniendo en cuenta que mi formación es Financiera, no en todos los temas se podrá utilizar la experiencia creativa. Considero que se pueden utilizar estrategias con el juego, que les permita a los estudiantes clasificar las cuentas para generar los diferentes estados financieros, que es la base para el análisis financiero.

Puedo explicarle a mis estudiantes cómo funcionan los contenidos y los elementos a enseñar, también puedo mostrarles como ellos

puede hacer uso de ellas, encontrando maneras propias de realizarlos. Como también me puedo apoyar en juegos de memoria, concentración u organización para practicar y reforzar lo aprendido.

Todos los puntos de vista del dibujo son interesantes y su aprendizaje aporta enriquecimiento a quien lo desarrolla, pero siempre desde el respeto al lenguaje en desarrollo del aprendiz

Notas

- 1.- Las pasiones del alma
- 2.- Sistema nervioso involuntario, o sea, de órganos cuya actividad no está controlada por la voluntad.
- 3.- Entertainment Software rating Board, Clasificación de Software de Entretenimiento

Referencias

Damasio, A. (2013). Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ydeas y el yo? (1a edición 2da.r reimpresión ed.). (F. Meller, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: ediciones Destino.

Descartes. (1980). Las pasiones del alma. (V. Ortega, Ed., & C. Bergés, Trad.) Barcellona, Cataluña, España: Ediciones Orbis.

Descartes, R. (1981). El discurso del método (1a en español ed.). (P. Barros, Ed., & F. Romero, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Biblioteca clásica y contemporánea Lozada.

Díaz Meza, V. (2015). Lúdica y creatividad. (V. Ramírez, Entrevistador) Armenia, Quindío, Colombia.

Gadamer, H.-G. (2001). Estética y hermenéutica (Segunda ed.). (J. I. Tena, Ed., & A. G. Ramos, Trad.) Madrid, España: Tecnos.

- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Paidós.
- González Quitian, C. A. (22 de abril de 2015). *Creatividad en la educación superior colombiana*. (V. Ramírez, Entrevistador) Risalralda, Colombia.
- Huizinga, J. (2012). *Homo ludens* (3a. ed.). (E. Imaz, Trad.) Madrid, España: Alianza.
- Lipovetsky, G. (2013). *La felicidad paradógica* (4a. ed.). (A. P. Moya, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Anagrama.
- Londoño Calle, J. J. (2 de mayo de 2015). *Los videojuegos en la educación*. (V. Ramírez, Entrevistador) Armenia, Quindío, Colombia.
- Molina Osorio, V. (4 de junio de 2015). *Aprendizaje experiencial*. (V. Ramírez, Entrevistador) Manizales, Caldas, Colombia.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Sin fines de lucto. Por qué la democracia necesita de las humanidades* (Tercera ed.). (B. Matienzo, Ed., & M. V. Rodil, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Read, H. (2010). *Educación por el arte* (8a. ed.). (S. Espasa libros, Ed., & L. Fabricant, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Paidós .
- Ríos Montoya, M. M. (4 de Junio de 2015). *El juego en el pensamiento creativo*. (V. Ramírez, Entrevistador) Manizales, Caldas, Colombia.
- Rodríguez de la Cruz, J. C. (11 de mayo de 2006). *El juego originado en la época precolombina en América del Norte*. efdeportes.com. Buenos Aires, Argentina.
- Scuola Zanichelli. (mayo de 2009). <http://online.scuola.zanichelli.it/>. Recuperado el 16 de mayo de 2015, de http://online.scuola.zanichelli.it/adelante/files/2009/05/adelante_elmundoispao.pdf
- Spinoza, B. (2014). *Ética* (SEGUNDA REIMPRESIÓN DE LA 3ra edición ed.). (V. Peña, Ed.) Madrid, España: Alianza.
- Vigotsky, L. S. (2010). *La teoría de las emociones. estudio histórico-psicológico* (1a ed.). (J. Villaplana, Trad.) Madrid, España: Akal.

De la rebeldía frente al sistema a través de la creación y autogestión vital: manifestaciones contemporáneas en la búsqueda personal.

About rebellion against the system through creation and vital self-management: contemporary manifestations in personal pursuit.

Norah Barranco Martos

Socióloga y escritora.
Profesora de Literatura creativa.
Universidad de Jaén, España.
norahbmartos@yahoo.es

Recibido 07/02/2016

Aceptado 27/03/2016

Revisado 27/03/2016

Publicado 01/07/2016

Resumen

La autora procede a la búsqueda de nexos comunes entre la tradición kabalística, (en sus aspectos más liberadores), y el concepto de “inteligencias múltiples”. Trata con ello de presentar una alternativa al término arteterapia, a través de la búsqueda de fundamentos legitimadores ya sea en la tradición espiritual, en las teorías educativas, en los estudios antropológicos y/o sociales.

Esta redimensión tiene como objetivo incentivar el empoderamiento de cada persona, a través de un término mucho más ajustado a la diversidad humana que el de “arteterapia” y, por lo tanto, más acorde a la creatividad individual que de ella se deriva, hablamos de “artesanación”. En dicho

Abstract

The author start searching links between the kabala tradition (in a liberating way), and the “Multiple Intelligences” concept. She tries to present an alternative to the term art therapy, by searching the genuine basis, either in the spiritual tradition, the educational theories, or the anthropological /social studies,

This work aims to encourage the empowerment of each person, through a more accommodated term to the human variety than the “art-therapy”, in compliance with individual and untransferable creativity. We mean “art-sane”. This term defends the individual

Para citar este artículo

Barranco Martos, N. (2016). *De la rebeldía frente al sistema a través de la creación y autogestión vital: manifestaciones contemporáneas en la búsqueda personal*. Tercio Creciente, 10, págs. 133-150. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.7>

término se reivindica el potencial individual desligado del papel del terapeuta u otros guías, como fórmula de introspección y libertad interior facilitadora de la conexión con la verdadera creatividad.

possibilities without therapists or other guide's help, as an introspection way and inner freedom that allows the connection with the real creativity.

Palabras clave / Keywords

Elemento, Tikún, Kábala, Artesanación, Artesanador, Artesanía, Diversidad Humana, Creatividad, Arteterapia,

Superior Education, socio- cultural development, knowledge, values, professional model, (labor- work) activity: cultural, social, development, scientific, technologic, and humanistic.

Para citar este artículo

Barranco Martos, N. (2016). De la rebeldía frente al sistema a través de la creación y autogestión vital: manifestaciones contemporáneas en la búsqueda personal. Tercio Creciente, 10, págs. 133-150. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.7>

De la rebeldía frente al sistema a través de la creación y autogestión vital: manifestaciones contemporáneas en la búsqueda personal.

