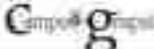


CUADERNOS DE CAMPO

Es una publicación de 

Año III • Nº 8 • Agosto de 2009 - \$ 10.-

Ideas y experiencias en **creatividad**

Escriben:

Fidel Moccio

Carlos Martínez Bouquet

Hector Fiorini

Vicente Zito Lema

Inés Moreno

Alejandro Iglesias Rossi

Leo Vidoni

Mario Buchbinder

Claudio Mangifesta

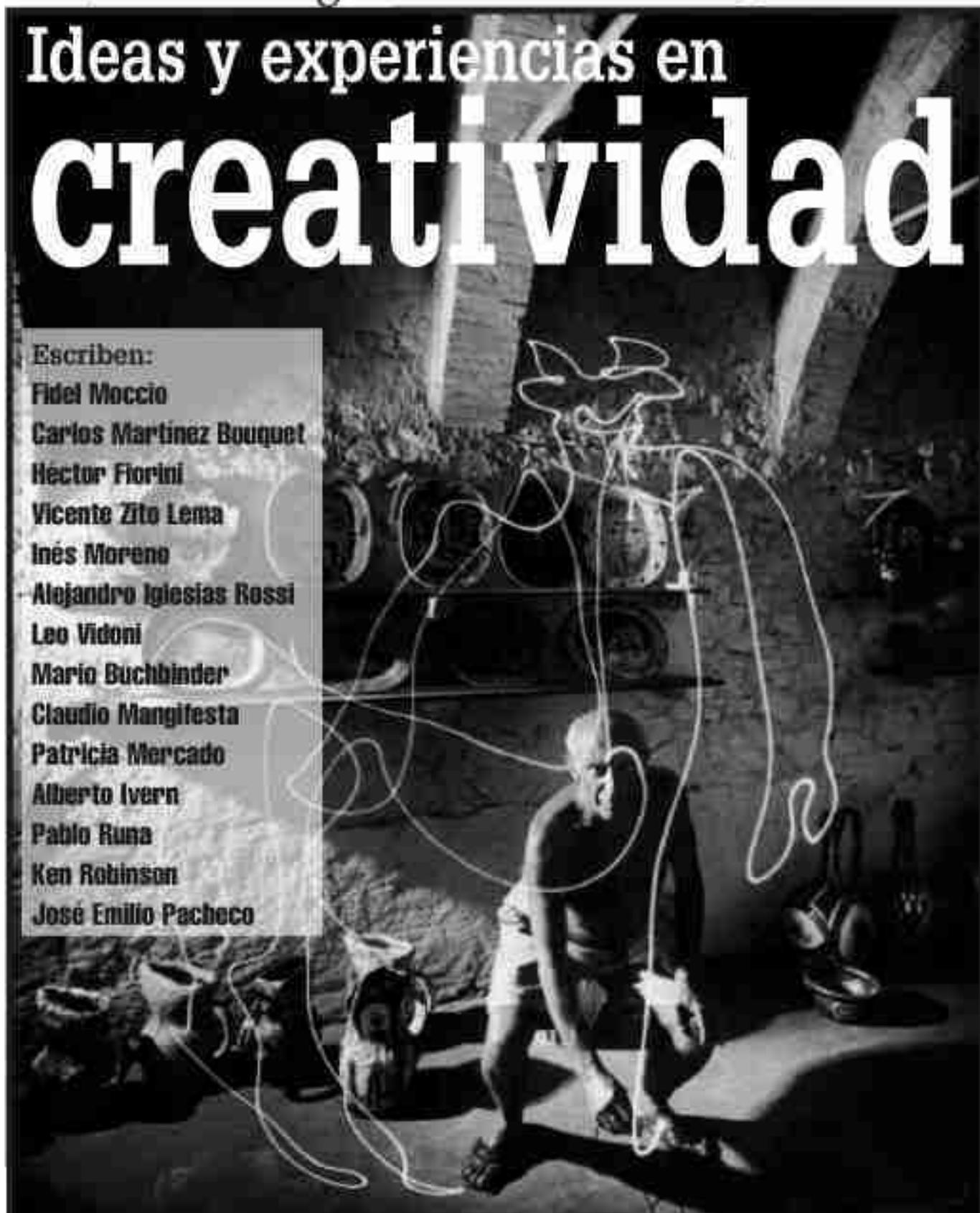
Patricia Mercado

Alberto Ivern

Pablo Runa

Ken Robinson

José Emilio Pacheco



Escuela de Arte y Psicodrama

dirigida por Adriana Piterberg



XVIII Jornada de Creatividad Grupal

"2do cuerpo
en el cuerpo"

sábado 3 de octubre
de 9 a 19 hs

Porque siempre es bueno tomarse un RECREO, sobre
todo el es:

Un recreo en el cuerpo

Se presentarán a lo largo de la jornada talleres de Psicodrama,
Danzas circulares, Biodanza, Canto, Teatro Espontáneo, Juego,
Creatividad, Shakti, Reiki, Yoga, Tai Chi Chuan, Eutonía,
Escultura, Píndula, Arteterapia.

18 Kilates

Espacio de Creación Colectiva
para volver a encontrarse con la
persona que seguimos siendo

Lugar del Encuentro Colegio "Don Bosco"

Artigas 161 (a 20 mts. de Ríola) 10 cuadras de Carrilour San Miguel

Informes: 4431-8773 / 4663-0485

apiterberg@arteypsicodrama.com / ariola@arteypsicodrama.com

www.arteypsicodrama.com



II Simposio Internacional sobre

Patologización de la infancia

"Niños o síndromes"

4 y 5 de septiembre de 2009

Palacio Rosas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Inscripción

N

www.noveduc.com

ADD, TGD, TOC, Bipolaridad... Cuestionando etiquetas

Dirigido a: Psicólogos, Psicopedagogos, Docentes,
Directivos, Psiquiatras, Pediatras, Neurólogos,
estudiantes de carreras afines, otros profesionales de
la salud y la educación, otros interesados en la temática

Convoca:

www.ForumADD.com.ar

Inscripción anticipada - Asistentes oficiales
Se entregarán certificados de asistencia

Informes e inscripción

noveduc - Ediciones Novedades Educativas

Av. Corrientes 2345 - C1095AAC CABA

Tel: (54 11) 4862-2020 / Fax: (54 11) 4862-0220

insposiadd@noveduc.com - www.noveduc.com / simposio.itm



1954

Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares

XXV Jornada Anual Sábado 3 de octubre de 2009 - 09.00 a 14.00 hs.

DIVERSIDAD/ES

Estimados colegas:

Nuestra convocatoria invita a pensar sobre las diferentes dimensiones de la diversidad, una interrogación sobre las formas múltiples... lugar de aquel que por su origen, hábitos e ideología es un extranjero.

Jornada en la que deseamos poner en acto un pensamiento en producción advertidos acerca de los "ismos".

Jornada en la que apuntamos a permanecer en la inquietud...

Este año los convocamos para la XXV Jornada Anual que se realizará el día 3 de octubre en la sede de nuestra institución; la intención es transmitir en la producción escrita las diferentes situaciones que se nos presentan en nuestra práctica y su posible articulación con la teoría.

¿Cuáles son las diversas salidas, intentos de resolución, frente a estos estados?

- Perplejidad
- Encrucijada
- Obstáculo
- Disensos

Arévalo 1840 - Ciudad de Buenos Aires - Tel: 4774-6465

secretaria@aappg.org.ar www.aappg.org.ar



Discurso del no método, método del no discurso y así vamos. Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas al pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhicking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras. Ahí viene uno. ¿Nos lleva, nos deja plantados?

Julio Cortázar

CUADERNOS DE CAMPO es una publicación de Campo Grupal

Director: **Román Mazzilli** Coordinación de la edición: **Patricia Mercado**

Argerich 2543 "B" - (1417) Capital - Argentina. Tel: 4504-2449 Email: mroman@fibertel.com.ar

Teorías, metodologías y experiencias en creatividad

Fidel Moccio

Hemos repetido en nuestras sesiones de aprendizaje que la creatividad no se otorga, no se dispensa a la memoria y comprensión de los alumnos, sino que este poder o posibilidad que en alguna medida pertenece o dispone todo ser humano se libera, se desbloquea, se descubre. Estos son verbos que aluden a los diferentes mecanismos que llevan la conciencia a gozar de una función que nos ha hecho evolucionar hasta lo que el ser humano es hoy.

Este desarrollo se inicia a partir de un funcionamiento automático en la conducta humana.

Los seres humanos tomamos obedientemente todo lo que nuestra cultura nos tiene reservado para pensar, hacer, ideas para amar u odiar y sobre todo un área de valores que nos darán la sensación de felicidad siempre y cuando no se nos ocurra la torpeza de desviarnos, dejar de lado objetivos señalados como los mejores.

Nos engañamos con las ideas de progreso, que nos reclama a cambio la obediencia y la entrega de una conciencia libre.

Dice Gurdieff "... la gente cree en el progreso y la cultura, pero no hay ningún progreso, nada ha cambiado en miles de años. Solo la forma exterior cambia.

La esencia no cambia. El hombre sigue siendo exactamente igual. La gente "culto" y "civilizada" vive movida por los mismos intereses que los salvajes más ignorantes.

La civilización moderna está basada en la violencia, la esclavitud y las frases bellas".

Cuando mencionamos creatividad lo hicimos en términos de poder o posibilidad que permanecerán en ese estado a menos que algo como un catalizador o entrenamiento haga que esta capacidad oculta se haga visible.

Esto implica un esfuerzo, un desarrollo, un cambio de hábitos que harán del hombre un ser que pasará de hombre-máquina hacia un ser singular, único, creador.

No existen en nuestra cultura recursos que se ofrezcan al hombre ordinario para que las posibilidades de su poder creador puedan manifestarse de no mediar una expresa intención para lograrlo.

Quiero decir, una ayuda para que la fundamental tarea para disponer de la propia creatividad, o sea, la liberación y desbloqueo, se haga cargo de su iniciación y desarrollo.

Cuando mencionamos "desbloquear" nos referimos a todo lo que nos aleja del uso de criterios expresivos libres, o sea, que respondan a las necesidades del momento, respuestas que aparecen en nuestra conciencia, en nuestros actos como solución a lo que a cada instante el fluir de la vida nos presenta para resolver.

Las respuestas aprendidas, las que encontramos en el acervo de la cultura nos ha llevado en el mejor de los casos, hasta el límite de nuestras posibilidades.

Ir más lejos es a fuerza de un trabajado paso más

Para ello, el cambio, el agregado no es técnico solamente, sino lo más importante: **es personal.**

Este avance incluye **el saber y cambios en el ser, en**

nosotros como personas.

Por lo tanto, el desarrollo de la creatividad, el entrenamiento en disponer de las posibilidades creativas, es avance en el desarrollo del individuo, es crecimiento de la conciencia.

Abrir, crecer en conciencia significa una tarea que nosotros llamamos entrenamiento. Del área corporal, es mayor conocimiento o conciencia de nuestro cuerpo; seguido del sentir y la vivencia. Siguen la aparición de imágenes que como en una partitura sitúan en tiempo y espacio el acontecer mental.

La movilización corporal y mental es abrir el camino para que el alumno entrenado descubra que la tarea que realiza lo llevará a sí mismo.

Estado creativo

Y como un paso más que incluye los anteriores, llega el momento de síntesis donde los productos se hacen visibles en sus múltiples formas o medios expresivos al que denominamos "estado creativo".

La disciplina en el entrenamiento lo hace cada vez más visible en menos tiempo, y los creativos dotados gozan el "estado" en forma permanente como una conducta de vida.

Entre otras cosas, lo que ahora sugiere el relato es que el entrenamiento en creatividad es un excelente antídoto contra esta enfermedad de la vida moderna occidental que es el automatismo; caer bajo el predominio de la ideología del consumo como meta más preciada en la vida, una confrontación entre ser y tener.

Muchos alumnos llegan a nuestra Escuela inspirados por la idea de **tener**, de obtener métodos, conocimientos, para aumentar los propios, como un acrecentamiento de acto posesivo de la confrontación.

Cuando algunos descubren que estuvimos (nosotros entrenadores) alentando el desarrollo de condiciones que traían consigo desde su llegada, muestran los primeros signos de que han comprendido. Empiezan a querer, aman este crecimiento del propio ser, esta evolución y apertura de conciencia, a través de las distintas funciones que son estimuladas, sea a través del cuerpo, ampliación de la percepción, del pensar abierto, múltiple, etc.

El entrenamiento en creatividad comparte los objetivos de las psico-técnicas de ampliar la conciencia. Como consecuencia nuestros alumnos muestran una creciente inclinación hacia un pensamiento más abarcativo, de alcances que van más allá de los límites de los ejercicios propuestos en las clases de rutina.

Los cambios en la conducta, en el vivir diario de los alumnos aparecen en sus relatos y encuestas que involucran tanto a la persona, al ser, como a los conocimientos.

Cambios en las maneras de actuar, de hablar, de abrir diálogos y llegar a relacionarse más fácilmente con compañeros y coordinadores en los comienzos. Cambios que serán extendidos luego al mundo, a los congéneres.

Surge además una capacidad incrementada para el juego corporal, dramático, verbal y el fluido manejo de las ideas.

Esto es, independizarse del modo de pensar convergente, o

sea la respuesta única y certera frente a un interrogante o problema y el pasaje a un modo de pensar divergente; más de una respuesta para un problema nuevo o ya conocido, tal vez, uno de los hallazgos metodológicos más apropiados para jugar a la creatividad.

Estamos señalando que la búsqueda de la creatividad es llegar a una conciencia desnuda y como recién nacida. Algo así como desaprender y dejar una mente receptiva a los dictados de nuestros pensamientos inéditos, que nos sorprenden como fruto de elaboraciones de las que no fuimos conscientes.

"Algo en mí, me transmite lo que dejé de buscar activamente".

Hacia un pensamiento libre

Decíamos en otro escrito que el aspecto receptivo del proceso creador, es algo que nos ocurre, nos llega.

Muchas veces desalentados por una búsqueda activa nos sorprende esta inesperada sabiduría como un premio a la espera y tolerancia. La a veces dolorosa ambigüedad, nos entrega la deseada respuesta.

Describimos así dos momentos del proceso creativo que Mozart define en su respuesta a un científico de su época. Pregunta que aún hoy haríamos a este prodigio musical. ¿Cómo logra su maravillosa producción musical?

En su respuesta Mozart diferencia dos momentos. Cuando el énfasis está centrado en la conciencia o cuando está centrado en el inconsciente con la colaboración receptiva de la conciencia. En un caso decimos que el producto es del tipo "logos" y en el otro la producción creativa es del tipo "eros".

El primero es producción analítica, discriminativa; la del tipo eros es totalizadora, unitiva, convocante, produce empatía, habla al corazón del receptor y no solamente a la cabeza como el del tipo logos.

Es muy clara la diferenciación aunque el proceso creador exige que ambos "énfasis" se complementen. El ser (eros) y el saber (logos) deben funcionar en una proporción que permita saber que hacer y hacia donde.

Desarrollar la creatividad es el desarrollo del ser, del individuo. Es instalarse en una actividad propia, que caracteriza al hombre y es el instrumento básico de su evolución.

Crear es dejar crear...

...a esa usina combinatoria de ideas que es nuestro inconsciente. Lo que resulte de la tarea podrá ser novedoso para mí mismo y habré usado adecuadamente mis capacidades.

Natura crea y se recrea, porque es su esencia, su manera de manifestarse. Queremos imitarla, y lo hacemos cuando nos sentimos disociados de su fuerza productiva y propulsora. Sin embargo retornamos a la naturaleza con su lenguaje, sus leyes, sus manifestaciones y medios.

Llamamos Creatividad a la imitación de este prodigio de toda creación, reunir fragmentos dispersos, sintiendo que será útil o bello o que cubre alguna necesidad de nuestras precariedades. Son estas las formas de la creatividad humana.

Copiar la Naturaleza

La idea llegó a mi conciencia como síntesis de las reflexiones que me mantenían ocupado no se cuanto tiempo, aunque si se, que rondaban como frases sueltas que esperaban la oportunidad para ligarse, de encontrarse como parientes que se extrañan.

-¿Entonces, lo más importante nos "llega" así, aparece

así?" "¿Sin la intervención de mi voluntad?"

Busqué explicaciones con un total desamparo intelectual. Intenté inútilmente descubrir la obra de qué musa inspiradora me trajo la pregunta que parecía más bien una revelación.

Entre otras cosas descubrí que mi desamparo era el precio por pretender saber más allá de mis posibilidades y entendí que era el momento de comenzar a investigar. Era un tema difícil y atrayente.

Y ya con una actitud más humilde comencé a detallar actividades de **dudoso origen voluntarista**, y encontré muchas más de las que había previsto en el simple enunciado.

Una voz interior me señaló con toda certeza: "¿Recuerdas que en uno de tus momentos de os "dificiles" intentaste la poesía? Y tu sorpresa cuando leyendo una de esas frases, de las "fuertes", te preguntaste, ¿esto escribí yo? Y no tanto por su dudosa belleza sino por el contenido emocional que tan profundo te llegó. E que la frase fue novedosa también para vos".

Aún hoy me pregunto ¿quién la escribió?

Parece que mi voz interior es más memoriosa que sabia. Es la voz de un bibliotecario eficiente que lleva el inventario de mis trabajos.

"¡ Soy tan joven y tan viejo!" Así comenzaba el poema, y la ubicacion de mi edad no podría ser más justa. "¡ Soy tan joven y tan viejo!"

Juro que las palabras no las escribí yo, salieron así porque sí. Realmente me hubiera gustado haber concebido esas frases que me resultaron claras y revelaron lo que estaba en mi ánimo.

Las anécdotas son en general muy ilustrativas y me parece oportuno recordar una de neto corte vernáculo.

Enrique S. Discépolo dejó una obra postuma, un tango



*Asociación
Escuela Argentina
de Psicoterapia
para Graduados*

ÁREA PENSANDO DESDE WINNICOTT - JORNADA

PRESENTACIÓN SOCIAL del SUFRIMIENTO

LA CLÍNICA ACTUAL

sábado 26 de septiembre

TALLERES DE DISCUSIÓN CLÍNICA - MESA DE CIERRE

XIII Jornada Interinstitucional

Juventud ¿divino tesoro?