“El triángulo tiene un movimiento lento, escasamente visible, hacia delante y hacia arriba: donde hoy se encuentra el vértice más alto, se hallará mañana la siguiente sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice de arriba y resulta una tontería incomprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y con sentido para otra parte adicional de éste. En la punta del vértice más elevado a veces se encuentra un único hombre. Su contemplación gozosa es semejante a su inconmensurable tristeza interior. Los que se hallan más cerca de él no le entienden e indignados le llaman farsante o loco.”

(Kandinsky, 1989: 15)

Este texto lo presento como ensayo pues aunque utilizo información que proviene de trabajo de campo de mis investigaciones no responde al formato de artículo de investigación. Se trata de una cuestión de rebeldía, ni mucho menos alimentada por la imposibilidad de elaborar un artículo con el material que ya cuento, sino más bien por evidenciar la búsqueda del impulso comunicador-creador-sanador que implica reunir en un sólo texto tan diversas líneas de interpretación de la realidad, pero sobretudo para permitir que fluyan las conclusiones y opiniones que me han generado los distintos procesos de investigación, experimentación y estudio llevados a cabo durante estos años. En el texto que utilizo de Kandinsky, continúa diciendo

“En todas las partes del triángulo se hallan artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su alrededor y colabora al movimiento del lento carro. Si, al contrario, no tiene esa aguda visión o la emplea para fines más bajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección lo apoyarán y lo alabarán.”

(Kandinsky, 1989: 16)

Sé que elaborando un artículo “formal” tengo más seguridad de no incomodar a la “academia”, pero menos oportunidad de contar lo que quiero contar, y por esto que quiero

incomodar, porque creo que salir del espacio de confort es la clave del lento movimiento del triángulo de Kandinsky.

En ese sentido, me gustaría introducir una cuestión fundamental con respecto, no sólo a la confusión entre religión y espiritualidad, sino también a la de productividad frente a creatividad (aunque realmente podría establecer numerosos paralelismos que irían desde el amor y las relaciones, el éxtasis y el orgasmo, el talento y la destreza, el triunfo y la felicidad, etc.). La contradicción a la que trato de referirme tiene que ver con varias cuestiones:

- La primera es la que se presupone cuando se identifica exclusivamente con el arte sacro, dado que es considerablemente recurrente a lo largo de la historia, incluso desde la perspectiva más academicista, confundirlos. El arte creado para inspirar temor, para narrar historias sagradas, o para alabar la grandeza de Dios, tiene un elemento claramente divulgativo de la religión imperante en los distintos contextos sociohistóricos en los que es objeto de mecenazgo por parte de las autoridades religiosas de dicho lugar y momento histórico. Pero no busca la expansión espiritual de los sujetos que contemplan dichas obras, sino la reproducción del modelo ideológico-religioso impuesto y del que esas obras, de una belleza y calidad incuestionables, son parte de la superestructura ideológica que perpetua las creencias.

Es por ello que la búsqueda de la espiritualidad a través de las creaciones artísticas, asociadas a las distintas religiones, padece de la misma limitación que las propias religiones tratan de imponer: los dogmas, la normativa, la reproducción de esquemas frente a la creación real, la imposición, los esquemas y la rigidez (de la que por cierto la Kabala no ha estado exenta, dada la minuciosa tarea del pueblo judío de mantenerla oculta y

tergiversada para garantizarse ser los únicos poseedores del conocimiento).

- Otra de las contradicciones, que se ejemplifican y que comparten como tales las artes, la espiritualidad (y hasta el amor) es que cuando tratan de dar respuesta a la expectativa ajena, pierden su esencia para convertirse en mera representación teatralizada que atenúa el propio fundamento creativo, en pos de convertirse en una herramienta productiva, ya sea de características lucrativas, egoicas o de aceptación en el grupo, clan, comunidad, etc. Y de repente pasan a ser religión y arte dogmatizado, (politizado, capitalizado, estructurado, alienado...llamémoslo como queramos y desde la perspectiva que creamos oportuna)

- Basta lanzar una mirada a la historia de la humanidad para constatar que no han sido más fructíferas, ni han permitido una evolución más sana las religiones por inculcar miedos o dogmas. El mismo criterio podemos adherir al arte, cuando no ha contribuido a la conexión de los seres humanos con su ser creativo, y más bien se ha dedicado a reproducir, una y otra vez, modelos estéticos, esquemas más relacionados con los fines elitistas y/o lucrativos, standards de ventas o mensajes relacionados con la superioridad de unos artistas sobre otros, obviando el potencial creativo (pero infinitamente diverso) que posee cada ser humano.

Y es que no, me permito insistir, no es lo mismo arte que creatividad, como no es lo mismo religión y espiritualidad. Pero no establezco este paralelismo con intención de criticar a una u otra, sino como preámbulo para entrar en la materia de este ensayo que tiene que ver con la capacidad creativa del ser humano y que no sólo se muestra en objetos artísticos, sino también en el propio diseño vital.

La Kábala, para empezar a no confundir espiritualidad y religión.

En esa búsqueda, quizá inconsciente, me han encontrado numerosos paralelismos que han reafirmado la idea de la necesidad de aceptación de las diferencias individuales como paso primordial para encontrar la verdadera área de acción personal, tanto en lo creativo como en lo vital. Para empezar la enumeración de estos encuentros debo remitirme al inicio del Master de Investigación en Arte, Música y Educación Estética de la Universidad de Jaén, que coincide con el inicio del Curso de Interpretación y Análisis del Árbol de la vida de la Kábala, en Úbeda a cargo de la psiquiatra y Maestra de Kábala Senai Rubio¹.

A medida que avanzaban ambos proyectos formativos los encuentros entre ambas se afianzaban, nos recomendaban en muchas ocasiones las mismas películas, los mismos libros, los mismos vídeos... creando una afinidad, improvisada, que me hacía aglutinar ambos estudios en una misma línea de investigación: una sobre las artes y la creatividad, y la otra sobre el arte de crear la propia vida.

Ese fue el punto de partida de un incesante encuentro entre ambas que me impulsó a tratar de documentarlo, no sólo por lo que supone hacer visible una herramienta sanadora tan poderosa como el “Árbol de la Vida”, sino también por la trascendental influencia que supusieron ambas para facilitarme, a nivel personal, el reinicio de mi propia vida (dado que cuando comencé ambos procesos hacía un año que me habían amputado una pierna, había perdido mi trabajo y me había divorciado, por esa razón, como juez y parte de ese camino de autodescubrimiento y sanación nació “En busca de la sirenidad”, Trabajo Fin del Master Oficial de Investigación en arte, Música y Educación Estética de la Universidad de Jaén).

Como preámbulo a la exposición de este ensayo me gustaría añadir que lo relacionado con el estudio cabalístico supuso una redimensión de la espiritualidad basada en la citada fuente de sabiduría ancestral² “que explica las leyes eternas que mueve la energía espiritual a través del Cosmos, pero que sobretudo incide en que “todos tratamos de dar sentido a nuestra vida (...) Las metas fundamentales son la comprensión de uno mismo” (Rabbí Laibl Wolf)³.

Una sabiduría oculta⁴ que ha sido decodificada y está saliendo a la luz, gracias a Maestros como Jaime Villarrubia⁵, autor del único manual español de Kabala Práctica Aplicada (El programa de vida y la investigación del Tikún). Y lo cierto es que el regreso a estos orígenes de la espiritualidad no es casual, dado que estamos en un momento en el que los preceptos religiosos de las religiones mayoritarias se han visto cuestionados por adolecer, a lo largo de la historia, de flexibilidad y adaptación, pero sobretudo por su pérdida de credibilidad, dadas sus propias corrupciones y ligazones a los poderes políticos, restando su capacidad para ofrecer las respuestas que necesitaba la propia evolución humana. Pero ello no resta la constante búsqueda espiritual de los seres humanos, necesitados de confianza y respuestas ante la propia vida. Anhelar caminos que nos lleven a la autorrealización es un Universal Humano, y de alguna manera la supervivencia como seres humanos comprensivos, afectuosos y evolucionados implica la autoaceptación personal y una implicación en nuestra visión sobre el significado de la vida (como en la película “Matrix”⁶).

En ese sentido una de las herramientas cabalísticas más poderosas es “El Árbol de la Vida”, pero no nos equivoquemos, la decisión personal de encontrar el camino creativo y personal

es de cada cual “No debe considerarse como un recetario mágico para resolver problemas. Todo aquello que se resuelva será consecuencia del proceso de cambio interno que la práctica de cualquier disciplina de crecimiento personal, incluida la Kabala, produce. Y el milagro vendrá en aceptar el reto de querer ser quien se es, ponerse en marcha en la dirección adecuada y pagar el precio por conseguirlo. Pero no hay que confundir la tradición con la herramienta de desarrollo personal que es, con sus efectos cuando se la utiliza”⁷.

Desde luego en esta definición no puede estar más claro el reto que se necesita asumir para crear, ya sea la propia vida o un producto artístico, en cualquier caso delega en cada ser humano esa responsabilidad única.

El Árbol de la Vida responde a un modelo matemático⁸ que, una vez representado, nos arroja información a nivel físico, mental, emocional y espiritual de cada persona, pero sobretodo nos permite conocer la clave de la existencia. Y en este punto me voy a permitir unir todos los hilos argumentales de este ensayo en una sola palabra hebrea: TIKUN. Muy resumidamente el Tikún es la misión sagrada de cada persona. En el Árbol de la Vida personal aparecen todas las potencialidades, retos, crisis, bloqueos, etc. que llevan implícitos la búsqueda de un camino personal que va solventándose cuando cada cual se da permiso para crear su propia existencia, en lugar de reproducir los esquemas establecidos. Como enunciaba anteriormente “El Árbol de la Vida” responde a un modelo matemático, que traslada los cálculos realizados previamente en función del propio nombre, apellidos y fecha de nacimiento de cada persona.

La unión entre Mística y Matemática, no es sólo una cuestión cabalística, también el ajedrez, la composición musical y numerosas

disciplinas en la historia han tratado de buscar la divinidad a través de la formulación (Fue Einstein quien dijo “Dios no juega a los dados con el Universo”). Para documentar su validez matemática Jaime Villarrubia sistematizó toda este sistema en el ya citado “Manual de Kábala Práctica” (2003) que está generando una auténtica revolución en los sistemas terapéuticos por su exactitud y sus aplicaciones en los procesos de autoconocimiento y sanación.

Volviendo al Tikún del Árbol de la Vida, la gran novedad que ofrece para el desarrollo personal es la capacidad de observar las diferencias de cada ser humano y transformarlas en capacidades para la evolución personal, en esencia la libertad creativa que arroja conocer exactamente quien eres. Se trata de una visión muy diferente de la espiritualidad, en ella lo verdaderamente importante es la capacidad de cada ser humano para aplicar la creatividad a su propia vida, al margen de dogmatismos, miedos, doctrinas y culpas con la intención de crear una obra de arte vital, con las capacidades diferenciadas, digamos que cada cual en su propio “Elemento”. Y aquí viene uno de los paralelismos principales: si el tikún nos permite conocer nuestra propia esencia, conocer el potencial artístico y creativo nos permite conocer nuestra dimensión “divina”.

“El Elemento” para continuar relacionando creatividad y espiritualidad.

Espiritualidad y creatividad, a diferenciación de lo anteriormente expuesto, podrían ser definidos en paralelo por su capacidad de elevar la conciencia, la energía, la motivación, el entusiasmo y con ello conectar con el

alma humana (Michael Samuels⁹), desde la perspectiva del creador interno capaz de hacer frente a la propia supervivencia con soluciones en constante revisión y renovación, en síntesis lo que le permite descubrir sus potenciales y evolucionar como ser humano y como especie.

En ese sentido encontramos que las restricciones a la exploración del autoconocimiento son extrapolables, desde las normas de control social ejercidas para fomentar una falsa ilusión de seguridad, a las capacidades creativas y artísticas de los individuos. Así los cánones estéticos, las modas, el consumismo, ...limitan la aceptación individual de la presencia del ser creativo. En ese sentido también Osho (Maestro Zen), resume a la perfección este planteamiento en el Prólogo de su libro "Creatividad" ¹⁰ cuando dice:

"La creatividad es la mayor rebelión que hay en la existencia. Si quieres crear tienes que liberarte de todos los condicionamientos; si no, tu creatividad no será más que copiar, sólo será una copia. Sólo puedes ser creativo si eres un individuo, no puedes crear si formas parte de la psicología de masas. La psicología de masas no es creativa, va arrastrándose por la vida, no sabe lo que es bailar, cantar, no tiene alegría, es mecánica.

El creador no puede seguir un camino trillado. Tiene que buscar su propio camino, tiene que explorar las junglas de la vida. Tiene que ir solo; tiene que marginarse de la mente colectiva, de la psicología de masas. La mente colectiva es la mente más inferior del mundo, hasta los que llamamos idiotas son superiores a la idiotez colectiva. Pero la colectividad tiene sus propios sobornos: respeta a la gente y la honra siempre que continúen insistiendo en que el camino de la mente colectiva es el único camino correcto"

Pues bien, esa legitimación de la individualidad me sirve como introducción para hablar de uno de los importantes nexos, a los que hacía referencia en párrafos anteriores, entre el Master y el estudio de Kábala, se trata -ni más, ni menos- que de Sir Ken Robinson¹¹.