De la fascinación adolescente a la temida vejez

sábado 29 de agosto

PANEL CENTRAL - TALLERES

Participan: ONG - Asociaciones barriales - Hospitales - Obras sociales

INFORMES DE 11 A 17HS:

JULIÁN ALVAREZ 1933 (1425) BUENOS AIRES

TEL.: 4865.2050 / 4862.7767

inconcluso. Tania, su viuda, pidió a Cátulo Castillo, uno de los más importantes compositores de nuestra música popular, que cumpliera la tarea de dar música a la letra que dejó el poeta.

Cuenta Cátulo, "puse los versos en mi bolsillo para revisarlos más tarde.

Luego anduve por mis cosas hasta muy alta la noche. Llegué a mi departamento y me metí en "el sobre".

A las tres o cuatro (de la madrugada) me desperté con un estado raro, taquicárdico y con una sensación de una presencia muy próxima a mí; además sentí que un título vibraba en el aire: Mensaje, Mensaje. Tomé un papel cualquiera y escribí sin parar como si alguien me dictara al pasar cosas que yo sabía.

Concluí garabateando, fui al piano y probé. Ni un acento de más, ni una nota menos. Música y versos se complementaban a la perfección.

Así nació "Mensaje", la obra que seguro no es mía". Cátulo Castillo.

Otros ejemplos

Puccini describe que la inspiración de la que surgió Madame Butterfly le fue dictada por Dios. "Yo fui simplemente el instrumento que la asentó en el papel y la transmitió al público".

No debe creerse que los productos creativos aparecen así, sin antecedentes, como un don que se recibe sin saber porqué.

Los que disfrutan de "esos momentos" o "estados creativos" han realizado previamente tarea, condicionamientos que los llevaron a la culminación que hemos descrito. Los músicos son músicos previamente a la irrupción de sus melodías.

No obstante la sorpresa, la aparición inesperada, el estado iluminado sigue en permanente producción.

¿Cómo no atribuirlos a factores desde inexplicables, hasta religiosos o místicos? El prodigioso matemático Gauss nos proporciona una anécdota ejemplar sobre el tema irrupción. Refiriéndose a un teorema matemático cuya demostración había buscado durante años, dice: "Hace dos días tuve éxito no en virtud de mis penosos esfuerzos, sino por la gracia de Dios. Como en un súbito relámpago el enigma quedó resuelto. No se cual fue la hebra conductora entre lo que yo sabía de antes con lo que hizo mi éxito posible".

Asociamos la irrupción, la emergencia de ideas innovadoras a los desbloques, o sea, cuando fuera de las presiones del pensamiento lógico quedan en libertad otras formas de expresión.

Un paso más allá de nuestra búsqueda, Elmer Green en su "Beyond Bio-feedback" nos dice que las imágenes e ideas conducentes a la solución de un problema aparecen en los estados de la mente donde surgen las imágenes hipnagógicas acompañando las ondas theta de los ritmos cerebrales.

Estos interesantes datos llevan por consecuencia intentar llegar a la creatividad por vía de un entrenamiento.

La síntesis de estas investigaciones resumidas dice que "un estado de reverie" o estado próximo al sueño, al contrario de las soluciones lógicas de problemas, traen a la conciencia ideas intuitivas bajo la forma de las mencionadas imágenes hipnagógicas.

La filosofía Zen propone la idea de **no interferencia** (wu-wei) en los procesos naturales de la vida, de sus ciclos y evoluciones. De la misma manera el Entrenamiento Autógeno de Schultz no interpone el **pensamiento lógico y la voluntad** en sus ejercicios.

En sus indicaciones la musculatura **se relaja**, las manos y los pies **se calientan**, etc.*

Nada hay más sabio en los procesos que se fueron gestando

y organizando en la compleja relación mente-cuerpo. Dejemos que toda la sabiduría se manifieste sin que la perturbemos con nuestra lógica.

Aldous Huxley ilustra esta afirmación en un ensayo cuando pregunta, "En este momento en que estoy redactando este artículo; ¿quién está digiriendo lo que desayuné hace pocos minutos? Puedo perturbar mi digestión con un disgusto, pero no puedo dirigir todo el complejo químico que llevará los hidratos, las proteínas y las grasas a sus respectivos depósitos y tejidos".

Tal vez, el interés que despiertan los ejemplos descriptivos responde a vivencias mágicas dados los aciertos intuitivos tan frecuentes que producen. En nuestro fuero interno lo atribuimos a un poder al fin logrado; algo muypreciado obedece a nuestros deseos y ese poder nos obsequia certeras intuiciones. Se comprende entonces que en otras épocas este fenómeno actualmente estudiado y comprendido era atribuido a concesiones divinas.

La visita al sabio hombre o mujer, es un juego de la gestalt que muestra claramente nuestra apetencia por lo que "nos llega" a través de un personaje, cuanto mas fantasioso mejor.

El juego que consiste en obtener de estos personajes respuesta a una importante pregunta, lo admitimos, como que viene de alguien creíble. A pesar de lo simple de la trama seguimos creyendo que contamos con alguien a quien recurrir en caso de duda. No vemos que en realidad, **nos hemos consultado**, utilizando un artificio que nos convence porque así lo deseamos.

Sabemos más de lo que creemos saber, pero estamos educados para recibir y aceptar opiniones de los que nos educan y gobiernan.

"Educar es señalar el aprendizaje de la vida el camino de sus intuiciones, aprender a respetarlas y corregirlas cuando se desvían del bien común".

Por eso ser creativo puede ser comprendido como un modo libre, no condicionado de pensar, de vivir.

"Mi pensamiento vuela hacia donde quiera y debo seguirlo adonde va y además aceptar que es capaz de asociarse sin limitaciones con novedades impensadas hasta ese momento. El pensamiento lógico podrá sorprenderse, pero se cuidará de prohibir".

"El pensamiento lógico es el dueño de casa y anfitrión exigente y el pensamiento creativo es un invitado que no obedece las reglas de las buenas costumbres".

El Entrenamiento Autógeno de Schultz hace que la Relajación muscular, vascular y tinciones cardíacas, respondan a las directivas del Sistema Endocrino y Neurológico. El paciente o alumno, será un testigo-observador pasivo (no interferencia) del acontecer de las funciones corporales, de gran ventaja para los procesos terapéuticos.

Final

Estuvimos mencionando el fenómeno de la irrupción, el instante en que el producto de un proceso que se desarrolla en un nivel no conciente de nuestro psiquismo, se abre paso y llega a la conciencia con la respuesta, la solución, la palabra, la imagen, la melodía, aquello que nos mantuvo inquietos y que a veces, fatigados por la búsqueda, abandonamos. A partir de ese momento la lógica se aparta y deja que la creación ocupe su lugar y traiga las respuestas.

La Creación: mundo inconciente, preconciente, subliminal, umbral de la conciencia, "esfera", etc.

Crear es dejar crear.

Del libro Creatividad: Teorías, metodologías, experiencias .Ed. Aucan

La ruta de la creación y algunos de sus bloqueos

Carlos Martínez Bouaquet

Perturbaciones de la creatividad. Tipos.

Cuando en un ser humano la energía del metabolismo de los significados desciende armoniosamente, con voluntad de creación, por la Escala que conduce del "Cielo" a la "Tierra", estamos ante uno de los espectáculos privilegiados de la vida: el creador humano está originando una fracción del universo, funcionando como Co-creador, al inventar esa particular zona del mundo que será su obra o su acto. Albergó, en la intimidad de su androginia, el producto embrionario que, al cabo, aparecerá como obra y se integrará a la Gran Creación. Así el creador aprende a ser Dios. O Dios recorre como creador la vida de ese ser humano, utilizando sus manos, sus ojos, su existencia.

Del párrafo anterior puede inferirse que el proceso creador tiene posibilidades de perfección, ya que está instalado en las vecindades de lo absoluto. Y que hay muchas aproximaciones, incluso cotidianas, a la perfección.

Por otra parte, las perturbaciones del metabolismo de los significados provocan toda clase de sufrimientos: enfermedades, trastornos sociales, guerras. Y en escala menor, también provocan las dificultades y dilaciones en la exteriorización de la vida. Si estamos anhelando la felicidad, si sabemos que existe y creemos estar camino hacia ella, todo obstáculo se nos aparece como un bloqueo de ese camino.

Como psicoterapeuta y experto en creatividad, he tenido ocasión de observar y estudiar muy repetidamente dos tipos de tales bloqueos: los que dan lugar a las neurosis y los bloqueos que perturban el feliz desenlace de la actividad creadora. Lo más aparente en las neurosis son las manifestaciones vicariantes de la energía del metabolismo: los síntomas. Dicha energía, al no lograr la expresión auténtica correspondiente al punto de partida, se desvía y descarga por un ruta inadecuada, y se hace presente como síntoma. En los procesos creadores lo que observamos como resultado de los bloqueos es la falta de calidad o la no aparición del producto esperado. Y en ambos casos, la presencia de un forcejeo entre las energías del metabolismo y las que intentan impedirles seguir su curso o no atinan a favorecerlo.

Lo que sucede, entonces, en los casos de bloqueos es la pérdida de la armonía, una detención en la dinámica y una desviación, ya sea del patrón de salud o del valor del producto resultante. Estos fenómenos pueden adquirir diferente intensidad.

¿A qué se deben los bloqueos del proceso creador?

En mi experiencia, los bloqueos más frecuentes se deben a perturbaciones en la energía receptiva (el amor, la energía yin) y en una medida mucho menor, a debilidad del aspecto creativo activo. Pero creo que mi experiencia no puede, sin más, generalizarse, ya que la mayoría de quienes llegan a mi observación en la universidad, en los talleres o en la consulta personal han sido movilizados fundamentalmente por su

impulso vital, el aspecto yang de su psique, que los ha conducido hacia el estudio, la realización profesional, o hacia diferentes aspiraciones vocacionales, y buscan activamente soluciones para las trabas a los logros creativos. Tal vez esto incida en que la proporción de quienes padecen bloqueos debido a perturbaciones en el aspecto creador activo, sea inferior -en mis observaciones- a lo que es la media en general.

Perturbaciones en relación con la energía receptiva (el amor)

Los bloqueos en algún punto de la Ruta se deben, pues, en la gran mayoría de los casos observados por mí, a la inoperancia de la energía receptiva (yin) para acompañar y armonizar a la energía yang producida. Pueden reconocerse tres tipos, de acuerdo a las modalidades de producción:

a) *Casos en que las energías yin son débiles o incluso están ausentes en el momento requerido por el proceso creador.*

Ejemplos:

Una pintora talentosa se quejaba de la siguiente dificultad: solía extender con alegría la tela sobre el bastidor y dar inmediatamente con entusiasmo las primeras pinceladas. Pero, a continuación, al mirar esos primeros trazos, experimentaba una "falta de sentido en todo esto", lo que le restaba energía para la prosecución de su actividad.

Un joven escritor esbozaba con firmeza la trama general y los personajes de un cuento en el que estaba trabajando. Pero no podía seguir adelante, en cambio, se distraía volviendo a leer escritos de otros autores que valoraba, dejando dormir por semanas sus propias creaciones, que ahora le parecían insulsas.

En los individuos que padecen esta modalidad de perturbación suele encontrarse escenas de abandono en su inconsciente. Estas escenas corresponden muchas veces al modo poco cariñoso en que han sido tratados en su primera infancia.

b) *Casos en que las energías yin no se presentan en la modalidad adecuada a la etapa de la Ruta a la que ha llevado el proceso, resultando su influencia ineficaz o perturbadora.*

Suelen encontrarse en el pasado de estos individuos escenas de insensibilidad y torpeza educativa por parte de sus mayores, en las que las respuestas pedagógicas han sido inadecuadas al momento evolutivo, y esto ha dejado huellas patógenas: "discrepancias pedagógicas".

Ejemplos:

Una joven, que hace muy poco ha comenzado su aprendizaje en corte y confección de ropas, se siente fracasada porque al cabo de una semana de clases no está en condiciones todavía de producir su primer vestido, y se compara muy negativamente con su abuela, a quien admira y que sí es capaz de hacerlo, y decide abandonar el aprendizaje. De niña ha sido tratada con exceso de críticas y exigencias de perfeccionismo. Esto ha instalado en ella una crítica interna prematura, la que reproduce una conciencia de impotencia y un sentimiento de auto-desprecio o incluso de culpa, y que termina por hacerla sentir carente de méritos y de habilidad, porque no es capaz de hacer aquello que, en realidad, está aprendiendo.

Ciertas actitudes pedagógicas pueden intensificar estas

escenas internas. Es el caso de un profesor que hace él en lugar de su alumno: toma el lápiz con fastidio o suficiencia mientras dice "¡Así se hace!", y diseña él en lugar del alumno que recién empieza, cuya propuesta no es apreciada como un intento válido, aunque sea embrionario. Esta actitud refuerza la exigencia excesiva, del alumno.

Un estudiante de arquitectura esboza rápidamente un proyecto que debe presentar como parte de sus tareas para el curso y lo entrega complacido, sin haber realizado un trabajo sistemático que lo lleve a cumplir con el programa que se le ha pedido.

De púber o adolescente ha sido tratado como si fuera un bebé: estando ya en edad de ser exhortado a esforzarse, no se lo ha hecho, y se lo ha mimado exageradamente, infantilizándolo. La intemalización de repetidas escenas de esta índole produce la autocomplacencia actual, que lo lleva a eludir trabajar en forma eficiente el ejercicio propuesto por la cátedra.

c) *Casos en que se presenta una energía yang en lugar de yin.*

Ejemplos:

Un reconocido docente, valorado por sus discípulos y colegas, acostumbraba preparar sus disertaciones como profesor universitario escribiendo un resumen de lo que pensaba transmitir a sus alumnos. Y era frecuente que, al sentarse frente a su escritorio, una voz interna le susurrara: "¿Otra vez vas a decir las mismas tonterías?"

Se trata de un Enemigo interno que se interpone e impide la unión del creador activo con el creador receptivo. Este Enemigo es lo que hemos llamado Interlocutor imaginario destructivo.

Suele haber en el inconciente de estas personas escenas de hipercrítica, de violencia, de maltrato y de desprecio, correspondientes a modelos de trato a los que han estado sometidas en la niñez.

Por debilidad del impulso vital (yang)

Los bloqueos pueden deberse a que, en algún punto de la Ruta, las energías yang se presentan débiles. Puede tratarse de una debilidad específica para una determinada actividad, falta de motivación por carecer esa actividad de atractivo vocacional para el individuo. O bien, ser el resultado de escasa formación o preparación técnica, que hace malgastar la energía en procedimientos inadecuados, pobres o confusos.

Hipótesis acerca de posibles perturbaciones por debilidad del impulso vital (yang) en cada una de las etapas de la Ruta.

Propongo la siguiente línea de hipótesis para emprender investigaciones. En cada caso se intentaría determinar si es válida la hipótesis, o sea, si la perturbación propuesta existe como tal. Y si existe, ¿qué es y qué causas la producen? Hipótesis:

a) Perturbación básica en la Iª etapa del proceso creador: *pasividad fundamental* o pobreza del impulso creador - en oposición al entusiasmo (la inspiración, la emancipación, la radiación, el pulsar) propio del aspecto activo (yang) de esta primera etapa.

b) Perturbación básica de la 2ª etapa: *malignidad* -en oposición al juego dichoso y a la libertad de expresión de la energía vital.

c) Perturbación básica en la tercera etapa: *indiscriminación* - en oposición a la curiosidad y a la pujanza por introducirse en la cultura- propio de la 3ª etapa.

d) Perturbación básica en la 4ª etapa: *"fiacca" trascendental* - en oposición al trabajo tenaz, que sigue firme hasta alcanzar el

logro.

e) Perturbación básica en la 5ª etapa: *cobardía trascendental* (no ser, no presentarse, suicidarse parcialmente, querer escapar de ser) -en oposición a parir, exponer la obra, presentar las formas nuevas.

f) Perturbación básica de la 6ª etapa: *simbiosis* -en oposición a entregar, dar, regalar la obra a la sociedad y la cultura.

Conductas prohibidas del rol

Trabajando en el adiestramiento de profesionales en sus roles comprobé la utilidad que proporcionaba la siguiente técnica, para intensificar la puesta en acción de su creatividad: les pedía que asumiesen -jugando, dramatizando, en *role-plays*-aquellas conductas que, en su vida, fuera de este juego, jamás deberían realizar, so pena de convertirse en pésimos profesionales. O sea, aquellas conductas que podríamos clasificar como prohibidas dentro de su rol profesional.

¿Cuál es la razón del buen resultado de este procedimiento? Es aparentemente paradójico que el ejercicio -en el "como si"- de gruesos errores o de conductas malignas o inmorales pueda ser conducente a un mejor desempeño del rol profesional. (Se requiere, obviamente, una clara discriminación de lo real y la fantasía por parte de entrenando, ya que, en caso contrario, los resultados podrían ser fuertemente negativos).

Es que el aprendizaje de los roles profesionales implica aprender conductas adecuadas; pero también, aprender a suprimir aquellas conductas que se oponen al buen cumplimiento del rol. Así, al mismo tiempo que el profesional o futuro profesional aprende y se adiestra, suele ir adquiriendo prohibiciones, inhibiciones y rigideces. Por ejemplo, una enfermera sabe firmemente que *no debe* practicar eutanasia aunque sienta profunda compasión por su paciente que sufre los dolores de una enfermedad cruel; una maestra de jardín de infantes *no debe* dar una cachetada a un niño porque ha hecho ruido al levantarse de su asiento; un psicoanalista que ve en su sala de espera al paciente que espera entrar al consultorio *no debe* decirle: "¡De nuevo aquí, otra vez la misma cara de amargado, me tiene harto!".

Cuando proponemos por primera vez a un profesional dramatizar tales escenas, lo común es que se niegue. Cuando esta resistencia es vencida aparece risa y placer, índice de la liberación de energía retenida.

Es que el profesional, al mismo tiempo que ha estado aprendiendo las conductas adecuadas para el buen ejercicio de su profesión también ha aprendido a inhibir las conductas que producirán el mal ejercicio.

Pero, ocurre que el proceso de inhibición, además de frenar conductas realmente contraproducentes, arrastra consigo e inmoviliza, en mayor o menor medida, energías útiles. Además, frecuentemente, en función de lo que Fidel Moccio llamó (en 1968) *"rol supuesto"*, por error -muchas veces error de percepción- se asimilan estereotipos, modelos pobres y rígidos del rol profesional en los primeros tiempos de algunos aprendizajes. A esto hay que agregar que se producen también fenómenos de represión (en el sentido psicoanalítico del término) durante esos aprendizajes.