Es en su libro "El Elemento" ¹² donde encontramos una interesante indagación, bastante rigurosa y profunda, sobre las diferentes inteligencias y capacidades de cada persona, contraponiendo esta individualidad creativa a un sistema unificador y castrante que limita dichas capacidades, ya sea por incompreensión o por ajustarlo a otras necesidades más productivas que creativas (nuestra Maestra de Kabala denominaba "educastración" a este fenómeno).

Pues bien, en este libro, el autor nos narra como al preguntar a un grupo de personas si son creativas la respuesta era claramente deficitaria, frente a la pregunta de si eran inteligentes. Obviamente, es más difícil de domesticar y manipular alguien que conoce sus potenciales y se atreve a usarlos, que alguien que está sumido en las normas, doctrinas y temores generados, precisamente, para ese fin.

En este punto me gustaría aclarar que lejos de alejarme de la espiritualidad, trato de mostrar como el arte puede ser una herramienta para llegar a ella. Y es que para conmover, para realmente conmover, es necesario moverse del sitio, despertar la necesidad de sentar las bases e improvisar una nueva realidad, una obra, un producto artístico o la propia vida ¡Y ahí sí! Me atrevo a decir que en ese momento sí que podemos hablar de espiritualidad y trascendencia, porque en ese movimiento expansivo generado, de dentro a fuera, es donde se esconde el sentido de la evolución humana.

Lamentablemente las barreras y resistencias que hemos sido capaces de aprender y desarrollar los seres humanos han sido innumerables. Barreras con una clara herencia del sistema productivo imperante que, a lo largo de la historia, ha tratado de marcar las pautas de las necesidades productivas para los estados y no las verdaderas necesidades creativas para los seres humanos. Ese lastre es el que permite que vivamos en una sociedad anclada, al sofá, a la queja, a la observación de la vida, a la obesidad, al sedentarismo y me atrevo a decir que a la infelicidad. Y no es que ser artista nos haga felices, es que aceptar que todos los somos, y que tenemos capacidades diferentes nos permite conectar con nuestra “zona” en la que desarrollar la vida, pero no la zona de confort, no: la zona de expansión.

El/la arteterapia aparece como acicate para conectar con los aspectos saludables de nuestra vida, como vía de autoconocimiento y sanación. Es por ello que numerosos estudios, investigaciones y publicaciones nos hablan de los efectos terapéuticos de la creatividad y el arte desde diferentes ópticas y enfoques.

Es un tema “de moda” dada la relevancia de los males emocionales, físicos, psicológicos y de búsqueda de sentido que afronta nuestra sociedad en crisis. Y es precisamente esta crisis la que está exigiendo a cada ser humano la necesidad de reinventarse desde un prisma más creativo y personalizado. Un tema de moda, decía antes, comparable a la moda de la literatura de autoayuda, tan en boga desde los años 90 del pasado siglo y que, desde el prisma que trato de defender en este ensayo, carece de la misma falta de universalidad, dado que, como su propio nombre indica es “autoayuda”, por tanto a la persona que ayuda es a quien está escribiendo. Sin lugar a dudas esta persona puede haber encontrado los cauces de su autosanación y los ha puesto

en marcha, (enhorabuena a esa persona), otra cosa diferente es que su modelo se extrapolable al resto de seres humanos.

Pondré un ejemplo: poco antes de que me amputaran la pierna cayó en mis manos un famoso libro llamado “El mundo amarillo” de Albert Espinosa, en él encontré una perspectiva positivizada y edulcorada de lo que me esperaba, había ejercicios que hacer para ponerse en marcha en el proceso de aceptación de la nueva etapa. Poco tiempo después de la intervención quirúrgica me sorprendí diciendo a un compañero de rehabilitación, “no lo leas porque te vas a enfadar”. Y es que al autor, sin duda alguna, le sirvió, pero eso no implica que a las demás personas, con toda la variedad biológica, social, familiar y cultural que presenta el género humano, les sirvan las mismas. Bien, este ejemplo es extrapolable a los miles de libros de autoayuda que se exhiben en el mercado, dado que el libro fundamental de cada persona esta por escribirse con su propia experimentación. Quizá lo ideal sería que cada cual escribiese su propio libro, basado en sus experiencias y aprendizajes. Eso no resta importancia a que en algunos casos, dichos manuales pueden ofrecernos pautas de reconstrucción, pero tomarlos como una “nueva Biblia” puede incurrir en la misma dogmatización en la que nos hemos atascado una y otra vez. El “buenrollismo ficticio” es tan nocivo como cualquier otra máscara que nos impida ser quien de verdad queremos ser.

Retomando el tema de este ensayo, me gustaría insistir, en la idea de la descentralización educativa (en el sentido de liberarla de cánones arcaicos y modelos rígidos basados en la enseñanza de materias estancas) como punto de partida de

personas creadoras, de artistas y artesanos de sus propias obras.

En esta línea también está suponiendo una moderna discusión el enfoque de los nuevos modelos educativos y la necesidad de regenerar los anteriores, dadas las numerosas carencias que han asolado no sólo el sistema, sino la capacidad del ser humano de “independizarse” interiormente de las necesidades del mismo, para empezar la verdadera búsqueda de la felicidad en la individuación en torno a sus procesos personales, intransferibles y únicos que han facilitado el reconocimiento de los potenciales individuales.

Entre el Tikún y el Elemento.

Sir Ken Robinson es, quizá, el referente más visible de esta nueva pedagogía. Para mi sorpresa su trabajo posee una gran cantidad de paralelismos con el Árbol de la Vida de la Kábala. Y volvemos a la espiritualidad, pero a otra, a la primigenia, al origen, (la que desde tiempos ancestrales, es un referente de desarrollo personal que abarca tanto el mundo de la filosofía, la racionalidad, la psicología, la sanación y la espiritualidad)

Voy a usar para establecer este paralelismo un artículo publicado, a cargo del Educador Daniel Poyatos, en el Huffintong Post¹³ (22/02/2016), sobre este libro para detallar algunas de las similitudes a las que hago alusión, en él se resume la búsqueda de “El elemento” basándose en los siguientes ejes:

1. *La búsqueda de nuestra pasión: La educación tendría que ser uno de los procesos*

principales que nos llevara hasta el Elemento, la pasión o talento que todos poseemos, aquello en lo que nos sentimos como peces en el agua. Encontrarlo es fundamental para nosotros como individuos y para el bienestar de nuestra comunidad. Ejemplos como el de George Harrison y Paul McCartney, que nunca se interesaron por la música en el colegio ni a quienes se llegó a aventurar su talento, son dramáticamente frecuentes¹³.

Pues bien, la búsqueda del tikún personal (o misión sagrada) es la clave de nuestra propia vida, son las circunstancias y retos que nos permiten desarrollar plenamente la vida, y se pueden ver reflejadas en el Arbol de la Vida personal (hablaremos con detalle más adelante), permitiéndonos dejar de perder el tiempo en el intento de buscar una supuesta “normalidad” que ni existe, ni es sana.