De tal modo, al dar riendo suelta -en el juego, en la dramatización- a las conductas inhibidas, se liberan energías contenidas que entran a sumarse al proceso creador.

Los profesionales bisónos suelen ser tajantes en las prohibiciones que se autoimponen, debido a una mala percepción del rol. Tienen una imagen deformada o imprecisa debida al desconocimiento, la inseguridad y el miedo casi siempre presentes en los primeros tiempos del desempeño de

un rol profesional. Esto amplifica el área de las conductas indirectas del rol, de modo que queda inhibido un espectro mayor de conductas que lo adecuado.

Si el aprendizaje se hubiera hecho teniendo el joven profesional ya la experiencia necesaria para una mejor discriminación y una mayor relajación emocional y seguridad, no hubiera incurrido en tales errores, ni caído en la adopción de dichas rigideces. Como esto es posible como contradictorio, el procedimiento que hemos ideado ("las conductas prohibidas del rol") proporciona ayuda por medio de un "aflojamiento" y "reajuste". Se trata de un re-aprendizaje que mejora lo que torpezas e improvisaciones habían fijado en los primeros pasos del contacto con el rol profesional.

Mecanismos de defensa contra la creación:

Envidia, rivalidad y otros modos de respuesta yang destructivos ("filicidas") presentes en el individuo (sean o no respuestas habituales establecidas o incluso preconizadas en la sociedad), lo limitan en la actualización de sus potenciales creativos. Gracias a estos y otros mecanismos, las fuerzas retrógradas o conservadoras de la cultura, logran evitar un desarrollo súbito y desconcertante, verdaderamente transformador. ¿De dónde proviene la energía que se opone al cambio? No lo sé. Pero, desde la perspectiva de la teoría de la escena, provienen del personaje Enemigo. Tal vez, también provienen del pasado o son eso que llamamos 'pasado'. Pasado, destrucción y Enemigo parecen ser aspectos de la vida muy emparentados.

Rivalidad

En general se tiende a pensar a la *rivalidad* como un factor primario, que impide con su fuerza y tenacidad que se establezcan relaciones creadoras entre dos o más personas.

Pero en otros casos, si queremos comprender lo que impide la producción de acciones creativas, tenemos que revertir la perspectiva y darnos cuenta que lo que veíamos como esencial era lo aleatorio, y así comprendemos que la creatividad es la protagonista y la rivalidad un mecanismo defensivo instalado en forma secundaria.

Fue en tratamientos de parejas que, por primera vez, se me hizo evidente la utilización de la rivalidad como mecanismo defensivo para oponerse al entendimiento mutuo.

Al asomar la posibilidad de un fuerte entendimiento y vislumbrarse, en consecuencia, una actividad creativa de la pareja -no necesariamente la decisión de tener un hijo-, uno u otro, en forma indistinta, alternándose concertadamente, aliados en el mecanismo defensivo inconsciente, hacían surgir entre ellos la rivalidad. Y esto era el proceso productor de reiterados enfrentamientos en agrias y enconadas discusiones.

Se puede afirmar que aquello que más queremos suele ser también lo que más tememos. La creatividad es muy temida. Se teme el crecimiento exuberante (el miedo a un cáncer se presenta muchas veces como símbolo de ese crecimiento temido). Se teme el entendimiento excesivo porque uno teme desaparecer en el otro (esto es temor a amar de tal modo que quien ama se rinda y pierda ante el ser amado). Se teme el cambio incontrolado ("¿a dónde vamos a ir a parar?"), y se prefiere la frustración y el sufrimiento conocidos.

Es coherente que esto sea observable también en tratamientos individuales. Fue a posterior de su detección en tratamientos de parejas que he podido observarlo repetidamente en individuos.

La secuencia sería: primero el individuo experimenta la presencia de un sobrante de energía que demanda ser tomada en

cuenta, que lo inquieta, lo alienta a la actividad, a desbordar esa vitalidad hacia otros o/y a la pasividad, a recibir y gozar la vida intensa de otro ser. Pero esto implicaría un encuentro y la aparición de estructuras nuevas y más complejas, lo que es temido; y el abandono de las estructuras existentes, lo que también es temido. Además, llegará un momento, en que una dinámica autónoma podría tomar el comando de la relación al punto que ésta no podría ser controlada ni por uno, ni por el otro individualmente. Ninguno de los dos sabrá entonces a qué atenerse, hacia dónde están yendo, dónde están; las teorías y los entrenamientos que había costado trabajo poner a punto, van a quedar obsoletos, se experimenta la presencia del peligro. ¿Cómo detener esto? Puede aparecer pánico. Entonces, o poco antes, se apela a la discusión, se intenta prevalecer sobre el otro y frenarlo. De este modo, la energía propia que peligraba aparearse con la del otro y generar creaciones, placer, intensidad, es -"¡afortunadamente!"- consumida en la contienda. Y se logra un resultado matemático que mantiene al individuo y su pareja dentro de límites tolerables. En lugar de la temida aritmética de la creatividad.

$1+1=3$ (o más), se tendrá:

$1+1<2$ (menos de 2)

Perturbación (intrapsíquica) de deseos involucrados

Una de las hipótesis que guió nuestra investigación fue la de que algunas dificultades para la creatividad tenían su origen en la *perturbación (intrapsíquica) de deseos involucrados* en el acto creador. Esta hipótesis se fundamenta en la idea -simple y básica para el pensamiento psicoanalítico- de que cuando un deseo está perturbado en alcanzar la conciencia por un mecanismo de represión, pueden aparecer síntomas; entre ellos, precisamente, inhibiciones o trastornos de las funciones con las que el deseo se relaciona.

Del cúmulo de observaciones pudimos concluir que -efectivamente- existe correlación entre represión de ciertos deseos y dificultades para la creatividad.

Juegos de descarga

En investigaciones realizadas con arquitectos pudimos comprobar cómo incidía -en el resultado de su intento creativo- lo que un sujeto había hecho inmediatamente antes. Algunas situaciones previas parecían perturbar. Esto nos sorprendió cuando lo hecho previamente era -en apariencia- favorecedor de la creatividad (por ejemplo: ejercicios bioenergéticos o juegos).

Así, comenzamos a sospechar que existirían ciertas secuencias de conductas y estados mentales que no pueden ser soslayados si queremos producir un efecto favorecedor de la creatividad. Y comprendimos que nos habíamos estado ateniendo a una concepción demasiado atomista (en oposición a la holista e integrativa) y voluntarista. Esas secuencias abarcan el acto que nos interesa. Pero no deben ser entendidas simplemente como partes del proceso creador. Ya el pensar en término de "acto creador" o "proceso creador" es un modo de pensar que implica un recorte de una realidad más amplia, recorte que es metodológicamente útil y necesario, pero atomista y arbitrario y que -llevado más allá de cierto punto- deja de ser útil o se presta a confusiones. Podríamos suponer que las secuencias son simplemente antecedentes y consecuentes del acto creador, y éste, culminación que llenaría de sentido a los eslabones previos y siguientes.

Pero las cosas son más complejas: nos hemos encontrado con ciertos ritmos espontáneos en el seno de los cuales está el

acto creador. Convendría estudiar estas secuencias en el marco de otra investigación. Lo que podemos aquí apuntar es que si perturbamos esas secuencias se produce malestar, irritación, de una manera similar a la que causaríamos si a alguien que está por llevarse un alimento a la boca, le tiramos de un manotón el tenedor al suelo o si a alguien que corre le interponemos nuestro cuerpo y lo frenamos bruscamente. Esto se produjo repetidamente cuando, después de ejercicios bioenergéticos, se dio la consigna productiva: hacer una construcción con el Juego de Módulos (juego de construcción especialmente diseñado por nuestro equipo para la investigación con arquitectos). Ocurrió también cuando recibimos la colaboración de un técnico en juegos, especialmente invitado. Luego de su intervención, habiendo quedado los participantes relajados y con ganas de descansar, la consigna del Juego de Módulos produjo irritación y los resultados fueron pobres desde el punto de vista de la creatividad.

El análisis de estos hechos nos llevó a la hipótesis de la existencia de las secuencias antes mencionadas, por una parte y, por otra, a diferenciar dos clases de juegos. Sólo uno de estos tipos ("juegos duros") intensificaría de forma inmediata la creatividad, al cargar el nivel latente. Los otros, los "blandos", al descargar lo latente producirían -como habríamos comprobado- un efecto contrario.

Posteriormente nos vimos precisados a reconocer un tercer tipo de juegos: los "juegos dichosos".

Bloqueo por represión de lo "predisciplinar"

Existe otro tipo de bloqueo del proceso creador ligado causalmente al aprendizaje, de trata del bloqueo por represión de lo disciplinar. Su hallazgo proviene de las investigaciones hechas en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad nacional de Buenos Aires. Resultará ilustrativo relatar cómo se presentó por primera vez este bloqueo.

Entre los postulantes un curso de postgrado, fueron seleccionados para esta investigación previa diez arquitectos, tomando en cuenta las altas calificaciones obtenidas durante sus estudios de grado, y otros antecedentes que hacían suponer un elevado nivel de rendimiento creatividad en el diseño, aspecto en el que iba a centrarse ese curso. Al cabo de un tiempo de haberse iniciado la investigación, con uno de los arquitectos que estaba trabajando bien y cumpliendo con éxito los pasos previos, sucedió lo siguiente:

Se detuvo en el diseño que estaba realizando y ya no pudo seguir adelante, pese a sus esfuerzos, lo que fue poniéndolo progresivamente más ansioso. Así siguió hasta el final del horario de ese día. La hoja que había usado mostraba sus últimos dibujos, hechos inmediatamente antes que lo dominase el bloqueo. Los arquitectos del equipo investigador los consideraron de "muy pobre calidad arquitectónica".

Cuando pregunté a la autor qué le parecían, qué podría decir de ellos, no respondió nada en un primer momento. Pero, al continuar la conversación, de pronto recordó: ¡Eran idénticos a aquellos otros dibujos con los que se deleitaba durante su pubertad! Habían sido muy apreciados en el ámbito familiar y, sin embargo, los había olvidado por completo. Contó luego que había sido para él una muy dolorosa sorpresa que, a diferencia de la admiración que despertaban en sus padres, esas formas fueran rechazadas en el ámbito universitario... Había intentado, en un primer momento, defender sus producciones; pero pronto sintió que la desvalorización que recibía de los profesores y la burla de los compañeros estaban justificadas. Recordó también cómo por este camino había llegado a desechar sus dibujos, al punto que los había olvidado por

completo. Ante mis preguntas se sentía incómodo y avergonzado, como si hubiera sido descubierto en falta.

Para investigar las causas capaces de producir la detención del flujo creador hemos utilizado -a lo largo de los años de investigación- diferentes métodos. Uno de ellos es directo, sencillo y muy similar a algo a lo que los sujetos ya están acostumbrados desde su vida de estudiantes. Consiste en proponer a un grupo de arquitectos (o estudiantes de arquitectura) un programa que deben resolver mediante un diseño. Mientras lo hacen, observamos los pasos que van dando en el cumplimiento de la consigna. Cuando aparecen dificultades, se las estudia de varios modos:

Preguntando al sujeto: ¿Qué experimentó en el momento del bloqueo? ¿Se parece a algo que le ocurre en otras oportunidades? También observando la secuencia de dibujos hasta la producción del bloqueo, revisando la consigna, la forma en que fue dada y otros detalles de nuestras intervenciones, etc.

En forma complementaria, hemos utilizado ampliamente métodos de simulación (empleando métodos de construir; proponiendo representaciones dramáticas, técnicas plásticas y corporales, etc.). Cada uno de estos métodos tiene sus indicaciones y conveniencias y sus inconvenientes.

En el caso del uso simple del diseño los pasos son:

- a) A un arquitecto o un grupo de arquitectos se les da la consigna de resolver un programa mediante un diseño.
- b) Se observa el desarrollo.
- c) Si hay dificultades, se registran y luego se interrogan sobre ellas.
- d) Se repasa la secuencia de dibujos hasta la aparición de la dificultad.
- e) Si se presenta un bloqueo, se interroga en el momento acerca de lo que está sucediendo.
- f) Terminado el ejercicio, se pide al arquitecto/s que haga/n una crónica sobre todo lo sucedido y experimentado.
- g) Eventualmente, se trabaja con técnicas adecuadas en cada caso para resolver las dificultades y bloqueos; lo que a su vez aporta datos de valor para la comprensión del fenómeno.

Así procedimos en el caso relatado. Lo que caracterizó esta experiencia no fue la inhibición del proceso creador -que comprende otras variedades. Lo fue el peculiar rendimiento observado: dibujos de muy pobre calidad arquitectónica, arcaicos, completamente inadecuados para el nivel del arquitecto; y luego -lo que es "patognomónico"- , que coincidieran con los dibujos que solía hacer en la época preuniversitaria. Él los había olvidado completamente y ahora, en forma no deliberada e imprevistamente, reaparecían en su conciencia y en su actividad de diseño.

El suceso tiene el evidente carácter de lo que en psicoanálisis se denomina "retorno de lo reprimido". Se trata de la aproximación a la conciencia de contenidos psíquicos que con anterioridad fueron sumergidos en lo inconsciente por un proceso de represión. Distintas causas son capaces de desencadenar el retorno de lo reprimido; en general se debe a un incremento de la pulsión o a una relajación de las defensas psicológicas que se han instalado para mantener la represión, o a acontecimientos actuales que activan el material reprimido (este es aquí el caso, probablemente). Cuando esto ocurre, pueden emerger similares fenómenos emocionales a los que existieron en el momento de la represión (angustia, miedo a la crítica, a la burla, como en este caso).

Para explicar este tipo de bloqueos hemos propuesto la hipótesis de que existiría un estadio disciplinar en la capacidad de resolución de los problemas del habitat, que comprendería conductas, conocimientos y talvez técnicas

arcaicas, todo lo cual podría ser frecuentemente objeto de represión al ingresar a la Universidad.

Al decir que se produce una 'represión' estoy utilizando, en primer lugar, el significado psicoanalítico del término en cuanto proceso en que un contenido psíquico es hecho inconsciente, con lo que queda, al mismo tiempo, imposibilitado de manifestarse por medio de conductas voluntarias. También en otro sentido se produce una represión: una acción externa, proveniente del ambiente universitario, tendiente a desalentar, o acaso prohibir, los modos de pensar y obrar propios de las predisciplinas. Aquella represión (en el primer sentido) se reedita cada vez que se asoma material psicológico propio de la predisciplina desde el interior del individuo disciplinar; entonces se produce en él una reacción de rechazo y nueva represión de lo que intentaba reaparecer.

Las profesiones con una larga tradición en la historia de la humanidad habrían dejado huellas en el inconsciente, que serían las fuentes de una serie de respuestas más o menos automáticas, pautadas en forma relativamente simple, observables en la conducta de los individuos cuando estos son compelidos por necesidades (propias o ajenas), correspondientes al campo de cada una de estas profesiones.

Entendemos por "profesional predisciplinar", "ingenuo", "pequeño", "salvaje" o "interno" a la representación inconsciente de la función arcaica, y la serie de conductas concomitantes, también arcaicas, tendientes a responder a la necesidad o requerimiento de cada una de las profesiones más tradicionales. Todos tendríamos en nosotros un sacerdote, un arquitecto, un juez, un guerrero, un médico, etc. predisciplinarios.

Esta hipótesis permitiría explicar -además de bloqueos del tipo relatado- otros aspectos de la actividad profesional, tales como ciertas conductas muy frecuentes en la relación arquitecto-cliente.

A partir de esta hipótesis, es probable que sus desarrollos lleguen a ser aplicados a la pedagogía universitaria. Y, tal vez, a la dinámica de los equipos interdisciplinarios, ya que en ellos suele ocurrir algo parecido: las opiniones predisciplinarias de compañeros de equipo pertenecientes a otras disciplinas, tienden a producir desmedido rechazo, a veces irritación y a veces desprecio.

Espero que con la prosecución de estas investigaciones llegue a confirmarse la hipótesis.

Lo que aquí se cuestiona es cuál es el punto de partida sobre el que se instalan los conocimientos sistemáticos que la universidad imparte. Nadie puede dudar que el joven que comienza sus estudios no es "tabula rasa": además de todo lo aprendido fuera del ámbito pedagógico, ha completado estudios primarios y secundarios, de modo que ha adquirido una preparación general; puede también haber hecho cursos de ingreso que lo acercaran a su futura profesión. Ahora bien, nuestras investigaciones están en camino de probar que no sería tampoco "tabula rasa" con respecto a la profesión que emprenderá. Parece cada vez más evidente que existirían en nuestro inconsciente, antes de los aprendizajes universitarios, modos más o menos organizados, pero no sistemáticos, de encarar e intentar resolver los problemas de los que se ocupan las profesiones que tienen más tradición en la cultura.

En resumen, postulamos esta hipótesis a partir de la aparición de un bloqueo de la actividad de diseño, donde se reconoció un signo específico, los dibujos "ingenuos".

El método incluyó la subsecuente observación del arquitecto, su actitud ante el suceso, un diálogo en que prestamos particular atención a sus respuestas, el análisis de los rasgos específicos de su diseño, etc.

Si bien otros hechos necesitados de explicación pudieron

haber prefigurado esta hipótesis, la idea organizadora surgió del análisis de esta experiencia. Fue a continuación, y gracias a la orientación facilitada por la hipótesis, que encontramos otros casos similares. Por ejemplo, al rastrear los registros de experiencias anteriores. También hay indicios de que en otras disciplinas ocurriría algo similar, aunque aún no hemos hecho una observación sistemática en tal sentido.

Reconocimos en la represión del profesional predisciplinar la razón de ser de algunas conductas de los arquitectos en relación con sus clientes, que estaban necesitando explicación; en particular, el excesivo énfasis puesto en el rechazo, la frecuente irritación y la actitud despectiva ante manifestaciones ingenuas (predisciplinarias) de los comitentes. Esta conducta es similar a la que se observa en la relación médico-paciente. Y probablemente, sea observable en otras profesiones. Se debería a la fuerza represora, instalada hacia sí mismo, que, en la relación con otros -clientes, pacientes, compañeros de equipos interdisciplinarios, etc.- es desplegada o proyectada hacia los demás.

Los dibujos ingenuos de los comitentes suelen producir en los arquitectos la misma desproporcionada irritación que los autodiagnósticos ingenuos de los pacientes pueden producir en los médicos. Esto se explica porque el profesional ha introyectado un rechazo drástico, muy intenso, contra sus propias producciones ingenuas, provenientes de épocas pre-universitarias. Es el esfuerzo represor, sostenido desde la época del inicio de la carrera, lo que mantendría tales producciones predisciplinarias lejos de la conciencia; y el mismo esfuerzo, ejercido hacia fuera, hacia los demás, el que se ensañaría contra manifestaciones similares de otros. Sería también el mismo esfuerzo represor el que -en caso de haber un fallo en la represión (retorno de lo reprimido)- produciría la reacción de alarma generalizada que vemos aparecer en la forma de bloqueo del proceso creador.

Algunos ejercicios para incidir sobre los bloqueos

El personaje E

Los ejercicios y las estrategias que a continuación se describirán están basados en la Teoría de la Escena y, en particular, en uno de los personajes-tipo que ésta ha estudiado, el personaje *Enemigo*. Por eso, es conveniente resumir algunos conceptos de dicha teoría, para encuadrar los ejercicios en su marco teórico.

El postulado básico de la Teoría de la Escena sostiene que "a toda dramatización ("escena manifiesta") subyace otra estructura dramática, la "escena latente", de la que provienen el significado y las emociones que experimentamos cuando participamos en una dramatización o somos sus espectadores". En su postulación ampliada, la Teoría de la Escena afirma que, a toda relación interpersonal subyacen escenas latentes, y, asimismo, a cierto tipo de relaciones intrapsíquicas del individuo.

Toda escena latente tiene seis personajes. Siempre se repite una determinada tipología que los caracteriza. Para designar a estos personajes-tipo, he adoptado el nombre de: el portador del deseo (O); el amigo (A); el enemigo (E); el que provee un servicio (P), y el que consume ese servicio (C). El análisis de cualquier relación interpersonal nos lleva a reconocer estra estructura dramática subyacente, inmersa en una acelerada dinámica de cambio constante.

Como sostiene Greimas, son necesarios tres personajes como mínimo para que se establezca una situación dramática: un personaje que desea, otro que es deseado y un tercero que se opone e interfiere los deseos del primero, creándose así la tensión dramática. A este tercero lo he llamado "el enemigo".

Las escenas latentes que una persona contribuye a producir tanto cuando dramatiza, como en sus relaciones interpersonales en general, como las que produce en su mundo interno, suelen repetir ciertas pautas, que caracterizan a esa persona.

Por otra parte, la manera en que se comporta el personaje enemigo en las escenas internas de algunos individuos me ha inclinado a llamarlo "saboteador interno", porque destruye o impide los propósitos de éste, actúa contra los deseos del yo (personaje D, portador del deseo).

Este personaje E es, en la mayoría de los casos, el causante de los bloqueos del proceso creador. Se trata del interlocutor imaginario hipercrítico o destructivo.

Modelo general de ejercicios de desbloqueo:

- a) Detectar al personaje E en cualquier forma que tome y con cualquier estrategia que adopte;
- b) Denunciarlo ante el individuo, ante el yo, ante el personaje portador del deseo (D);
- c) Favorecer que el yo, modificando sus hábitos y viejas estrategias, sustituya su proximidad y frecuente interacción con la Fuente interna de cariño, que es la conjunción de los personajes A (amigo) y O (objeto del deseo) de la Teoría de la Escena.
- d) El coordinador debe encarnar a veces uno u otro de los personajes, con el fin de facilitar cambios en la estructura interna de relaciones establecida.

Desbloqueo simple:

- a) Proponer a los participantes que manifiesten cuál es la dificultad relacionada con la creatividad sobre la que quieren trabajar;
- b) El coordinador deberá reconocer la etapa de la Ruta en la que asienta preferente o exclusivamente el bloqueo de cada participante;
- c) Trabajar, en lo posible en forma grupal, sobre esas dificultades;
- d) Reservar una media hora final de re-elaboración, donde se harán recomendaciones.

Interlocutor imaginario hipercrítico:

- a) El coordinador -ya sea verbalmente, dramáticamente, o por otros medios- debe detectar si en un participante existe tal personaje exigente y destructivo.
- b) Mediante dramatizaciones se irá caracterizando al personaje, haciéndolo evidente para el participante.
- c) Se investigará y reconocerá su origen en personas y situaciones del pasado del participante; o sea, se reconocerá el modelo del que proviene y a qué estrategia interna se debe su adopción.
- d) El coordinador -siguiendo el modelo acostumbrado en cualquier psicoterapia psicoanalítica- señalará, interpretará y promoverá la elaboración de todo lo que ha sido puesto a la luz y ha sido vivenciada por el participante.

Crítica prematura:

- a) El coordinador diagnosticará la etapa del proceso en la que el participante está y constatará si la respuesta crítica es adecuada o no.
- b) Si resulta ser inadecuada -porque el proceso de la creación está en sus primeras etapas donde la crítica es disruptiva- deberá señalárselo al participante, ilustrándolo acerca de qué es

adecuado en cada etapa del proceso; haciéndole ver que la exigencia y la crítica verdadera o evaluación, requieren haber llegado a las etapas cuarta y quinta respectivamente.

Falta de respuesta yin adecuada:

Cuando el coordinador reconoce en la conducta interna del participante una respuesta yang a sus propios impulsos yang; por ejemplo: una nueva idea que tapa la anterior, o desamor egoísta por lo que vibra o está en germen en él, o falta de cuidado y cariño por lo que inició, acompañados por un hacer arrogante y desvalorizador, deberá:

- a) Confrontarlo con esa conducta.
- b) Investigar verbal y dramáticamente el origen y sentido de tal conducta.
- c) Señalar, interpretar y elaborar lo investigado.

Rituales de cariño:

Los siguientes ejercicios funcionan como rituales: proveen una forma que se llena de contenido en el caso de que el ritual sea adecuado. Es decir cuando es una forma que responde a un contenido preexistente, necesitado de emerger. En estos casos resulta exitoso. Y dispara un cambio hacia delante, como si se hubiese traspasado un umbral.

Su elección requiere una fina empatía del coordinador con el participante. Ensayar rituales que han de quedar vacíos es totalmente contraproducente.

El coordinador va dictando lo que los participantes deben decirse, encarando sucesivamente el personaje Fuente interna de cariño (Objeto del deseo + Amigo) y Portador del deseo. Por ejemplo:

"Me gusta lo que haces, tu habilidad para los contrastes".

"Me gustan tus gérmenes de obra, ¡Adelante!".

"Te quiero y quiero tus obras, tus producciones".

"Me producen mucho placer tus iniciativas de creatividad".

"Cuando -a veces inesperadamente- se inicia un movimiento creativo en vos, me encanta".

"Te quiero incondicionalmente".

Seleccionar algún ritual muy adecuado para un individuo, realizarlo bajo la guía del coordinador y aconsejar que (¡en privado!) lo practique unos pocos minutos al día, puede ser un ejercicio útil.

Del libro La Ruta de la Creación. Ediciones Aluminé.

Equilibrios y desequilibrios en el psiquismo creador

Héctor Fiorini

Movimiento y Forma: Equilibrios y Desequilibrios en el Psiquismo Creador.

Entre las conceptualizaciones posibles para la creatividad, nos resultó de interés, como lo destacamos en un capítulo anterior, aquella que puede formularse como el trabajo de encuentro entre movimiento y forma. Un movimiento encuentra su forma, aquella que lo aloja permitiéndole mantenerse como tal, como movimiento. A su vez, una forma encuentra movimiento, es rescatada de una estabilidad que puede fijarla e la inmovilidad. (Estamos considerando aquí rasgos distintivos de los procesos creadores desarrollados en el arte a partir del barroco, en tanto que anteriormente, en los modelos clasicistas del Renacimiento, la forma debía sostener fijeza, simetrías, equilibrios en la inmovilidad [Huyghe].)

Para numerosos modelos de formas creadas en los últimos siglos, se trata por cierto de producir aquel encuentro forma-movimiento en un proceso que marcha por un estrecho desfiladero, con abismo a ambos lados (el de lo estático, el de lo informe) y una delgada cresta en la que el encuentro se hace posible. Del carácter precario del encuentro, de su amenazada estabilidad nos habla un poema de Octavio Paz, "El Pájaro":

Un silencio de aire, luz y cielo.
En el silencio transparente
el día reposaba:
la transparencia del espacio
era la transparencia del silencio.
La inmóvil luz del cielo sosegaba
el crecimiento de las yerbas.
Los bichos de la tierra, entre las piedras,
bajo la luz idéntica, eran piedras.
El tiempo en el minuto se saciaba.
En la quietud absorta
se consumaba el mediodía.

Y un pájaro cantó, delgada flecha.
Pecho de plata herido vibró el cielo,
se movieron las hojas,
las yerbas despertaron...
Y sentí que la muerte era una flecha
que no se sabe quien dispara
y en un abrir los ojos nos morimos.

Equilibrio y desequilibrio, muerte del equilibrio, fugacidad del equilibrio. El psiquismo creador busca y rompe su equilibrio, el empuje que fue el encuentro de la forma sigue camino y quiebra la forma, la deja atrás, responde al mandato esencial de ir siempre "más allá", siempre a un horizonte que es otro, "brujuleando en el lejos de un imposible", como gustó decir Lope de Vega. El combate entre movimiento destinado a continuar y forma que lo aloja temporariamente en el poema de Paz tiene un súbito desenlace. Sin embargo, es más frecuente encontrar para el psiquismo, por los trabajos que son propios del psiquismo creador, un prolongado debate, una áspere lucha, hecha de marchas y contramarchas. Asistiremos

a ese contrapunto en un relato de Virginia Wolf, "En el huerto":

Dormida en el huerto, Miranda yacía en un diván abajo del manzano. En el libro caído sobre el césped, uno de sus dedos aún parecí señalar la frase: "Este país verdaderamente es uno de los rincones del mundo donde mejor resuena la risa de las muchachas..." como si ahí precisamente la hubiese vencido el sueño. Los ópalos que tenía en el dedo se irisaban de verdes, rosáceos o anaranjados, al ser inundados por el sol que se filtraba entre los manzanos, y cuando el soplo de la brisa su vestido púrpura ondulaba como una flor en el tallo, la hierba se inclinaba y las mariposas blancas revoloteaban justo arriba de su cara. Las manzanas pendían en el aire, casi a dos metros de la cabeza de Miranda.

Este paisaje nos evoca ese instante del poema de Paz en que todo parece entrar en una forma, en un equilibrio, en armonía.

De pronto se escuchó un áspero clamoreo, cual si resquebrajados gongs fuesen golpeados en forma violenta, intermitente y bárbara. Se trataba sólo de pequeños escolares que recitaban al unísono las tablas de multiplicar... bajo el freno o el apremio de la maestra. Pero este estrépito, que se difundía dos metros arriba de la cabeza de Miranda, atravesó las ramas de los manzanos y repercutió en el niño del hacendado, quien recogía moras en el seto cuando debía estar en la escuela,



^ n K «
a g o a

ASOCIACIÓN GESTÁLTICA
DE BUENOS AIRES
1980- 29 AÑOS -2009

Escuela de Formación en Gestalt Inscripción 2010

Área Clínica y Área Organizaciones.

Tres años de duración con modalidad de 9 convivencias anuales. 828 horas.

Charlas informativas gratuitas:

23 de octubre, 20 de noviembre, 11 de diciembre

Cursos y seminarios

Varones y Mujeres - Cuestiones de Género

4 encuentros quincenales

Inicio: Miércoles 9 de septiembre de 14:30 a 16:30 horas

Develando Sueños

Jornada. Sábado 12 de septiembre de 10 a 19 horas

Ideas Fundantes del Enfoque Gestáltico en la Teoría y Práctica Clínica

6 encuentros semanales

Inicio: 18 de septiembre de 14 a 16 horas

Informes e Inscripción:

Gurruchaga 1168 -C.A.B.A- 4772-9865

e-mail: agba@fibertel.com.ar agbaescuela@fibertel.com.ar

www.agba.org.ar

haciéndolo herirse el pulgar con las espinas.

Vemos aquí instalarse la lucha entre los polos de forma y movimiento, de orden y desorden. La ilusión de un todo fue resquebrajada, se ha disipado en el desorden.

Lo siguiente fue un grito solitario, triste, humano, brutal: ciertamente el viejo Persley estaba ahogado de borracho. Entonces, quince metros arriba de la tierra, las hojas superiores del manzano, planas como pececillos contemplados a través del azul, susurraron con tono melancólico y lúgubre, pues en el órgano de la iglesia se escuchaba uno de los "Himnos antiguos y modernos" y el sonido flotaba cortado en átomos por una bandada de tordos que volaban a gran velocidad por algún lugar. Miranda yacía dormida quince metros más abajo.

La tensión entre formas estables y movimientos desorganizadores se distribuye por zonas, todo se agita.

Luego, encima de las copas de manzanos y perales, cien metros arriba de donde Miranda yacía dormida en el huerto, las campanas repicaron sombrías, intermitentes... Y todavía más arriba, desde la torre de la iglesia, el sonido se propagó hacia el sur y el Oriente, zumbando sobre los bosques, sobre los prados, y sobre las colinas, con un agudo rumor de plumas doradas. El viento cambió y barrió todo, ciego, insensato, sin encontrar nada que pudiera oponérsele, hasta que, arremolinándose del otro lado, retornó de nuevo al sur. En un espacio tan grande como el ojo de una aguja, Miranda se

*¿Puedes mantener tu alma en su cuerpo,
sujetarte bien al único
y aprender así a ser de una pieza?
¿Puedes concentrar tu energía,
ser suave, tierno,
y aprender así a ser un niño?*

*¿Puedes conservar el agua profunda
quieta y clara
de manera que refleje sin distorsión?
¿Puedes amar a la gente, y hacer cosas,
y hacerlo sin hacer?*

*Abrir, cerrar la Puerta del Cielo,
¿puedes ser como un pájaro con sus
polluelos?
Atravesando con brillo penetrante el
cosmos,
¿puedes saber sin saber?*

*Dar a luz, alimentar,
llevar y no poseer,
actuar y no reivindicar,
dirigir y no gobernar:
tal el poder misterioso.*

Lao Tse (Tao Te King)

incorporaba muchos metros abajo, diciendo en voz alta: "¡ Ay, llegaré tarde para el té!".

El relato continúa en las resistencias que orden y desorden establecen entre sí. Miranda adormecida, ensoñando al pensar que todo ese alboroto era el sonido de la vida misma. El viento agitaba los manzanos, arrojaba al aire racimos de manzanas, los tordos planeaban hasta picotear las manzanas caídas, los verdes y los azules hendididos por los rayos de un sol púrpura.

El movimiento insistirá en todos los casos. "Las ideas tienen que encarnarse, pero al hacerlo caen pesadamente a la tierra como palomas muertas." Julio Cortázar destacaba con esta profundidad la amenaza de la forma. En su cuento "Los posatigres" nos relató una extraordinaria alegoría: una familia del barrio de Palermo Viejo, en Buenos Aires, en algunas excepcionales ocasiones desarrollaba con un tigre un acto ritual; por una comunicación mágica, tal vez telepática, el grupo concentrado en ese acto lograba, muy lentamente, muy gradualmente, decantar un estado de precaria inmovilidad en la que se sumían animal y humanos. En ese instante, que era a la vez de "vértigo, pausa y arribo", en esa comunión, los invadía un estremecimiento, un temblor extraño; todos transfigurados accedían a la tigredad; el animal quieto, sobre dos tablas colocadas en cruz, parecía entregado al mensaje de los humanos, a esa forma del ritual que se proponía contener por un instante el inminente salto del tigre. El milagro de ese encuentro, una vez cada tanto, les era otorgado.

"Posar el tigre tiene algo de total encuentro, de alineación frente a un absoluto; el equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto, que los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo. No hay tigre, no hay familia, no hay posado. Imposible saber lo que hay: un temblor que no es esta carne, un tiempo central, una columna de contacto. Y después salimos todos al patio cubierto, y nuestras tías traen la sopa como si algo cantara, como si fuéramos a un bautismo."

Decíamos del alcance de esta alegoría: todo trabajo creador debe inmovilizar dejando vivo el movimiento, aquietarlo sin apresararlo, transitar ese incierto pasaje con la esperanza del encuentro, con tolerancia al riesgo del inminente desencuentro. El objeto de creación podrá así contener quietud movilidad a un mismo tiempo. A propósito de ciertos poemas se ha destacado la tensión entre sus planos sintáctico y semántico, ya que esos niveles que no se recubren de modo exacto, llevan consigo un desfase (Verdugo). Quien se encuentra con ese objeto recibe una indicación de trayectos desplazados de uno a otro plano, es ya puesto a recorrer un itinerario.

De modo que si una primera forma de representar el encuentro de movimiento y forma puede verse ilustrada en un metal de Le Pare ("Forma en contorsión", 1967, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires).

En muchos otros objetos de creación se tratará de un acoplamiento de varias formas que trazarán entre sí enlaces, reverberaciones en afinidad y en contrapunto con diversidad de operaciones simultáneas de conexión y desfase:

Es la organización formal que Deleuze consideró para la creación del acontecimiento (*Lógica del sentido*, 1971): "series heterogéneas ligadas entre sí por lazos de resonancia".

Huyghe, historiador del arte, ha trazado un vasto panorama de las relaciones entre forma y fuerzas. El autor registra en esa historia una alternancia compensadora entre los despliegues de energía y su condensación en estructuras. Pero vincula esa historia del arte a otras historias del universo, ya que vislumbra esa alternancia tanto en el orden biológico como en el psicológico, en los movimientos artísticos como en los

ideológicos.

Se trata de alternancias compensadoras entre los despliegues de energía y su condensación en estructuras cuya inmovilidad convoca a una nueva liberación que las cuestione". Constata un exceso en el establecimiento de las formas en Europa a comienzos del siglo pasado, y el surgimiento de una fuerza opuesta en el romanticismo, que hizo prevalecer fuerzas sensibles sobre la racionalidad de las formas. "A partir de Gericault, la fuerza lucha contra la forma... en una situación análoga a aquella en que se halló Miguel Ángel durante el Renacimiento: intenta establecer un compromiso entre la forma y la fuerza. Su sucesor, Delacroix, anima y arrastra y, con ello, abre el camino del impresionismo. El romanticismo comienza por desencadenar las fuerzas bajo la modalidad de la imaginación, la expresión impulsiva y la prioridad del color y la atmósfera. Seguidamente, el impresionismo suscitará el intento más radical de expulsar la forma del arte, e incluso negar su existencia y su posibilidad. Semejante radicalismo desemboca en un nuevo exceso y, en un nuevo efecto equilibrador, provoca un resurgimiento de la forma, esbozado por Cézanne y dogmatizado después por el cubismo".