2. *La conformidad goza de mayor valía que la diversidad: Las escuelas actuales se crearon a imagen del industrialismo del siglo XX, en base a sus principios de cadena de montaje y división del trabajo. Promueven una visión reduccionista de la inteligencia y tratan de homogeneizar y estandarizar, por lo que lamentablemente la diversidad sale malparada¹³.*

En el estudio del Arbol de la Vida se constata la presencia de los miedos sociales de cada individuo para poder hacernos conscientes de su origen y liberarlos, porque no existe un árbol igual a otro, como no existe un cuerpo igual a otro.

3. *Reformas educativas ineficaces: Casi todos los sistemas educativos públicos del mundo están en proceso de reforma: Asia, América, Europa, África y Oriente Medio. La mayoría de estos movimientos de*

*reforma se centran en el plan de estudios y en la evaluación, pero no en la pedagogía. Al intentar controlar el plan de estudios, primero, se consolida aún más la arcaica jerarquía de las asignaturas y éste se convierte en un elemento segregador de alumnos que destacan en las perjudicadas; segundo, se ha fomentado la creencia de que las artes, las ciencias y las humanidades, y el resto son totalmente diferentes entre sí. Pero la verdad es que tienen mucho en común. El plan de estudios ha de ser interdisciplinario, ya que no aprendemos algo de forma aislada sino dinámica y constructivamente; y tercero, ha de ser personalizado, teniendo en cuenta los intereses y estilos individuales, porque sólo así se motivará a la persona para aprender ahora y a lo largo de su vida (...)*¹³

La eliminación de las normativas y dogmas, otorgando a cada ser humano el poder de dirigir su propio destino es fundamental para establecer estructuras internas sanas. Y para el Arbol de la Vida el ser tiene las capacidades integradas, es un ser holístico en el que cada una de sus partes interacciona con las demás, pero no basta con el estudio para encontrar el sentido, lo fundamental es la experimentación de este sistema para conocer sus mecanismos individuales en pos del desarrollo del máximo potencial de cada cual, que no es otro que la felicidad sostenible.

4. Invertir en profesorado: *Los verdaderos desafíos de la educación sólo se solucionarán confiriendo el poder a los arquitectos de la vida, a aquellos profesores y profesoras con creatividad, y entusiastas, que se conviertan en mentores del alumnado y estimulen su imaginación y motivación.*¹³

La Kabala habla de Maestros y/o guías,

pero quizá en este aspecto se establezca un punto de fricción en cuanto a la definición de tales figuras, que, si bien, pueden ser encargados de motivar y estimular para la acción, deben saber retirarse a tiempo para permitir la búsqueda personal, confiando en que las creaciones individuales son, en sí mismas, las respuestas que cada cual debe aprender a interpretar como eje de su propio “Manual de Artista y/o Superviviente”.

En este punto disonante me gustaría hablar del “Efecto Pigmalión”¹⁴. Alex Rovira lo resume en el Diario “El País” cuestionando “como pueden verse alterados nuestros comportamientos a partir de las creencias que tienen los demás sobre nosotros, y de las expectativas favorables que sobre nosotros tiene nuestro entorno de afectos y amistades pueden llevarnos a llegar más allá de lo que esperamos, O, por el contrario, nos lleva a no intentar (...), movidos por el miedo al fracaso que otros nos han transmitido, por su falta de confianza o por su invitación a la resignación y al abandono”.

Eso implica que la absoluta objetividad, la necesidad de que el Maestro sólo sea un motivador y su respuesta sea siempre modelada en función de las capacidades del alumno, sean las señas de identidad del mismo. Poco menos que debe ser un iluminado con un ego sanísimo, que permita al individuo inspeccionar sus propios caminos sin condicionarlo, ardua tarea permitir que la formación no se convierta en su propia creación y por tanto se vea condicionada por el mismo.¹⁵

5. Transformar la educación: *La educación no precisa que la reformen, sino que la transformen. La clave para esta transformación no es estandarizar la educación sino personalizarla: descubrir los talentos individuales de cada uno, colocar a los estudiantes en un entorno en el que*

quieran aprender y puedan descubrir de forma natural sus verdaderas pasiones, para que éstas faciliten una vida plena y feliz.¹³

En este aspecto es tan obvia la conexión, que no creo que sea necesario tan siquiera detallarla.

Una de las conclusiones -más obvia- a la que hago referencia, es el hecho de observar como a través de la creatividad y del desarrollo del potencial artístico de cada persona, de su conexión a su parte sagrada a través de la creación, se redimensiona, generando la posibilidad -individual e intransferible- de sanarse a sí misma: conectar con la parte sagrada a través del arte. (Marvin Harris, Antropología Cultural, pag.399).

Lejos de buscar referentes religiosos en este trabajo, la intención es mostrar la liberación interior individual y sus efectos en el desarrollo físico, emocional, mental y social de las personas. Precisamente una de las cuestiones básicas es separar a guías, maestros, sacerdotes, terapeutas del proceso creativo/sanador una vez que se ha puesto en marcha para evitar la dogmática y adoctrinadora dependencia que ha obstaculizado la verdadera creación individual desde el principio de los tiempos. Eso me hace recordar una anécdota: hace unos meses encontré en una librería un gran cartel que se hacía eco de una sección entera dedicada al arteterapia, pero para mi sorpresa lo único que encontré fueron mandalas, de todo tipo, pero mandalas. Y no dudo en absoluto de la capacidad del cerebro humano de generar ondas Alfa al colorear mandalas, y no dudo de la capacidad de relajarse en el proceso, ni por supuesto cuestiono que desde tiempos inmemoriales sean usados para la meditación, pero sí me sorprendió que un esquema previamente establecido sea considerado creatividad, eso me hizo pensar en

algunas cuestiones:

1.- Si seguimos delegando el esquema de nuestra creatividad en modelos preestablecidos, regresamos a la reproducción pero no a la “creación”. Obviamente no podemos hablar de arte si estamos siguiendo indicaciones o prescripciones (como no podemos hablar de espiritualidad si sólo obedecemos a los dogmas doctrinales).

2.- Es necesario el conocimiento y entrenamiento de la técnica, así como el aprendizaje en el manejo de herramientas artísticas, imprescindibles en el proceso creativo como canal de expresión (al igual que es necesario conocer un idioma para poder componer una canción). En todas las posibilidades creativas es importante poseer dichas destrezas, pero sin que eso suponga limitar las posibilidades que pueden surgir en el propio proceso para crear, inventar o modificar las existentes. Pero donde quería llegar es que previo a ese proceso de entrenamiento es necesario dar rienda suelta al verdadero “Elemento” en el que de verdad somos capaces de crear, dada la diversidad humana y de inteligencias diferenciadas que componen este caleidoscopio infinito que es la humanidad. Como diría Sir Ken Robinson “La diversidad de inteligencias es uno de los fundamentos básicos del Elemento. Si no aceptas que piensas el mundo de muchas maneras diferentes, estarás limitando inexorablemente tus posibilidades de encontrar a la persona que se supone que tienes que ser”

Es por ello que es preciso hacer un honesto ejercicio de desnudez y honestidad para encontrar el verdadero ámbito en el que cada cual desarrolla sus máximos

potenciales. Primero es importante el respeto a uno mismo para responder honestamente a ¿qué me gusta?, luego ¿qué quiero hacer?, más tarde ¿para qué hacerlo? Y por último ponerse en marcha para pasar a la acción. Y digo esto porque es una característica muy usual la de apuntarse al curso porque lo imparten cerca y es barato, no porque de verdad sea algo que me atraiga y en lo que sea capaz de encontrar mi talento creativo.

Para la Kabala las cuatro claves del cambio (entendiendo este como camino sanador) son:

- Emunah: Tienes que creer que puedes cambiar
- Ratzon: Tienes que buscar tu voluntad personal.
- Avodhah: Tienes que poner en práctica un programa de introspección .
- Oneg: Tienes que experimentar la alegría del logro.

¿Sencillo, verdad? Bien, pues hemos contaminado esta sencilla fórmula con miles de resistencias mentales, miedos sociales y justificaciones elaboradas que nos anclan a la zona del automático (Insisto ¡qué gran película Matrix!).

Otro de los inconvenientes de llevar eones de tiempo viviendo en el miedo, en el automatismo, en las estructuras y la falsa seguridad es que ante la aparición de un Maestro creemos que ya tenemos el camino resuelto: sabemos a quien seguir, en quien confiar, como establecer los siguientes pasos y como interpretar nuestra propia creación y nuestra propia vida...y es justamente en ese paso en el que volvemos a la casilla de salida, sustituimos la heroína por metadona (que aparentemente es menos nociva) pero seguimos

siendo dependientes, con lo cual nuestro proceso sanador vuelve a estar mediatizado por seguir sin escuchar a nuestro artista/ guía/ sanador/ maestro interno.

He observado, en demasía, como la presencia del Maestro acaba bloqueando el crecimiento y la creatividad, porque para de verdad conocer nuestras capacidades no podemos depender del criterio normativo de otra persona. Ciertamente es necesario ser guiado -en un principio- para que las destrezas y entrenamientos nos permitan adquirir confianza en el proceso, pero si dependemos de otro ser humano para validar nuestras posibilidades estaríamos reproduciendo siempre los mismos esquemas, de hecho estaríamos en la prehistoria. Los guías, terapeutas y maestros tienen la responsabilidad de “encender la luz” pero más allá de ese acto, necesario y simbólico, es imprescindible alejarse de esa influencia para encontrarse ante las dificultades que permitirán abordar los obstáculos con soluciones creativas, ya sean en la Kabala, en la vida o en el arteterapia.

La autogestión, más allá de empezar o continuar, una meta.

Para llegar a esta conclusión he tenido oportunidad de conocer experiencialmente religiones, filosofías, médicos, terapeutas, arteterapeutas, guías y maestros de lo más diverso (todo ello a raíz de mis problemas oncológicos durante más de veinte años) y los lugares comunes que ocupan en la relación Maestro-Alumno se repiten una y otra vez, generándose factores nocivos que influyen en el proceso autosanador del segundo.

Uno de esos lugares comunes es el ya citado riesgo que supone la dependencia con el terapeuta, pero también la búsqueda de

aprobación y la íntima necesidad de sentirse parte de algo mayor (ya sea comunidad, elite, iglesia, grupo de iguales,...), cuestión que amenaza con negarnos a observar el aspecto sombrío de nuestra personalidad que, generalmente, es el que más necesita salir a la luz para ser transformado, llevándonos con ello a todo el listado de máscaras y diferentes neurosis que recogen los manuales terapéuticos. Lo que digo no es tan radical como para no aceptar que en numerosas ocasiones de nuestra vida necesitamos de médicos o terapeutas, obviamente sería suicida pensar que podemos encontrar a solas la curación a los males, de lo que hablo es del riesgo de la dependencia de los tratamientos, de la máscara derivada de la relación terapeuta/ paciente y de los efectos paralizantes que pueden suponer delegar las posibilidades creativas (en el arte o en la vida) en otra persona. Y es que a veces confundimos la tristeza con la depresión, sin permitirnos escuchar qué nos trata de decir esa tristeza y buscando rápidamente “la pastillita” que nos aleje de sentir, de manera que nunca avanzamos porque no hay introspección verdadera, pero sí un arsenal de remedios para no enfangarnos en el arte y oficio de vivir.

Con todo ello, corremos el riesgo de crear una pesada máscara, bajo la que escondernos hasta de nuestro propio maestro/ terapeuta: aceptar nuestra parte luminosa y amable es muy fácil, atractivo y deseable. Pero es la otra, la que incluye la sombra, la que nos ofrece una mayor complejidad humana. Dado que estamos impregnados por lo políticamente correcto y el “buenrollismo”, es difícil sanar realmente las heridas que cada cual acarrea. En ese sentido Tomas Moore en “Las noches oscuras del alma” (Urano, 2005) nos ofrece un magnífico abanico de situaciones en las que identificarnos con esa parte que no dejamos salir y que las posibilidades de la creatividad artística desatascan e, incluso, tramutan en

un sentido de aceptación de la propia vida, haciendo acopio del instinto de supervivencia, que es el más creativo de nuestros instintos.

Es por todo lo expuesto anteriormente por lo que propongo el término “artesanación” en lugar de “arteterapia”. Porque en última instancia es la predisposición de cada persona a mejorar su calidad de vida, aceptando todas sus partes desde la honestidad, la que puede tener verdaderas repercusiones terapéuticas en la propia vida, pero también en el objeto artístico que sea capaz de generar a partir del valor que otorgue a sus propias creaciones.

No obstante, estaría incompleta esta argumentación sino volviera a recurrir al Elemento natural de cada ser humano (o Tikun) para defender la diferencia como caldo de cultivo de los máximos potenciales individuales, grupales y sociales, como motor evolutivo que permite la constante renovación humana y para lo que podríamos encontrar miles de ejemplos en todos los ámbitos, desde la política, a las artes, pasando por el deporte o por las propias condiciones extremas de supervivencia de muchas personas en la historia. Y en ese sentido las artes y la capacidad creativa (y la más sublime es la capacidad de hacer arte de la propia vida) han tenido un incuestionable papel histórico, y más histórico cuanto más se han alejado del academicismo, el sectarismo y los dogmas.

Es, quizá, la libertad creativa la más revolucionaria de las batallas libradas, pero si a ella le sumamos la libertad interna individual, encontramos una auténtica revolución humana y, quizá para esa batalla pendiente, no hagan falta generales, sólo la confianza en que las lecciones aprendidas requieren de guía sólo hasta que somos capaces de artesanarnos por puro amor a lo que hacemos.