Podríamos seguir este debate con sus correlatos en la vida cotidiana y en las costumbres promovidas por las bohemias y las vanguardias.

"Cézanne marca la transición: conserva la luz impresionista, no obstante ser una negación de la forma, pero la concilia y aún la combina con la resurrección de ésta; inventa lo que yo llamaría la 'forma-luz'. La luz crea facetas prismáticas, planos, y estos planos reconstituyen la forma sin necesidad de volver al contorno y al modelo."

Huyghe entiende, y coincidimos con él, que *lo planteado al arte es lo que presenta al ser humano en la existencia: se trata de los mismos problemas*. "El ser humano se abre hacia el todo, pero está obligado a traerlo hacia sí. Su gran problema radica en que es la percepción externa e interna de dos infinitos. Así pues, todo su trabajo mental consiste en traducir este tanteo de la superficie de los infinitos entre los que está suspendido..." .

Una amenaza al equilibrio forma-movimiento se presenta en las opciones de todo binarismo. Para salvar sus riesgos, entre los términos de toda opción binaria se abren las posibilidades de otras lógicas, otras construcciones de espacios terceros, de mediación y globalización, posibilidades de otros recorridos (del pensamiento serial tratado por Eco, de los procesos terciarios que retomaremos en el capítulo siguiente).

Cortázar abordó en *Rayuela*, sin cesar, tales asuntos. "El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible... parecería que una elección no puede ser didáctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizás?... Nuestra verdad posible tiene que ser invención..."

Problema similar al de la plástica, Cortázar presenta en un pensamiento viviente que nos quede detenido en su escritura. "Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos [...] Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente, antinovelistico... Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de

nadie".

En otro plano, de registros microscópicos, Cortázar nos confía su laboratorio personal de juegos entre impulsos y formas: ¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra". (Nosotros diremos no por los procesos secundarios de pensamiento sino por otros, terciarios, que son otro modo del pensamiento). "Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y al que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro". Este pasaje nos ha resultado especialmente claro acerca del movimiento de las formas, de las infinitas formas del movimiento que se esbozan en esas oscilaciones, en ese *swing* del caos al cosmos que conserva el caos al que vuelve para nutrirse.

Del libro El Psiquismo Creador .Ed Paidós

CENTRO DE ESTUDIOS EN PSICOTERAPIAS

* Seminario De Formación De Terapeutas En Psicoterapias Focalizadas V Procesos Terapéuticos De Corto Plazo Orientado A Obras Sociales Y Sistemas Pre-pagos De Salud.

INICIO: 3 de septiembre

* Seminarios de Actualización en Familia y Pareja (Nivel Avanzado)

INICIO: Septiembre 2009.

* Seminarios de Arancel Diferenciado

* Cursos Modalidad a Distancia:

"La focalización en Psicoterapia Psicoanalítica" Inicio: Septiembre

"Curso Introductorio de Formación en Psicoterapia Conyugal y Familiar" **Inicio:** Septiembre

INFORMES E INSCRIPCIÓN:

Federico Lacroze 2391 - 1426 - Ciudad de Buenos Aires
Tel/ Fax: 4772-1854 - Horario de 12 a 21 horas.
[Http://www.cep-argentina.com](http://www.cep-argentina.com) cep@cep-argentina.com

Lo siniestro y lo maravilloso en Enrique Pichón Rivière

Vicente Zito Lema

Una temporada en otros cielos

Sonatina

V.Z.L. -*El adiós a nuestra infancia, también a nuestra inocencia... ¿Para crecer, habrá que romper amarras drásticamente... Un caso concreto, usted: ¿por qué nunca volvió a las tierras de su infancia?*

E.P.R. -*Tal vez porque mi madre venía a visitarme... Aunque me suena como mal excusa. Habrá, sin duda, algún profundo rechazo, muy oculto...*

V.Z.L. -*Usted se fue de su casa cuando muere su padre...*

E.P.R. -*Sí... es cierto... la muerte de mi padre... Tal vez no pude soportarlo.*

V.Z.L. -*La pregunta es cómo dar vida a lo que fue destruido... Viene a mi cabeza la imagen de Lázaro...*

E.P.R. -*Recuerdo haberle contado que cuando las langostas devoraban el techo de paja de nuestra casa, mi padre exclamó: ¡qué hermoso, qué azul es este cielo..] Ahí estaba para mi padre el valor de la vida.*

Me acerqué a mi padre, sentado bajo el cielo, en la tarde del estío, y le conté que había descubierto a Freud. Debí ser enorme mi entusiasmo porque él, sin dejar de escucharme, se levantó un par de veces de su silla para acariciar mi cabeza, como si quisiera calmarme.

Me hizo prometer que devolvería las revistas a la escuela y con cierto dejo de misterio habló de una pronta sorpresa.

Durante toda una semana trabajé de día y de noche copiando a mano firme los artículos de Freud. Después aproveché la pausa de un ensayo con el grupo de teatro para colocar las revistas en su sitio. Nadie lo notó. Para mí fue un augurio: el barco se guarecía en un puerto sereno.

No había pasado un mes cuando mi padre puso en mis manos un paquete. Lo abrí y allí estaban dos libros de Freud. Lo abracé tanto que mi padre tuvo que respirar fuerte, para no ahogarse.

Fueron él y Canoi, uno de día y otro de noche, quienes se convirtieron en pacientes escuchas de las páginas que escogía para comentar. Hasta la Madame se interesó con mis lecturas y una noche sentenció, para sorpresa de todos: "*Este Freud debió ser dueño de un prostíbulo, por tanto que sabe de estas cosas*".

Mi estudio de la obra de Freud no se detuvo gracias a los libros que mi padre hacía traer de Buenos Aires. Venían en ediciones *piratas*, a veces mal traducidos, pero yo los veneraba, me dormía y me despertaba con ellos. Sólo los poemas de Rimbaud y los *Cantos* de Lautrémont, compartían esa pasión, de la que estaban excluidas las muchachas de la Casa Roja, incluso la sanjuanina, que con sus trenzas gruesas y sus pechos con lunares reemplazaba a la pelirroja, para que la nostalgia durmiera a brazos tendidos.

La paz de Goya se alteró con un nuevo tiempo de elecciones. Las disputas entre liberales y autonomistas crecieron con acusaciones de fraudes y hasta en la Casa Roja, un lugar sagrado para todos, hubo encontronazos a cuchilladas.

Lo peor de la tragedia se dio frente al banco, en plena ciudad. No busqué verla, pero estaba allí la sangre y los huesos ya no conocían a sus almas.

Cuando llegó la rapiña, porque hubo quienes se aventuraron con los muertos, salí corriendo, como enloquecido más que por el miedo. *La guerra no tiene flores, todo duele*, recordé, y sentí que bajo mis pies, la tierra estaba desolada, fría...

Hasta entonces no me había preocupado la política, pero tal era la carga de violencia desatada en la ciudad que quise saber sus causas. Empecé por preguntar cuáles eran las diferencias profundas entre los dos partidos, sólo conseguí un rosario de anécdotas, enfatizadas según quién las decía.

Rotunda como era, la madame de la Casa Roja me desnudó la verdad. "*Mira, muchacho, son las mismas familias copetudas, aquí lo que se pelea es quien manda y quien se come las mejores tajadas de la torta, ¿te parece poco?*". Se arregló el corpino y con una sonrisa agregó: "*Peor es que se acuchillen para ver quien se encama con mis pupilas. Yo les digo, mientras paguen hay para todos*".

Mi padre y Canoi no se conocían, pero los dos coincidieron en alertarme cuando de un día para otro me puse a trabajar con un grupo de amigos para fundar el partido socialista de Goya.

El apoyo de mi padre era previsible, había participado del socialismo en Francia, y estaba orgulloso de su pasado. "*Hay una tradición que merece estar viva*", me dijo.

Cuando le pregunté a Canoi sus motivos, dudó un poco, al fin fumó y habló: "*Me gustaría ver la cara del Obispo si ustedes ganan*". Y lanzó una tremenda carcajada; y no sé porqué me pareció un caballero en celo que rompe el palenque. Después, más tranquilo, dijo: "*Yo creo que el Gauchito Gil los apoyaría; era un hombre valiente, lo persiguieron y mataron con crueldad, pero él aprendió a hacer el bien...*".

En mi decisión se mezclaban los sueños de mi padre y lecturas apresuradas de sus viejos libros, la figura de Berón de Astrada, mi rechazo de las prácticas de los partidos tradicionales, y la pasión por Camila O'Gorman que me había transmitido Agustina. También, y acaso fuera lo principal, me movía una frase de Lautrémont: *la poesía debe ser hecha por todos los hombres*. Allí estaba condensado mi gran sueño, que se fortificó aún más la noche en que mi padre me habló de la vida de Lautrémont. Saber que era hijo de franceses, que había nacido en Montevideo, aquella ciudad sitiada por Rosas, donde vivió hasta los catorce años y que la muerte lo tomó muy joven peleando en la Comuna de París, me identificaban con él. Yo también quería la poesía para todos los hombres, el socialismo era la posibilidad, y mi lugar de lucha no estaba en París sino en Goya.

Tanto creció mi entusiasmo que mis compañeros me propusieron de candidato a diputado. No me sentía capaz. Hacía bromas pero era tímido, les costó convencerme.

Allí fue que intervino mi padre, siempre preciso. Contó, en el medio de la cena familiar y ante el asombro de todos, que el mismísimo Lenin, en uno de sus exilios en Ginebra, solía ir a una plaza donde yo también concurría, y jugaba con los chicos. Me hubiera hamacado o no, mi padre no recordaba si las fechas coincidían, despertó en mí el deseo de haberlo conocido. De una manera misteriosa, muy profunda, se había

establecido un vínculo. Mi decisión política quedó tomada.

Rápido llegó el primer problema: no teníamos dinero para alquilar una sede partidaria. La solución vino de la mano de Canoi, que convenció a la madame para que nos facilitara un cuarto. Ahora, en el quilombo, funcionarían conjuntamente nuestro club de fútbol y el partido socialista.

La gente de Goya, fiel a sus prejuicios, fustigó nuestra decisión. Mis padres también se opusieron. Mi madre, porque temió algún peligro. A mi padre le pareció poco serio. Al menos desde el punto de vista político. *"Mezclar el socialismo con una casa de prostitución es confundir naranjas con manzanas, sus esencias son distintas, como enseñaba Aristóteles"*, insistía mi padre, y su voz se ponía más grave.

La madame también tuvo sus problemas, ya que era dirigente conservadora, pero no se amilanó. *"Mira, muchacho, yo vi a todos esos guapos en pelotas, así que no me van a asustar"*.

El cierre de la campaña lo programamos en la plaza principal, frente al templo de *"Nuestra Señora del Rosario"*. A la hora de los discursos estábamos nosotros, junto a uno que otro curioso y un par de borrachos, obstinados en subir al precario escenario.

Fue allí donde llegó Canoi con el carruaje de la Casa Roja. Los caballos relincharon, Canoi se lanzó del pescante a gritos de *"viva el socialismo"*, los músicos comenzaron con los chamamés y las muchachas y la madame aplaudían, bailaban y repartían rosas rojas entre la gente que poco a poco se acercaba, intrigada por los sucesos y los ruidos.

Yo subí al escenario, tomé la bocina y hablé de la justicia, la igualdad, el amor y la poesía, los grandes sueños de los hombres. Me sentía Lautréamont.

La noche cayó sobre la ciudad y esta parte del mundo, pero en mi corazón, por largas horas siguió la luz.

Apenas tuvimos una docena de votos. Nos habíamos reunido en la Caja Roja para discutir el tema. Estábamos confusos y dolidos. Costaba entender que conservadores y liberales, con una historia de muerte y de olvido de las necesidades de la gente, se hubieran repartido sus voluntades. ¿La gente estaba ciega? ¿Estaba enferma? Canoi trajo el primer alivio. *"Miren, muchachos, todavía no los conoce nadie, pero la próxima vez, con más tiempo, la gente los apoyará"*.

La madame se acercó, y nos miró, detenidamente. Sabía su nombre, Zulma; todos la llamábamos madame. Quedaban destellos de una antigua hermosura, opacada por el alcohol. Su voz gruesa nos sacudió. *"¡Aquí no valen las pajarías, Canoi! ¡Cuando los conozcan bien los votarán menos!"*.

Sacudió su cuerpo con la risa. Terminó de un trago enorme su bebida, pernot. Esperábamos que siguiera hablando, y ella habló: *"Yo soñaba que iba a ser actriz, y terminé de puta. Ahora, cuando veo a una actriz, me vienen ganas de vomitar. Con el socialismo de ustedes pasa lo mismo. Aquí en Goya la gente está podrida. Unos están podridos de dinero, y otros de miedo o de hambre. Si ustedes siguen hablando de cambiar el mundo y de poesía van a terminar con un tiro en la nuca"*.

Los ojos de la madame me buscaron, estaban enrojecidos. *"Y vos, Francesito, vas a ser el primero"*, dijo.

Sostenido sobre la realidad que me transmitía el piso de ladrillos del quilombo, algo iba a contestar, el encono me picaba en la garganta, pero entró mi hermano Juan, agitado y blanco. *"Papá está muy mal, vamos para casa"*.

Me quedé quieto, me volví de piedra. La madame me sacudió con su grito: *"¡Canoi llévalos rápido con el carruaje!"*.

Era lunes, el carruaje estaba preparado, yo subí, sintiendo que iba por un camino donde la esperanza estaba ausente. Lo hubiera escrito: *la tristeza tiene un puño de hierro*.

El puño me golpeó en los ojos. Me pasé el pañuelo.

Canoi hizo andar los caballos sin decir palabra. Mi hermano iba con la cabeza baja, yo miraba por la ventanilla. Simple es el sol, dedicada la hierba...

¿Qué pasó?, dije

Estaba cortando leña con el hacha, para la cocina económica...

Eso hacía siempre...

Tuvo un fuerte dolor en el pecho, y se cayó...

¿Y mamá?

Estaba cerca, con Antonieta. Lo vieron. Corrieron y lo llevaron a la cama.

¿Sufrió?

Creo que no, murió enseguida.

La palabra temida había sido dicha. Lo demás ya no importaba.

Seguí mirando por la ventanilla. Era de día y era de noche.

A nuestro paso la gente iba cerrando las ventanas de sus casas.

Debían creer que llegaban las muchachas de la Casa Roja.

Saqué mi cabeza por la ventanilla. Grité, hasta lastimar mi garganta.

"¡No se escondan! ¡No espíen! ¡Mi padre ha muerto!"

Nada hubo en la calle que no fuera silencio.

Me socorrí en brazos de mi hermano.

Preparé otra vez mi valija marrón con hebillas de bronce. La etiqueta que decía *Manchester* se había roto durante el forcejeo en la estación de Rosario. Intenté repararla, no quería perder nada que hubiera sido de mi padre.

Esta vez llevaba poca ropa. Dejé para el final la Biblia en guaraní que había heredado de Aparicio y otros pocos libros; los de Freud, los *Cantos* de Lautréamont y los poemas de Rimbaud.

Abrí *Una temporada en el infierno*. Leí otra vez la dedicatoria de mi padre, su letra nerviosa y delicada parecía viva: *Para Enrique, que buscará su temporada en otros cielos*. Acaricié el papel, húmedo, amarillento.

¿Bajo qué cielos estaría mejor mi padre?

No los de Goya. La tranquilidad económica que tuvo ahí nunca compensaría la pérdida de sus sueños de aventura.

Tampoco los de Lyon. Aquella ciudad de su juventud pecaba para él de poca imaginación.

Sus cielos estaban en la selva. Así lo recordaría. Con su barba agreste, rojo el cuerpo por el trabajo, viendo crecer el algodón y el tabaco, abriendo una picada en la espesura ciega, ebrio de tanto perfume y color.

Mi padre, que supo protegerme con un fuego en la noche más noche.

Mi padre, con su mano sobre mi hombro en los bordes del río, enseñándome a ver detrás de las aguas. Guardé el libro. Cerré la valija. La voz de mi madre sonó como la campana en la torre de la iglesia. No tan fuerte, pero sí tristísima...

No había pasado un mes del entierro y me iba a Buenos Aires. Lo que no lloró en el adiós a mi padre, lloró mi madre cuando se lo dije.

Lo aceptó al fin. Comprendió que para mí era necesario. *"Esta vez voy a estudiar en serio, lo prometo, mamá"*.

Tomando el té me esperaba mi familia. El doctor los había vuelto más hermosos y más viejos.

Besé a mis hermanas. Simona intentó sonreír. Antonieta limpió un polvillo de mi saco.

Me di un fuerte abrazo con cada uno de mis hermanos. Nos habían enseñado que los hombres deben ser parcos con sus emociones. Lo fuimos.

Tomé a mi madre del brazo. La puerta hizo algún ruido al abrirse. Mi padre tenía que aceitarla.

Me esperaba Canoi.

Mi madre vaciló un instante, pero se acercó conmigo al carruaje.

- "Te acompaño hasta el embarcadero"; dijo para mi asombro.

Le ayudé a subir.

Canoi me saludó con un gesto. Bastaba.

Los caballos trotaron sobre el empedrado, enérgicos, severos.

Acaricié con la mirada las casas y los árboles de Goya. Mi padre las llamaba "lapetite Paris".

Un aire tibio que parecía de oro se refugió en mi pecho.

Esa mañana de mi despedida nadie cerró con estrépito las ventanas al paso del carruaje.

Rapsodia 9

V.Z.L.. - "Hay golpes en la puerta", puedo decir, y de inmediato la pregunta es: "¿Qué has hecho con el amor?".

Yo siento esos golpes en mi puerta, y no dudo que los mismos se repiten en otras puertas, y tampoco puedo negar que la pregunta, y de allí en más las respuestas, pareciera que escapan de la lógica del discurso que habilitan nuestra época. Pero vuelvo obstinado a la pregunta, si la vida del otro me interroga...

E.P.R. - Tanto la angustia como la alegría, tanto la sensación de lo siniestro como de lo maravilloso, legitiman todas nuestras preguntas y respuestas, en especial sobre el amor. También juega aquí la desmesura humana, querer fundar desde el inicio una y otra vez el mundo. Además, me inquieta

Desatar las voces, desensoñar los sueños: escribo queriendo revelar lo real maravilloso, y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América. En estas tierras, la cabeza del dios Elegúa lleva la muerte en la nuca y la vida en la cara. Cada promesa es una amenaza; cada pérdida, un encuentro. De los miedos nacen los corajes; y de las dudas, las certezas. Los sueños anuncian otra realidad posible y los delirios, otra razón. Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día. En esa fe, fugitiva, creo. Me resulta la única fe digna de confianza, por lo mucho que se parece al bicho humano, jodido pero sagrado, y a la loca aventura de vivir en el mundo.

Eduardo Galeano

mucho más el silencio que los golpes en las puertas... Y si de elegir se trata, abro de par en par las mías...

V.Z.L.. - Dejemos pasar el viento de la vida...

E.P.R. - Es un viento dulce, y pone ante mis ojos de niño los primeros recuerdos del amor... Yo me sentí muy querido.

V.Z.L.. - Y en ese recuerdo, ¿suspaldas también se querían?

E.P.R. - Profundamente. Sin ocultamiento. El amor se notaba en todo. También en que eran muy compañeros. Y después mi padre fue mi compañero. Era muy sencillo amarlo. Para mis hijos en cambio, debe de haber sido más difícil... A veces uno no supera sus circunstancias...

Quiero detenerme otro momento en la imagen de mi padre... Le diré una cosa, aunque usted es mucho más joven que yo, a veces lo veo como a mi padre.

Será por eso, y me doy cuenta, que de una manera u otra me reitero en mi necesidad de hablarle de la poesía y de la muerte...

V.Z.L.. - ¿En la poesía y en la muerte está su padre?

E.P.R. - Con mi padre íbamos a cazar y a pescar... el silencio jamás nos pesaba... lo que había que hablar se hablaba, como aquí, con extremo cuidado... nada de agobiar al silencio con palabras...

¿Qué sabe de mi padre? ¿Qué sabe de su padre?

V.Z.L.. - De mi padre no puedo olvidar que siempre vi sus ojos llenos de lágrimas. Aunque no llorase. Aunque riera muy poco. Aunque hablara muy poco. Y de su padre puedo decir que usted me enseñó que amaba los desiertos, que la poesía para él era un desierto, que su desierto resultó una selva, y cuando dejó la selva se murió. La poesía no perdona. Puede ser más cruel que la muerte.

E.P.R. - La pregunta que nos llevó aquí es: "¿Qué has hecho con el amor?". Amé y me amaron. No mentí cuando dije que amaba y acepté que no me mentían cuando me lo dijeron. Nada olvido. Y es por amor que jamás me resignaré ante la muerte.

V.Z.L.. - La noche del alma es serena... Dejemos la puerta abierta...

E.P.R. - Sí, para que entre la poesía. Mi padre de niño me enseñaba que era necesario cuidarla mucho. **Es tan frágil como un suspiro y sostiene el universo.** Decía, sonreía, y me acariciaba la cabeza...

OTRAS VOCES IX

(Notas, comentarios, diálogos, asociaciones y comunicaciones del capítulo IX)

1. "Mi estudio de la obra de Freud no se detuvo..."

Este reportaje fue realizado a Enrique Pichón Rivière, pocos meses antes de su muerte, y se publicó en el número 40 de la revista Crisis, en agosto de 1976. Se trata del último número que se pudo editar antes que la violencia de la dictadura militar determinara el cierre de nuestra revista. Reproducimos aquí textual e íntegro lo publicado, que en ese número formaba parte de un homenaje a Sigmund Freud. V.Z.L.

Crisis: -De manera implícita o explícita Freud analizó y estudió al hombre como creador y creación de la cultura. ¿Qué opina usted de tal valoración y de las múltiples objeciones que recibió el aporte de Freud?

Enrique Pichón Rivière: -Reflexionar acerca de la cultura, de su génesis, del origen y sentido de la actividad en la que los hombres transforman lo real, no es otra cosa que elaborar una concepción acerca de la génesis y el sentido de un orden de hechos, que constituyen -más allá del orden animal- una nueva instancia: lo histórico-social, lo específicamente humano.

Esta reflexión implicará necesariamente una concepción del

hombre y la Historia, no podrá dejar de expresar una "weltanschauung", se sustentará en una ideología. El análisis de la concepción freudiana de la cultura, del hombre tanto creador y creación de esa cultura, desnuda con nitidez la ideología freudiana, a la que reabre la cuestión de las relaciones entre ciencia e ideología, debate que conmovió en los últimos años el campo del quehacer psicoanalítico.

¿Por qué consideramos pertinente retomar este debate? Porque las tesis freudianas acerca de la cultura, el trabajo, el proceso creador -espacio más allá de la pregunta por la legitimidad de extender hipótesis que surgen en el contexto analítico al plano de las relaciones sociales- abren una interrogante cuya respuesta nos plantea una tarea de crítica y de reformulación de los aportes del psicoanálisis a la comprensión del sujeto.

El Malestar en la Cultura, una obra de gabinete, en la que Freud se aparta del riguroso itinerario que recorre en su práctica clínica, revela a un pensador idealista, esencialista, para quien la naturaleza humana se determina -en última instancia- desde los impulsos instintivos, eternos e inmodificables en su esencia.

Se "naturaliza" así la agresión, la rivalidad, la hostilidad entre los hombres. Estos rasgos "naturales" de "lo humano" hablan de una esencia transhistórica que se expresan en las relaciones sociales y las determinan en su forma.

Esta concepción esencialista, esta naturalización tiene como consecuencia una inversión en la que los efectos aparecen como causa y las causas como efecto. La interpretación de la cultura, la interpretación de la praxis del sujeto se inscribe en el campo de la lucha ideológica. La defensa de los intereses objetivos de las clases dominantes -uno de los sectores comprometidos en esa pugna- exige una ocultación, una distorsión de lo real, particularmente de la realidad histórico-social. En los últimos años, en nuestro país, algunos psicoanalistas y epistemólogos del psicoanálisis, influidos sin duda por Althusser -y en el intento de preservar una practica- se ilusionan distinguiendo entre el Freud "científico" del capítulo VII de *La interpretación de los sueños* y el Freud "ideológico" de *El Malestar en la Cultura*, de la misma manera que intentan preservar la teoría más allá de toda crítica centrando su cuestionamiento en las Instituciones psicoanalíticas. Cabe preguntarse si el esencialismo freudiano, la concepción del hombre y la historia que a nuestro entender gobierna toda reflexión psicológica y que tan claramente se manifiesta en los escritos sociales de Freud, ¿no se deslizó jamás en la conceptualización de su práctica clínica?, ¿no tiñó jamás la interpretación de la realidad con que se trabajaba? ¿Es imposible reconocer al Freud esencialista de *El Malestar en la Cultura*, del Freud que reflexiona acerca de la sexualidad femenina, las fantasías originarias, el narcisismo primario, la segunda formación de la teoría instintivista?

Pero ese Freud es el mismo del concepto de inconsciente, de la experiencia de la satisfacción, de los mecanismos del inconsciente, de las leyes de asociación. Es el mismo Freud que construyó un bagaje instrumental con el que trabajamos diariamente en el campo de la terapia y de la prevención transformando realidades concretas. Es en el interior de la teoría psicoanalítica, en el seno del pensamiento freudiano donde reside una contradicción entre conocimiento objetivo y escamoteo ideológico. Es esa contradicción, que se revela en la práctica clínica, la que nos exige la tarea de crítica, en el intento de fundar una psicología social, histórica y concreta.

Crisis: -¿Cuáles considera que fueron las mayores contribuciones de Freud para la comprensión del fenómeno artístico?

Enrique Pichón Rivière: -Freud retoma la llama del romanticismo alemán, la pasión por lo siniestro, por los sueños, por lo inconsciente. Busca en sí mismo y en sus pacientes las formas concretas de las imágenes que lo fascinaron en los poetas románticos. La tristeza, el duelo y la culpa ante la muerte de su padre (la tragedia edípica), como situación existencial, lo lanzan en el camino de este descubrimiento. La teoría freudiana que desoculta y hace inteligible la dialéctica consciente-inconsciente permite la emergencia e instrumental al movimiento surrealista en formas creativas inéditas y revolucionarias. Esto sucede más allá de la comprensión de Freud, quien confiesa en una carta a Bretón sus limitaciones para descifrar los elementos que el surrealismo le brinda. Su negativa al diálogo, que tanto dolió a Bretón, se funda en el sentimiento de estar "muy alejado del arte". Pese a ese sentimiento de lejanía, la teoría del inconsciente, en una tarea arqueológica hace surgir a la luz los mecanismos que rigen la construcción de las imágenes.

Del libro Luz en la Selva; La novela familiar de Enrique Pichón Rivière. Ed. Topía



*Nuestra misión es contribuir a liberar el inmenso potencial del ser humano para el bien.
UNIPAZ- Puente sobre todas las fronteras.*

ACTIVIDADES II Cuatrimestre 2009

SEMINARIOS. Inscripción Previa

PSICOTERAPIA: "Neurofisiología y prácticas meditativas. Aplicaciones psicoterapéuticas y resultados clínicos"

Coordina Prof. Dr. Paul Gilbert. Domingo 23 de Agosto de 10 a 17.30 hs

"LA RESERVA, NATURALEZA + ARTE" Capilla del Señor, Ruta 8 Km 77

EL YOGA DE LA VOZ: "Creación de Melodías Medicinales. La Música que Escuchan los Chamanes y Yoguis"

Coordina Lie. Silvia Nakkach, Vox Mundi Project

Viernes 28 de 18 a 21 hs y Sábado 29 de 11 a 14 hs

CHAMANISMO "Acercamiento chamánico a la muerte y el más allá"

Coordina Gerardo Róemery Alejandra Soto, Fundación de Estudios Chamánicos.

Noviembre, sábado 14 y domingo 15 de 9.30 a 18 hs

TANATOLOGÍA "Guía para elaborar los procesos de la muerte"

Coordina Dr. Carlos Martínez-Bouquet, ALUMINÉ

Segundo sábado de cada mes, de 14 a 19 hs.

UNIPAZ-Argentina: "EL ARTE DE VIVIR LA VIDA"

Vivir en Plenitud, Vivir en Armonía, Vivir la Naturaleza, Vivir el Conflicto, Vivir el Pasaje. Coordina Lie. María Cristina Flórez de Martínez-Bouquet

Último fin de semana de cada mes, viernes de 18 a 21 y sábado de 10 a 19 hs.

ASISTENCIA. Entrevista Previa

GRUPOS DE PSICODRAMA TERAPÉUTICO

Para adultos, jóvenes y parejas - Coordina Dr. Carlos Martínez-Bouquet

**Las actividades tienen aranceles institucionales
y requieren inscripción previa**

Informes e Inscripción: Lunes - Miércoles -Viernes de 14 a 19 hs.

ALUMINÉ - FUNDACIÓN MARTÍNEZ-BOUQUET - UNIPAZ

Güemes 3950 - Bs. As. - Te: 4831-3738

info@fundacionmb.gov.ar - www.fundacionmb.gov.ar

La importancia del juego en lo subjetivo y en lo social

Inés Moreno

De la intuición a la fundamentación

Es día lunes, 20.00 horas. Llegan a clase personas con el cansancio y la carga de un día laboral, las presiones particulares que cada uno tiene en su entorno o las que suma en su mochila de mandatos. Algunas recién logran "colgar en percha" el traje y corbata o dejar los tacos aguja por ropa más cómoda y holgada.

La música y las consignas son señales que marcan "se abrió la puerta para ir a jugar". No es una metáfora, ni una canción: es el Curso "El Juego y los juegos". Encuentros y desencuentros, desarrollo, gestos, movimiento, búsqueda.

Es día lunes, 22.00 horas. El cansancio se ha trocado por renovadas fuerzas. La energía que circula ha cambiado y se expresa verbalmente: "no me quiero ir", "ahora estoy listo para cualquier propuesta", "me siento bien y con ganas".

¿Qué ha sucedido en y entre estas doce personas que compartieron dos horas de vida?: ¡ ¡ ¡ JUGARON !!!

Cuando lenguajeamos "el juego no es cosa exclusiva de niños"; es algo serio, constructor de subjetividad y por ende de tejido social sólo podemos otorgar significado a cada palabra cuando las referenciamos dentro de la praxis. Puedo observar y observarme en la acción de elaborar, a partir de mis vivencias como facilitadora de juego. Durante más de tres décadas he tenido la posibilidad de disfrutar en cada experiencia lúdica los descubrimientos de las personas que participaban de ella y mis esfuerzos por explicar a través del aporte de investigaciones, autores y mi propia reflexión, un marco teórico capaz de explicar parte de un Universo pleno de misterio denominado: JUEGO.

Estoy en condiciones de dar cuenta y fundamentar

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y yo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música; pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.

Felisberto Hernández

innumerables intervenciones que, hace treinta años, sólo contaban con el soporte de la intuición y la percepción junto a un potente deseo de investigar. Hoy puedo poner nombre a procesos y también puedo, por suerte, tener renovados interrogantes a la luz de nuevas conceptualizaciones para seguir avanzando.

Intentaré en este escrito, realizar un recorte del universo para permitir abrir la puerta a un juego intelectual: *reflexionar sobre los que hacemos o dejamos de hacer cuando hablamos de juego.*

Jugar no es acatar consignas

En ocasiones se denomina juego a dinámicas grupales que se utilizan con distintos objetivos: conocimiento, comunicación, interacción, etc. Las técnicas lúdicas no son sinónimo de "jugar", como tampoco lo son indicadores como la risa, distensión, alegría o "buena onda". Jugar es una conducta compleja que incluye estos comportamientos y también sus opuestos. *Jugar no siempre es placentero.* Cuando una persona juega transita por descubrimientos que, en ocasiones, son poco agradables. "Darse cuenta" que uno no tiene una escucha activa o es menos solidario que lo que pensaba, no brinda placer en la primera fase del proceso. Admito su presencia cuando, luego del enojo inicial, que sobreviene con el descubrimiento, se produce la aceptación, la elaboración posterior y la toma de decisión de trabajar la conducta no deseada por uno. La sensación desagradable se modifica porque es el inicio de un proceso de transformación personal.

He visto en las clases, como las personas que transitaban este devenir podían, al cabo de un tiempo, agradecer el descubrimiento. El placer aparece, a *posteriori* del hallazgo, por las implicancias de sentirse constructor del propio proceso.

Cuando hay juego las personas no siempre acatan las consignas y esto **no** es emergente de trasgresión a la norma "per se", sino parte del proceso creativo imbricado en la situación lúdica.

La creatividad alimenta el juego de tal modo que, aquello que sucede, raramente es coincidente punto a punto con el planeamiento realizado por el facilitador. El juego suscita en los diferentes jugadores y en cada jugador, en distintos momentos de su vida, múltiples, variadas y únicas experiencias.

El juego es, aunque me reitere, una poderosa herramienta para sensibilizar, vivenciar, asimilar, desarrollar, acomodar, elaborar, descubrir, procesar, ... estímulos externos e internos que permiten darnos cuenta que estamos vivos.

La vivencia del juego tan natural en la primera infancia aparece como una experiencia reveladora en la adultez.

Las sensaciones y emociones que movilizan el pensar, sentir y hacer dentro del juego provocan un remolino fisiológico que activa el ser en su totalidad.

Hormonas, amígdala, hemisferios, cuerpo caloso,todo se encuentra "involucrado". En términos de sujetos tricefálicos, durante el juego los tres cerebros vibran.

Reptilínico, límbico y neocórtex, participan activamente en la experiencia lúdica, aunque no siempre en sintonía. Claudio

Naranjo señala que, como seres tricerebrados, estamos dotados para un equilibrio entre nuestras facultades, su desarrollo no es nada utópico y mucho se puede hacer al respecto desde la experiencia terapéutica. Sumo a esta reflexión el aporte que puede brindar la experiencia lúdica en torno a la liberación del niño interior.

Encontrar nuestra salud y plenitud es parte de la armonía entre lo instintivo, amoroso y racional.

En este sentido, el juego, además de constituirse en un dispositivo de revelación, también permite la integración y re-estructuración subjetiva.

El "como si" -espacio y tiempo característico del juego- constituye un medio irremplazable para probar y probarse en esta construcción individual e intransferible.

Lo subjetivo y lo social

Cuando una persona juega emerge la interacción con el "otro". Es el "como si" que permite el desenmascaramiento de las conductas y promueve el dar y recibir, que caracteriza a cada individuo.

Como señala H. Maturana *"el acoplamiento estructural recíproco entre los seres humanos se da espontáneamente como expresión de nuestro modo de "ser" biológico actual"*.

El juego es un canal que activa lo subjetivo y social en simultáneo. *Uno es y es con el otro o los otros que están dentro de la situación.*

Uno condiciona y es, a la vez, condicionado por las propias conductas y la de los otros.

Uno se construye atravesando la experiencia de ser, siendo con los otros.

El comportamiento dentro del juego permite registrar las

respuestas que uno genera en los otros y también ensayar nuevas conductas percibiéndose en el cambio.

El juego integra la construcción subjetiva y social sin escisión. Permite, por sus características, observar e implementar en la praxis lo que discurremos en teoría.

Tal como expresa H. Maturana: *"Los seres humanos somos seres sociales, vivimos nuestro ser cotidiano en continua imbricación con el ser de los otros" y "...y al mismo tiempo somos individuos y nuestro vivir cotidiano es un conjunto de experiencias individuales"*

En el juego ningún silencio está desprovisto de significación. Existen códigos, reglas, acuerdos y desacuerdos, que reflejan valores explícitos e implícitos. Se asumen o no roles y funciones que obstaculizan o facilitan la interacción entre los miembros. Existe o se ausenta la solidaridad, indiferencia, empatía, desesperanza, escucha activa, frustración, compromiso, indiferencia, apertura, empatía...El juego no deja nada de lo humano fuera de él.

El Homo Ludens se posiciona en el proceso filo y ontogenético antecediendo al Homo Sapiens. Tratemos de no matar su espíritu. El niño interior que todos los seres humanos contenemos, es el que nos permite vivir en esta vida, haciendo de ella nuestra propia creación.

Te invito a abrir la puerta de este universo tan complejo y atrayente, te invito a jugar para otorgarle a la reflexión sobre el juego el significado que surge de la vivencia.