La artesanación como elemento espiritual y artístico

“Con esto de la espiritualidad me di cuenta de que hay mucha malinterpretación. Un día me hizo una enfermera una entrevista de hospitalización preciosa...bueno, a mí me lo pareció porque nunca antes nadie me había preguntado por mis cosas así, antes llegaban y ni presentarse, pero ahora hay un trato un poquito más humano (no siempre que sigue habiendo cada callo, que mejor se dedicaran a los tornillos que a las personas). A lo que iba, que la última pregunta fue “¿tiene usted necesidades espirituales?” Y yo pensé “cuánta profundidad en sólo cuatro palabras, ¿cómo respondo yo a semejante grandeza de almas?”. Así que dije “Sí”, era una afirmación cuya intención era resumir todo lo que se me había pasado por la cabeza y que cupiera en el formulario, más que por responder lo que de verdad pensaba. Pero mi gozo se cayó de boca a un pozo sin fondo, cuando la enfermera sonrió con dulzura (existen, yo las he visto) y respondió “muy bien, pues luego vendrá a visitarte el capellán” ¡!!!!!!¿CÓMO?!!!!!!,” “No, no, no, querida, es que yo soy budista” No se me ocurrió otra, fue la primera que me vino a la cabeza, porque si le digo tolteca o zen ya sí que la reseteo del todo a la pobre.

“¿Budista? Muy bien” Dijo, anotando con su pulcra caligrafía sobre el hueco final del cuestionario. Dos días más tarde el jefe de enfermería de la planta se presentó en la habitación para anunciarme que, tras intensas y arduas búsquedas, habían contactado con un monje budista dispuesto a visitarme jay, qué vergüenza!, ya no había marcha atrás, menos mal que me dieron el alta ese día y no tuve que hacer ir al pobre hombre. Eso sí, me llevo a gala que, al menos en ese hospital, ya van a preguntar la confesión religiosa cuando ofrezcan los servicios espirituales. Y es que no entiendo yo que, con lo diversos que somos los humanos,

se nos agrupe en manadas cuanto más grandes mejor, así con poner unos cuantos perros guardianes que den miedo ya no nos salimos del redil. Pues no, no y no... que cada persona es un mundo y cada dos una galaxia.”

En busca de la sirenidad. Norah Barranco (SocialArt 2014)

El texto que da comienzo a esta parte final concluyente del ensayo, forma parte del libro “En busca de la sirenidad o el arte de eludir el dolor del miembro fantasma a través de la escritura” que, en un principio, correspondió a mi trabajo Fin de Master para luego convertirse en una publicación.

Fue, precisamente, durante la investigación que acompañó a este trabajo cuando reparé en la importancia de la libertad interior para que cada cual encuentre su propio camino creativo.

Es por ello que, en esta “búsqueda del tesoro interior” de cada persona, quizá este sobrevalorándose la figura del guía-terapeuta-maestro en detrimento de la capacidad autocreadora y, por tanto, autosanadora. Desde esa perspectiva es desde la que me atrevo a sugerir el término “artesanación” frente al término “arteterapia”, ya no sólo por las diferentes formas de afrontar, asumir e interpretar las creaciones, sino por la infinita variedad de acercamientos a la creatividad. Hay una anécdota que dio paso a esta reflexión y que paso a compartir: cuando tras la publicación de “En busca de la sirenidad” tuvieron lugar al menos 15 presentaciones del libro en distintos lugares de Andalucía, las reacciones de las personas asistentes corroboraban con sus comentarios algunas de

las ideas de partida de este estudio, pero hubo una intervención especialmente ilustrativa. En Porcuna, un pueblo de Jaén de aproximadamente 8.000 habitantes, asistieron casi 40 personas a la presentación que tuvo lugar en las instalaciones del Centro Municipal de Información a la Mujer, cuando pasé a argumentar como la creatividad generaba estados de ánimo que nos permitían experimentar serenidad y nuevas actitudes ante la vida, una señora de unos 60 años asintió y añadió “Eso es verdad, exactamente eso me pasa cuando me pongo a hacer ganchillo”...Otra cosa es que dentro de los propios esquemas limitantes de que definimos como Arte, no incluyamos el ganchillo...pero desde luego creatividad, sin duda alguna, sí que requiere¹⁶.

Nació, de esa sencilla argumentación, la semilla para empezar a gestar la idea que

ha dado pie a la tesis que estoy realizando, y de la que este ensayo constituye sólo un preámbulo para tratar de validar las premisas e hipótesis de partida, que regaré con ejemplos de personas cotidianas. La intención de este proceso es fundamentar la premisa que hace referencia a la capacidad creadora/sanadora de cada ser humano, al margen de las limitaciones estructurales que en demasiadas ocasiones limitan el arte, no sólo como producto artístico sino como reenfoque de la propia vida.

Y es que de las numerosas inseguridades aprendidas en una realidad sociocultural enfocada al beneficio externo más que al interno, nacen las necesidades de seguir los pasos de alguien, de algo, del propio orden establecido y de las normativas rígidas que tratan de homogeneizar los discursos.

Notas

1. http://www.senairubio.com/Templates/arbol_vida.htm

2.- Los textos académicos nos dicen que Moisés de León publicó el texto principal de la Kabala, conocido como el Zohar (la luz interior) en la época medieval. Sin embargo Rabbi Simeon bar Yojai ya había manuscrito esta obra mil años antes, en el antiguo Israel (...) a partir de la tradición oral que se remontaba otros mil setecientos años atrás. (pág., 29) (Rabbi Laibl Wolf. La Cábala Práctica. Ediciones Obelisco. 2003)

3.- (Rabbi Laibl Wolf. La Cábala Práctica. Ediciones Obelisco. 2003)

4.- Oculta hasta hace muy pocos años, dado que las profundas y complejas enseñanzas de la Cábala eran inaccesibles para la sociedad occidental. Se escribió en antiguos idiomas, hebreo y arameo, y se codificó para sellar sus ideas ante ojos no autorizados. Sin embargo, parte de la información se filtró y penetró en otras culturas y tradiciones religiosas, de Oriente como de Occidente. (Rabbi Laibl Wolf. La Cábala Práctica. Ediciones Obelisco. 2003)

5.- Jaime Villarrubia es abogado y economista, cabalista y autor de relatos y de obras de investigación histórica y de cábala, entre ellas un Diccionario de Guematria Hebreo-Español único en el mundo. Ha impartido cursos, talleres y conferencias sobre cábala en toda España durante más de veinticinco años.

6.- Matrix es una trilogía de películas de ciencia ficción escritas y dirigidas por los Hermanos Wachowski. La película plantea que en el futuro, casi todos los seres humanos han sido esclavizados, tras una dura guerra, por las máquinas y las inteligencias artificiales creadas. Estas los tienen en suspensión, y con sus mentes conectadas a una simulación social que representa el final del siglo XX, Matrix. Los seres humanos son usados por las máquinas para obtener energía, y los pocos humanos descendientes de los que no cayeron en las redes de los robots o que han sido liberados de Matrix, viven en la ciudad Zion. Desde allí, una pequeña flota de naves se mueve por el subsuelo, entrando de forma clandestina a Matrix y tratando de liberar cada vez a más personas conectadas, buscando a aquellos que intuyen que algo no es correcto en el ilusorio mundo en que viven. Algunos de los capitanes de estas naves, como Morfeo (Laurence Fishburne), creen que hay alguien en Matrix que es El Elegido, la persona que acabaría con la guerra, con las máquinas, según una antigua profecía. Morfeo se fija en Neo (Keanu Reeves), un pirata informático que vive atrapado en Matrix sin saberlo, creyendo que él puede ser el elegido. (Wikipedia). "The Matrix". Warner Bros. 1999

7.- "Manual de Kabala Práctica. El programa de vida y la investigación del Tikún" Jaime Villarrubia y otras. Barcelona. 2003

8.- ¿Qué es un modelo matemático? Un modelo matemático es, básicamente, el estudio de la representación de un fenómeno complejo (por sus múltiples variables) basado en los términos de la teoría de los conjuntos, y donde el comportamiento de cada variable influye directamente en el comportamiento de todas las demás. En ciencias aplicadas, un modelo matemático emplea algún tipo de formulismo matemático para expresar relaciones de un fenómeno físico, o para pronosticar determinados hechos complejos. Por ejemplo, en meteorología, un modelo científico- matemático nos permite predecir, con un cierto grado de precisión, el recorrido de un tornado o la formación de un huracán, estudiando el comportamiento, el tipo de cada variable, y su influencia en el conjunto. Por otra parte, y si bien la cantidad de variables aparentemente puede ser limitada, (temperatura, humedad, presión atmosférica, etc.), existen variables dentro de cada variable, que exigen por ello instrumentos de cálculo complejos, como por ejemplo poderosas y rápidas computadoras que determinen las resultantes de estas múltiples interacciones. Metafísica judía. El árbol de la Vida, una maqueta del Universo. Geshtarim. <http://www.delacole.com/cgi-perl/medios/vernota.cgi?medio=gueshtarim&numero=34¬a=34-13>

9.- "Creatividad Curativa", Michael Samuels 1998. Ediciones B Argentina

10.- "Creativity, Unleashing the Forces Within", Osho International Foundation. 1999

11.- Ken Robinson (Liverpool, Inglaterra, 4 de marzo de 1950) es un educador, escritor y conferencista británico. Doctor por la Universidad de Londres, investigando sobre la aplicación del teatro en la educación.

Robinson es considerado un experto en asuntos relacionados con la creatividad, la calidad de la enseñanza, la innovación y los recursos humanos. Debido a la relevancia de su actividad en los campos mencionados, especialmente en relación a la necesidad de incorporar clases de arte al currículum escolar, fue nombrado sir por la reina de Inglaterra, Isabel II en 2003.

12.- Robinson, K. (2009). *El Elemento*. Barcelona. Editorial: Random House Mondadori.

13.- http://www.huffingtonpost.es/daniel-poyatos-soguero/las-cinco-reflexiones-edu_b_9274612.html?utm_hp_ref=spain

14.- http://elpais.com/diario/2006/09/17/eps/1158474420_850215.html. Artículo de Alex Rovira Celma en el diario "El País" 17/09/2006

15.- Tan curioso nombre nace de la leyenda de Pigmalión, antiguo rey de Chipre y hábil escultor. En sus *Metamorfosis*, Ovidio recreó el mito y nos contó que Pigmalión era un apasionado escultor que vivió en la isla de Creta. En cierta ocasión, inspirándose en la bella Galatea, Pigmalión modeló una estatua de marfil tan bella que se enamoró perdidamente de la misma, hasta el punto de rogar a los dioses para que la escultura cobrara vida y poder amarla como a una mujer real. Venus decidió complacer al escultor y dar vida a esa estatua, que se convirtió en la deseada amante y compañera de Pigmalión.

16.- Aunque esa segmentación entre Arte y Artesanía responde a una construcción social que no se contempla desde la perspectiva de la Antropología, dado que ambas responden a las variables de "juego", "forma", "estética" y "transformación" (Marvin Harris, "Antropología Cultural", 1990 ,pag.391) y no fue hasta el Siglo XVII que se fracturó el concepto de arte/artesano. "En el mundo antiguo o en el medievo no había ni arte bello ni artesanía sino tan sólo artes. Asimismo, tampoco había artistas o artesanos, sino artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y a la imaginación, a la tradición y la invención" (Larry Shinner "La invención del Arte", 2001, pag.42)

Referencias

Barranco Martos, N. (2014) *En busca de la Sirenidad*. Jaén. Editorial SocialArt

Harris, M. (1990) *Antropología Cultural*. Barcelona. Alianza Editorial.

Kandinsky, W. (1989) *De lo espiritual en el arte*. México, Premia editoras. S.A.

Moore, T. (2005) *Las noches oscuras del alma*. Barcelona. Editorial Urano.

Osho (1999) *Creativity, Unleashing the Forces Within*. Zurich. Osho International Foundation.

Rabbí Laibl Wolf. (2003) *La Cábalá Práctica*. Barcelona. Ediciones Obelisco.

Robinson, K. (2009). *El Elemento*. Barcelona. Editorial: Random House Mondadori.

Samuels M. (1998) Creatividad Curativa. Buenos Aires. Ediciones B Argentina

Shinner, L. (2001) La invención del Arte. Barcelona. Editorial Paidós Estética

Villarrubia, J., Haut M.C., Millera D.C.(2003) Manual de Kabala Práctica. El programa de vida y la investigación del Tikún. Barcelona. Editorial Escuela de Misterios.

Otras referencias utilizadas

“The Matrix”. Warner Bros. 1999

http://www.senairubio.com/Templates/arbol_vida.htm (Web de Senai Rubio. Maestra de Kábala)

<http://www.delacole.com/cgi-perl/medios/vernota.cgi?medio=guesharim&numero=34¬a=34-13>. Metafísica judía. El árbol de la Vida, una maqueta del Universo. Gesharim.

http://www.huffingtonpost.es/daniel-poyatos-soguero/las-cinco-reflexiones-edu_b_9274612.html?utm_hp_ref=spain Artículo sobre el libro “El Elemento”

http://elpais.com/diario/2006/09/17/eps/1158474420_850215.html. Artículo de Alex Rovira Celma en el diario “El País” 17/09/2006