Bibliografía

Maturana Humberto. "Desde la Biología a la psicología". Universitaria-Lumen-2003

Moreno Inés. "El juego y los Juegos." Lumen-Humanitas-2006

Naranjo Claudio: "Cosas que vengo diciendo" Kier. 2005

ESPECIALIZACION JUEGO CREATIVIDAD

- . Escuela de Juego
- . Escuela de Creatividad
- . El Juego y los Juegos
- . Facilitador de Juego
- . Creatividad y Desarrollo personal
- . Talleres de Juego y Expresión
- . Grupos de Investigación y Estudio

* * <

«

CONDUCCIÓN **YLIDERAZCO**

- . Entrenamiento Roles Directivos
- . Armado y Conducción de Proyectos
- . Conducción de Grupos Especializada en técnicas lúdicas y expresivas



Expresión:Musical

Corporal

Escénica

Plástica

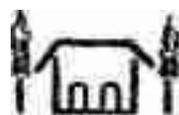
Grupos de investigación
y desarrollo creativo

Coordinadores: Fabián Moccio, Claudio Mestre,
Elena Belo, Pablo Godoy y Lorena Fumagalli.

Comunicarse con Claudio Mestre:

1559579536 o al 44508447

grupoitai@hotmail.com



estudio inés moreno

Tefax 4785 3273
contacto@inesmoreno.com.ar
www.inesmoreno.com.ar
estudio@inesmoreno.com.ar

Geocultura, tradición y creación en la música

Alejandro Iglesias Rossi

El Modelo que hemos desarrollado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero toma como premisa fundamental aquello que los Padres de la Iglesia originaria denominaban Metanoia (una conversión profunda del corazón, una renovación del estado de conciencia).

Los dos vectores fundamentales de este Modelo son: el artístico (la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías que pertenece al Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia) y el académico (la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales).

La Orquesta y su marco conceptual

1) Técnicas Contemporáneas de Creación e Identidad Cultural

*"Véase a la Europa como inventa
Y véase a la América como imita.
América no debe imitar servilmente sino ser original.
¿Y dónde vamos a buscar modelos?
Somos independientes
Pero no libres;
Dueños del suelo
Pero no de nosotros mismos.
Abramos la historia,
Y por lo que aún no está escrito,
Lea cada uno en su memoria."*

Simón Rodríguez (1769-1854)

El compositor en América se halla en la encrucijada de encontrar su identidad personal en tanto creador, y su identidad cultural en tanto miembro de una comunidad que lo abarca. Este desafío es el de llegar a ser él mismo, ser su "unicidad" en su máxima potencia.

Este proceso no sólo afecta al creador sino que influencia y transforma la misma geocultura que lo engendró.

La transculturación de elementos (el caso de las técnicas de escritura de vanguardia y del componer clásico de raíz europea) precisa de un digerir, de una internalización de estos mismos elementos para resurgir con una potencia particular, un color único que ensanche los bordes del conocimiento al explorar tierras desconocidas de la creación.

Este desafío no se plantea únicamente desde un punto de vista individual y "cultural" sino también desde lo instrumental y operativo, es decir, desde la elección de la técnica y fundamentalmente de los medios (las herramientas) que empleará el creador, despojado de cualquier a priori, de cualquier prejuicio que lo inhiba en su capacidad visionaria.

Hay que tomar en cuenta diferentes temas:

- El antagonismo entre un saber enciclopédico y un saber de sabiduría,
- La no asunción del espacio en el que se habita,
- La admiración hacia paradigmas extraños a nosotros

mismos que sólo nos pueden llevar a la insatisfacción.

Comprometernos con la exigencia de encontrar una "forma de ser y de hacer" arraigada en el tiempo y la cultura a la cual pertenecemos hace desaparecer la supuesta dicotomía entre técnicas contemporáneas de creación e identidad cultural.

Encontrar ese camino, aceptar ese desafío, abre a un espacio de libertad insospechado.

Este proceso, esta maduración, debe transitarla el compositor no sólo personalmente sino como integrante de una comunidad, aunque, en realidad, ambas cosas son una.

Hipóstasis

"Todo está situado en el Centro del Universo.

Tú eres el centro, el punto de mira, de convergencia de la Tierra que fluye en ti:

el aire, el agua, los seres vivos que te nutren, que se funden en tu existencia.

Todo se define en relación a ti.

La luna está en su propio centro, así como el pino, el peñasco, el alce o el trueno.

El uno no es el otro, ni siquiera otro de la misma especie.

Cada pino particular tiene su propia disposición única y sagrada de agujas, ramas y corteza. El sol, el agua, la tierra y el viento crean la forma de todos los pinos.

Pero la forma de cada pino no se define ni por su similitud ni por su diferencia respecto a los otros pinos: es absoluta, no es una cosa sino un proceso; como nosotros".

Jefe Gayle Pino Alto

Para nosotros, americanos, la única posibilidad de estar, al mismo tiempo, abiertos a lo mejor que nos ofrece la modernidad y enraizados en nuestra cultura es encontrar aquello que la Antigua Teología Cristiana denominó Hipóstasis.

Este término comenzó a ser utilizado en el siglo cuarto para describir esa "unicidad", ese algo único que cada uno de nosotros es: **nuestra persona profunda.**

A diferencia del concepto teológico de Naturaleza Humana, o sea, aquello que todos nosotros como seres humanos compartimos (todos tenemos dos piernas, dos ojos, una psiquis, etc.) la Hipóstasis es indefinible racionalmente. Se trata de un misterio, y la única forma de alcanzarla es por Revelación. Es el nombre nuevo del que habla el Libro del Apocalipsis cuando dice: *al vencedor le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca y, grabado en la piedrecita, un nombre nuevo que nadie conoce, sino el que lo recibe.* Para dejar de ser Hipóstasis "potenciales" y convertirnos en la "plenitud" de nuestra persona, en ese nombre nuevo, debemos atravesar un proceso de develamiento, de despojamiento de todos los "personajes" que creemos ser nosotros, y por los cuales sufrimos, ya que, a pesar de todo, sabemos que esos personajes, esos condicionamientos no somos "nosotros mismos".

Así como no se puede hablar de la Hipóstasis fuera de un contexto ascético, místico y escatológico, el componer

tampoco puede ser pensado fuera de esos tres contextos. Cada una de nuestras composiciones debe ser un acercamiento a nuestro yo verdadero. Dicho de una forma operativa, si al terminar una obra sentimos que no hubo nada que se transformó en nosotros, si no hubo una **metanoia** de nuestro ser, se compuso en estado de ausencia espiritual, por tanto sin valor transformante, y más vale olvidarla. Las obras verdaderas son aquéllas que nos llevan constantemente hacia territorios desconocidos, constantemente al borde del abismo, y, paradójicamente, el coraje de afrontar al abismo no lo logramos antes de tirarnos a él sino durante la caída misma. Es en la praxis composicional y no en una teoría en la que ocurre la progresiva iluminación de las potencialidades personales. Esto es algo fundamental, nuestra persona se aprehende existencialmente, a través de la experiencia espiritual. Componer es un desvelamiento hacia nuestro ser, y el joven compositor debe tenerlo constantemente en cuenta.

Una historia medieval lo describe de forma fiel:

Un hombre va caminando y pasa por una cantera, hay dos hombres golpeando piedras, le pregunta a uno qué es lo que está haciendo y éste le contesta: "estoy rompiendo piedras"; luego le pregunta al otro qué está haciendo y éste le dice: "estoy construyendo una Catedral".

Componer debe implicar un compromiso total. ¿Por qué ocurre así? Porque la persona, la Hipóstasis, es una consideración absoluta. Nos podemos acercar a ella únicamente desde un compromiso implacable y despiadado, desde la libertad más absoluta. Nuestra Hipóstasis profunda es radicalmente libre, y cuando la verdadera persona aflora conlleva en ella la aparición de un, como decía antes, espacio de libertad insospechado.

Otra característica de la persona es que es incomparable. Podemos comparar cosas semejantes, pero siendo que la persona es única, no puede ser comparada, no existen Hipóstasis mejores o peores, más o menos bellas. Como dijo un Maestro místico siglos atrás *"cada uno de nosotros es un Nombre de Dios"*.

Sólo si el compositor está comprometido clara y absolutamente con la búsqueda de su yo profundo, su vocación espiritual, plasmada en el componer en tanto que vocación total, es que puede asimilar de forma radicalmente libre cualquier material que desee y procesarlo personalmente brindando una síntesis única. El gran compositor brasileño Heitor Villalobos lo había querido sintetizar en los años cincuenta con una "boutade", cuando ante una pregunta de un periodista sobre: ¿qué es el folclore? le respondió: **"el folclore soy yo"**.

Ampliando este concepto diría que yo soy el producto de mi tierra, estoy hecho del aire de las pampas, de la nieve de los Andes, de los cuerpos de cóndores que al polvo volvieron, de las esperanzas y dolores que quedaron impregnadas a través de las generaciones en el cielo de América, es por eso que si encuentro quién soy, el producto no va a ser solamente personal sino telúricamente propio del lugar, de la geocultura que me vio nacer y desarrollarme. Y de la misma forma que la ciencia moderna sabe hoy que el aleteo de una mariposa en el Amazonas puede terminar generando un ciclón en el Japón, así yo también soy el producto de los sueños y dolores de las almas que habitaron a través de las generaciones este extraño planeta, del color de las arenas del Sahara, y de los pedregullos de la última aldea olvidada de la Tierra. **Somos**, como diría San Pablo, **un solo cuerpo**, y cada uno de nosotros, encontrando su propio lugar en esta sinfonía cósmica, puede llegar a ser absolutamente único y al mismo tiempo absolutamente universal.

Su praxis

La Orquesta busca otorgar a los instrumentos nativos de América la misma dignidad ontológica que a los instrumentos heredados de la Tradición europea y los desarrollados por la tecnología digital así como franquear las dificultades con que se encuentra comúnmente el compositor en América, cuya consecuencia es la constante emigración hacia centros culturales donde aparentemente esos problemas están resueltos, con el consecuente desarraigo individual y empobrecimiento cultural comunitario de sus países de origen. Asimismo, se busca salvar la brecha, la compartimentación (heredada de una cierta concepción tardía en la historia de la música), entre el compositor y el intérprete. Por ello, todos los integrantes son a la vez creadores y ejecutantes de sus propias obras, generando, a la vez, una falta de disociamiento entre la cogitación intelectual y la praxis instrumental, así como el arraigo de una gestualidad personal en los jóvenes músicos.

El trabajo interdisciplinario de la Orquesta se da a través de la investigación en el área de lutería, máscaras, creación y entrenamiento corporal. Música y coreografía son creadas individualmente o en forma colectiva, dependiendo de la obra. Se construyen no sólo instrumentos autóctonos americanos actuales sino reconstrucciones de piezas que han dejado de utilizarse hace siglos (flautas y ocarinas dobles, triples y cuádruples, silbatos de la muerte, botellas silbadoras, n'vikés, bajúnes, etc.) a partir de Códices y documentos de época. Las máscaras utilizadas en los conciertos son construidas por los propios miembros.

Los ensayos comienzan con dos horas de entrenamiento físico. Durante los mismos se realizan movimientos

Forum de Sociopsicodrama

Integrante de la Red "Zerka T. Moreno"

Dra. Estela Pan Dr. Enrique Stola

Auspiciamos la
International Sociodrama Conference
**Conferencia Internacional
de Sociodrama**
Puerto Madryn, Chubut. Argentina
2 al 5 de setiembre de 2010

Informes:
Red de Centros de Psicodrama y Sociodrama "Zerka T. Moreno"
Dra. Mónica Zuretti //monica@zuretti.com.ar

4783-1250
estelapan@hotmail.com

4371-1183
stola.enrique@gmail.com

transmitidos hasta el día de hoy por Tradiciones autóctonas americanas, así como rutinas tomadas de las Disciplinas marciales orientales. Éstas incluyen ejercicios destinados a incrementar la resistencia física y el desarrollo muscular, estiramiento, técnicas de combate, Formas Yang y Chen de Tai Chi Chuan (con puños y con espada), Formas de Kung Fu (Tigre y Águila), Kung Fu con palo y sable, Pa Kua Chan (caminata circular), así como conceptos fundamentales de manejo de la energía (Qi, respiración y Tan tien).

La Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales

El verdadero viaje del conocimiento no consiste en buscar nuevas tierras, sino en ver con nuevos ojos. Marcel Proust

Todas las cosas están llenas de signos, y sabio es aquél capaz de aprender sobre una cosa estudiando otra. Plotino

La Maestría presenta una propuesta pedagógica de Posgrado que ofrece a sus alumnos las competencias necesarias para profundizar la reflexión teórica, la investigación y la praxis en el campo de la Música, en especial aquella realizada mediante la utilización de nuevas tecnologías, enriqueciéndolas a través del entrecruzamiento con los distintos aspectos del saber Tradicional. Esta propone, dentro del actual contexto de crisis y cambio de paradigmas, un abordaje cuyos objetivos y perfil conciben al artista como una entidad integral que auna en sí las competencias del creador, el investigador, el tecnólogo y el teórico. La Maestría busca sentar las bases de una pedagogía alternativa a aquella heredada de los estudios académicos de la Tradición musical europea, resaltando la diversidad de expresiones musicales, en especial las propias de nuestro Continente, a través del trabajo de conceptualización de las fuerzas que crean el discurso musical (estructura, forma, vector discursivo, parámetros de contraste, entre otros), y que son los elementos fundantes del fenómeno creativo sonoro.

El marco conceptual de la Maestría concibe al artista en su rol de catalizador, de constructor de mitos, teniendo en cuenta que todo hacer es una regeneración e implica un retorno a los procesos de la cosmogonía y antropogonía arquetípicas. En la construcción de un instrumento, en la creación de una obra o en la restauración de un ser humano, se rehace ritualmente el proceso de creación del mundo. Quien dirige esta Maestría tiene la certeza que un retorno a esta dimensión "iniciática" del proceso creador es clave para que el arte de vanguardia pueda recuperar su función mitológica y transformadora.

Pero, junto a la recuperación de esta perspectiva iniciática del Arte se requiere una revisión de la triada *instrumento-gestualidad-técnica* del proceso creador.

Históricamente, el extraordinario espiral ascensional del Conocimiento generó una consecuencia indeseada: el distanciamiento del núcleo mítico embrionario. La Unidad Primordial terminó fragmentándose en el concepto de especialización técnica del saber. Hoy se hace necesario redimir y restaurar esa Unidad perdida a través de un marco conceptual que permita reencontrar el camino hacia la Unidad ontológica fundamental. Un re-encauzamiento de los parámetros de la creación musical, actuando en sinergia con la potencialidad interior de los instrumentos autóctonos de América, puede devenir en aquello que los antiguos Sabios de este Continente denominaron un *camino de conocimiento*.

Su pedagogía

El sentido del arte no es representar la apariencia externa de las cosas, sino su significado interior. Aristóteles

La Creación Musical en la Maestría está signada por un Corpus didáctico que permite a alumnos sin conocimientos musicales desarrollar sus capacidades creativas e interpretativas sin necesidad de transitar por la larga Curricula tradicional de los Conservatorios (Armonía, Contrapunto, Fuga, etc.). En efecto, desde el trabajo de una conceptualización precisa de las fuerzas que crean el discurso musical nombradas anteriormente es posible generar un discurso creativo evitando los *a priori* que los estudios tradicionales académicos heredados de la Tradición musical europea han impuesto. Como ejemplo: ¿Cuál es el sentido de cursar años de estudios de Armonía tradicional cuando ésta es sólo el paradigma de dos siglos de civilización occidental, dejando así de lado la multitud de años que se precisarían para comprender la armonía de los Gamelanes del Sudeste Asiático o de los Ensamblés de Sikus y Tarkas de América del Sur? ¿Cuál es el sentido de estudiar sólo el contrapunto occidental cuando el contrapunto vocal de los Pígmios Baka del África, para tomar un ejemplo, es como mínimo igual de rico? ¿Acaso las llamadas técnicas no convencionales de interpretación que revolucionaron la música contemporánea de Tradición académica en el siglo XX (sonidos multifónicos y con espectros rotos, respiración circular, etc.) no han sido tomadas de Culturas llamadas *extraeuropeas*?

Tomar un paradigma como el único y profundizar sólo en él, no ensancha sino que empobrece la visión del creador.

Por el contrario, en la pedagogía de la Maestría se enfatiza la apertura y la elección.

Si, eventualmente, el joven creador tiene una afinidad profunda con la armonía europea de los siglos XVIII y XIX, entonces debe estudiarla en profundidad, pero si éste no es el caso, se convierte en un sinsentido. Por el contrario, lo aleja de su búsqueda creativa (su proceso personal) y le insuena una formidable cantidad de tiempo que podría dedicar a estudiar aquello con lo que realmente es afín (quizá sea el trabajo de Hoketus de las Flautas de Pan de Micronesia o la rítmica del Nguillatún Mapuche).

Otro ejemplo son los Cursos de Orquestación tradicionales, que se comprenden usualmente como orquestar sólo para el instrumental sinfónico europeo. ¿Porque no orquestar, por ejemplo, para instrumentos autóctonos de América, siendo que la organología de nuestro Continente es de una riqueza abrumadora? Esto demandaría un trabajo de reflexión e introspección extremadamente desarrollado ya que, una vez vencido el prejuicio del paradigma hegemónico, se accede a un campo prácticamente virgen.

La curricula académica de la Maestría incluye Materias como Tiro con Arco Zen, Cosmovisiones Originarias de América, Laboratorio de Lenguaje Simbólico, Iconografía y Arquitectura Corporal junto a la Composición Musical.

Para concluir, quisiera transmitir que el sentido inspirador de este emprendimiento es que las generaciones que nos continúen enfrenten los desafíos de su tiempo con armazones conceptuales dignas de los sueños de nuestros Libertadores, que creyeron que América es capaz de ser original; y que, como decía Simón Rodríguez (compañero y maestro de Simón Bolívar):

"De una vez, dejemos de ser sólo dueños de nuestras tierras para llegar a ser dueños de nosotros mismos".

Quizá en ese momento, ser americano, deje de ser sólo la pertenencia a un lugar geográfico y pase a ser una dignidad que hayamos conquistado cada uno de nosotros.

La voz, la tribu y la creación colectiva

Leo Vidoni

El timbre

Cantar, hablar, murmurar, son acciones que revelan nuestro ser sonoro y constituyen de alguna manera, una impronta capaz de ser reconocida por los demás y por nosotros mismos. Cada individuo tiene un timbre distintivo, que permite identificar su voz o darse cuenta de su presencia al escucharlo, aún sin verle.

Ahora bien, la voz no es un producto sólido y determinado sino fluyente, que se modifica de continuo al expresar muy distintos estados emocionales, o por la física misma del sistema de fonación.

Congestiones, agotamiento y lesión de las cuerdas vocales, son causales de sonidos disfónicos o extraños, como de una disminución del caudal; sin embargo también pueden incrementarse la potencia y la afinación, por una mayor atención al tono muscular justo, la respiración y la colocación del sonido.

Todas estas modificaciones en la emisión, suelen darse sin que tengamos un mayor registro o intento de ello; simplemente ese ser audible que somos, pasa desapercibido a nuestra escucha. A pesar de eso, nuestra voz llega a los demás y los afecta, los interesa o no, los convoca, los calma, los enfurece, los seduce, los intriga, los harta y mil otros efectos.

Un narrador, consciente de que la atención general depende del fluir de su voz, se detiene de súbito, acelera, remarca, varía constantemente la entonación como si encantara serpientes con su instrumento de cuerdas sopladas por el "hálito de sf".

El líder político realiza discursos a veces vacuos, pero aprende a dotar de poder sus arengas y busca resonancia en la multitud, que corea consignas y se retro alimenta con el orador. Un médico de cabecera, un terapeuta, comienzan a aliviar el dolor del paciente al contenerlo con su tono de voz. Cuentan algunas leyendas que sanadores egipcios curaban con la sola palabra...

Hasta aquí busqué resaltar algunos aspectos del espectro comunicacional, movilizador y expresivo de la voz humana, un territorio abordado por cantos y narrativas inmemoriales, por la fonología, el teatro, la lírica, la venta callejera y otras innumerables disciplinas (enumeradas en un orden azaroso); pero el rumbo que seguiré es el del fenómeno de encuentro y creación colectiva, en el que podemos ingresar empleando nuestra voz.

El canto

Se nos ha calificado como afinados, o expulsados del coro colegial, dignos de ser escuchados o llamados a silencio por el bien de los oídos ajenos; pero existen territorios que dejamos sin habitar cuando abandonamos el canto, la recitación, el arrullo de nuestra propia voz.

Un lobo aulla a la luna, responde a un extraño llamado e impacta en el silencio de la noche; nadie lo juzga, canta por una misteriosa necesidad. Para el hombre no es muy distinto, el canto tiende puentes entre las entrañas y el entorno, el

organismo y su ambiente. Habrá quien interprete intrincadas, bellas y complejas obras musicales, quien logre registros inusitados de alturas y potencia como atleta del sonido, y también habrá quien cante en la ducha, o susurre melodías incompletas a alguien amado; todos ellos lograrán expresar su ser sonoro.

¿Qué ocurre si podemos hacer uso del recurso de cantar grupalmente, prestando especial atención al sonido que producen los otros, dejándonos afectar por él, siguiendo sus derivas?

El canto improvisado en forma colectiva, lleva lo interpersonal a un plano audible, es decir, le brinda un cuerpo capaz de ser escuchado y transformado, revelando una nueva dimensión del encuentro de las personas que se reúnen a practicarlo.

En un escenario así, cada sonido que produzco adquiere sentido por su ubicación en el contexto, y esto a su vez, ayuda a liberarme de los propios juicios de valor acerca de mi voz, al acentuar la escucha de su acción sistémica.

Un arte inclusivo y adaptativo

Si entendemos que el cantar y bailar con otro pueden convertirse en un modo de **afinación vincular** -es decir, en un ajuste y sintonización de mi relación con el otro por medio de la escucha y atención a su expresión-, entonces la música y la danza de creación espontánea y colectiva serán un vehículo excepcional para ese viaje de ida y vuelta entre el nosotros y yo.

Ambas manifestaciones artísticas, son a la vez, un campo fértil para vérselas con juicios y preconcepciones sobre la auto imagen y la intolerancia a la diversidad, así como todo "deber ser". Dichos obstáculos dejan de ser figura, cuando los participantes perciben grados de acuerdo que exceden los conceptos de lo bello, lo feo, armónico o disonante; para encontrar derivas compartidas que hacen explícita la retroalimentación.

Una escucha atenta a la diversidad, posibilita incluir cada nuevo sonido en contextos cada vez más amplios y complejos, espacios más allá de los estándares de una afinación armónica tradicional, donde es posible reconocer un timbre grupal orgánico.

Al incrementar la atención a esa multitud de voces que cohabitan el canto colectivo, se produce un progresivo desplazamiento, desde el pensamiento que intenta relatar lo que ocurre, hacia el grupo-mundo y las resonancias con él. Esto, sumado a la conciencia de una resultante general de sonido, en la que uno mismo es elemento constitutivo, contribuye a suavizar la frontera entre la experiencia interna y su expresión audible.

Al comprender mi lugar como elemento componente en un sistema, puedo ahondar en mi función de enlace e **interfaz** con los otros, ligando con una nueva inspiración mundos de muy distintas frecuencias. Aquello que parecía una disonancia o tensión intolerable entre las voces, encuentra resoluciones inesperadas; o a través de una renovada escucha, es ajustado y resignificado en una armonía cada vez más compleja.

Creación e inteligencia colectiva

El proyecto de la inteligencia colectiva invita a aumentar los grados de libertad de los individuos y de los grupos, a disponer juegos en los que siempre se gana, a aunar transversalmente conocimientos y conocedores. La inteligencia colectiva no tiene enemigos. Ella no combate los poderes, ella los abandona. No persigue ninguna dominación, sino mil germinaciones. (Pierre Leví).

La idea de pensamiento colmenar, permite expresar ese accionar coordinado, que reparte funciones y tareas de extrema precisión, casi sin mediar aquello que entendemos por comunicación. Esta inteligencia, logra sincronías en el movimiento de los cardúmenes de peces y el vuelo de las aves, que dibujan geometrías con las que se adaptan y optimizan su accionar de grupo.

En una obra musical espontánea y colectiva, en la que prevalece una comunicación descentralizada, surgen algunas voces ejerciendo liderazgos ocasionales que orientan alternativamente la creación comunitaria. A través de la escucha grupal puede lograrse la auto organización, ésta, se expresa a veces en poliritmias (simultaneidad de ritmos solidarios), pasajes armónicos, inesperados unísonos, o finales cancionísticos que parecen pactados de antemano.

"Cuando las arañas se unen pueden atrapar un león"
Proverbio etíope.

El león al que me quiero referir aquí es un ser grupal, una especie de conciencia múltiple, tejida por nuestras interacciones en una red que se genera y sustenta a sí misma. Red a la que se hará posible captar como una identidad audible, constituida por la información en forma de sonido, que todos los integrantes emiten.

El Universo entero vibra! y, sin embargo, cuando intentaba mirar los objetos uno a uno, los encontraba claramente dibujados en su individualidad preservada. (T.de Chardin).

El Ritual y la tribu

Raramente escuchamos la música interior, pero todos la estamos danzando sin embargo.

- Rumi-

El canto colectivo y espontáneo, como creación comunitaria en tiempo real, ofrece un modelo de comunicación que utiliza un lenguaje sin opuestos. Alterna y relaciona intensidades, contrasta distintas figuras y fondos.

Es un modo de canto congregacional que remite a la tribu, y que invita a configurar un espacio ritual, donde sincronizar emociones y voluntades diversas, acordando con los otros por medio de una afinación-sintonización vincular. Puede convertirse en vehículo de un querer compartido; por ejemplo, que la música interior de la que habla el místico y poeta persa Rumi, comience a hacerse audible y nos permita así, danzarla juntos.

Encuentros con esa intención, serán para algunos la oportunidad de trabajar la dinámica grupal en su aspecto sonoro- al reconocer un ser grupal que se deja escuchar y se modifica de continuo-, para otros un modo de meditación o búsqueda expresiva; en mi caso personal, una poderosa modalidad de oración compartida, para quienes distanciados hace ya tiempo de sus credos religiosos fundantes, se ven en **la necesidad de elaborar sus propios rituales.**

En tal creación colectiva, la participación plena suele ser la

mejor obra de arte y el arte de quien intenta facilitarla, es convocar a las presencias individuales en un ser grupal; una y otra vez intentar la inclusión de la energía y motivación de todos, invitando a probar la red grupal en su capacidad de sostén.

Desde ese enfoque todas nuestras dificultades, desafinaciones y torpezas pueden convertirse en un espejo de los propios miedos, máscaras y tensiones innecesarias, a los que es posible aceptar y soltar progresivamente, e invitar así, a la expresión de un ser menos impostado y más auténtico.

El enorme esfuerzo por mantener la auto imagen, expresada en que tan linda, fea o valorada es mi voz por los demás, cede ante la aparición de una escucha relacional, que al orientarse hacia la red, provoca el aquietamiento natural de cierto diálogo interno.

"Tu estás allí donde están tus pensamientos, asegúrate de que tus pensamientos estén allí donde tu deseas estar"
Precepto budista.

Si la intención es sintonizar con los demás y **componer** con ellos, en una acepción musical y spinoziana al mismo tiempo, esa armonía imprevisible se hará figura, y potenciará la expresión del pensamiento sonoro de esa mente colectiva.

Una vez que ese particular modo de ideación se pone en marcha y se vuelve audible, ¿qué es lo que expresa? ¿Con qué otras fuerzas que nos circundan y atraviesan, puede sintonizar y relacionarse?

Música, lenguaje y vibración sonora

"La música ocupa más áreas en nuestro cerebro, que las que lo hace el lenguaje. Los humanos son una especie musical"
Oliver Sacks

"Al igual que en una pieza musical, donde la duración de las notas y de los silencios juegan un papel fundamental, en el código utilizado por las neuronas también importan las relaciones temporales de las pequeñas descargas eléctricas que emiten. En el cerebro humano, existen más de diez mil millones de «instrumentos» que tocan la «música» neuronal de pensamientos y de emociones" Dra. Inés Samengo para la Nación el 29 de junio de 2009.

La metáfora del lenguaje musical operando en la red neuronal, a través de tonos, silencios, duraciones, alturas, intensidades y relaciones; nos permite volver a pensar al encuentro grupal de música espontánea como un diálogo abierto de la mente colectiva, generándose a sí misma y auto organizándose a través de su propia escucha. Cada vínculo se convierte en un nodo de esta red sonora, y podrá ser ajustado y sintonizado en forma singular, atento a una resultante global que se modifica y retro alimenta de continuo.

Estamos habituados a términos como aplicación de ultrasonido, ecografías y resonancias en el campo de la medicina; todos ellos nos hablan de las propiedades del sonido sobre los tejidos y sobre la materia en general. Una limadura de polvo magnético apilada sobre un cuerpo afectado por una onda sonora, se organiza en campos geométricos correspondientes a esa frecuencia particular. Algunos precisos tenores pueden hacer estallar una copa de cristal con un poderoso sonido agudo, y redoblando la apuesta, cuenta nuestra tradición que los muros de Jericó cayeron al toque de las trompetas...

¿Qué estructuras podrá movilizar el sonido de una canción colectiva que logre expresar nuestra potencia y diversidad integradas?

<http://www.facebook.com/l:myspace.com/leovidoni>

£1 juego como poética de lo grupal

Mario Buchbinder

Aunque mi práctica con el juego se extiende a encuadres expresivos artísticos formativos me referiré en este trabajo especialmente al juego en el campo de la psicoterapia grupal.

Haré mención a la relación con la creación y la repetición. Incluyo en el juego la práctica con máscaras, lo psicodramático, el trabajo corporal y expresivo en general.

¿Por qué juego, repetición y creación están juntos? ¿Se supone una oposición o una complementariedad? En psicoanálisis, ¿lo repetitivo se opone a la elaboración?

Alrededor del tema del juego se construyen presupuestos tales como:

- El juego es el reino de la libertad.
- Todo es juego.
- El juego es terapéutico en sí.

En el proceso de la cura es importante permitir el juego pendular entre lo estructurante y lo desestructurante. Hay una potenciación a nivel grupal de juegos que tienden

a lo primario y pueden llevar a la destrucción grupal. Desde la teoría de la información lo entendemos como un predominio de la entropía.

En un trabajo anterior me referí a los aspectos de estructuración y de desestructuración a nivel grupal en el plano de la escena, de lo corporal y de las máscaras. Ponía en juego, como recurso teórico, la estructura carnavalesca como una estructura psicosocial en la cual aparece una lógica binaria, con un discurso polívoco, en el que hay una preeminencia de una lógica poética.

El grupo visto desde lo primario es un magma, una masa "facilitadora", más que de las conductas yoicas, de aquellas más arcaicas, desorganizadas, repetitivas.

Podríamos establecer la hipótesis de que el coordinador grupal se ve solicitado por juegos grupales promotores de la desestructuración o de la estructuración grupal.

Según la evaluación que haga del momento grupal, su esquema referencial, su encuadre de trabajo, los factores transferenciales y contratransferenciales, el coordinador "dialogará" con el grupo promoviendo uno u otro tipo de juego a través de distintos modos de intervención. El coordinador grupal debe tener claro que sus intervenciones popiciarán uno u otro de los fenómenos y que esto no es absoluto, en la medida que lo que para alguien puede ser estructuración para otro puede ser lo opuesto.

Distintos autores han dado cuenta de lo primario a nivel de lo grupal. Bleger señala el problema de la simbiosis y del sincretismo entendiendo por tal "aquellos estratos de la personalidad que permanecen en un estado de no discriminación y que existen en toda constitución, organización y funcionamiento de grupo.

Sobre la base de una comunicación preverbal, subclínica". Ha definido en los grupos dos niveles de sociabilidad. Uno es la sociabilidad por interacción y la otra es la sincrética. "Estamos señalando el miedo del grupo a una regresión a niveles de una sociabilidad sincrética que no está constituida por una interrelación o interacción sino que exige una disolución de individualidades y la recuperación de los niveles de la sociabilidad incontinente." Es sobre esta parte donde se

debe profundizar para "un trabajo terapéutico profundo".

Subrayo la regresión, la no discriminación, el miedo, lo preverbal, la disolución de individualidades.

El trabajo terapéutico tiene que ver con los puentes entre esas dos zonas clivadas. Por un lado, la del lenguaje, la del nivel interaccional, yoico y, por el otro lado, la sincrética, de estratos de no discriminación, de estructuración semiótica. Estos dos niveles de sociabilidad se relacionan con lo que he definido en otros trabajos como lo estructurado y lo desestructurado. La estructura carnavalesca puede oficiar de puente entre estas dos zonas.

La metáfora del puente es de gran significación para la comprensión del pasaje entre uno y otro campo.

Podría pensárselo como una estrategia en el atravesamiento del campo transicional definido por Winnicott. La creación es generar "nuevos" caminos para transitar entre las dos zonas. Lo nuevo puede serlo sólo para el que lo construye y también para los otros.

La máscara es un intermediario por excelencia, por el doble aspecto corporal simbólico, por la carga histórico cultural, por su efecto desenmascarante, desestructurante, desocultante.

Todo juego que tiene un efecto de corrimiento semiótico-simbólico es un juego desenmascarante.

En la literatura psicoanalítica existen algunos recorridos imprescindibles acerca del juego. Uno es el Fort - Da, el juego del carretel descrito por Freud en *Más allá del principio del placer*, el niño (el nieto de Freud) en ausencia de su madre tira el carretel gritando Fort (fuera) Da (aquí).

Waelhens señala que se produce una doble metáfora. En la primera el niño señala la aparición y desaparición del cuerpo de la madre por la aparición y desaparición del carretel. La segunda metáfora se construye alrededor de la presencia y ausencia del objeto a través de las palabras. Hay una doble renuncia a la inmediatez de la relación con el objeto primordial, la madre.

Por un lado el carretel en su ir y venir. En segundo lugar la palabra en el advenimiento del lenguaje.

Hay un dominio sobre lo real. Freud señala que el juego del niño al repetir la vivencia displacentera con su actividad "consigue su dominio". Transforma lo pasivo en activo. Se adueña de la situación.

Señala que en la doble fase del carretel muchas veces repite la fase displacentera encontrando en esta compulsión a la repetición, un cierto placer. La compulsión a la repetición parece ser privativa del proceso primario y ser más primaria, más antigua que el principio de placer.

"La interpretación del juego resultó entonces obvia: Se entramaba con el gran logro cultural del niño: su renuncia pulsional (renuncia a la satisfacción pulsional) de admitir sin protestas la partida de la madre. Se resarcía, digamos, escenificando por sí mismo, con los objetos a su alcance, ese desaparecer y regresar."

Vemos que en el juego se destacan la repetición, el dominio, la relación con los objetos, la escenificación, el desaparecer y regresar, lo cultural. Estos son puntos clave en las conceptualizaciones sobre la problemática del juego.

La repetición es resignificada en este texto por Freud "ligándola" a la segunda teoría de las pulsiones, donde se

refiere a la pulsión de vida y a la de muerte.

La escucha

El grupo, la situación terapéutica, puede entenderse como una situación de juego donde se repiten los juegos repetitivos de la cotidianidad y de la historia del sujeto.

La situación terapéutica es un artificio de juego, un juego rectificador. Esquemáticamente, podría pensarse en juegos repetitivos, estereotipados, confirmatorios de un destino "demónico", y, por el otro lado, juegos transformadores, elaborativos. Hay un pasaje de uno a otro.

¿Cuál es el juego que juega el paciente y cuál el del terapeuta?

Antes que nada es acompañar. Por otro lado, debe poder no jugar, jugando, el juego que le impone el paciente, el grupo, la familia, la institución. La escucha consiste en brindar un espacio de juego a lo que está por fuera de la razón y del ideal personal, familiar y de la cultura. La escucha no es sólo de lo verbal. En este sentido el terapeuta debe poder jugar con su sentido, con sus teorías y con su interpretación.

El juego es diálogo. El terapeuta, desde una visión de juego, debe poder dialogar desde la escucha del entredicho, del borde, de lo que está entre el objeto interno y el externo, sin tratar de reducir el uno al otro, permitiendo que puedan existir simultánea y diferenciadamente.

Por esto Winnicott decía que la definición del espacio transicional entre el mundo interno y el mundo externo era una paradoja que no debía ser resuelta. Es que si se la resuelve se congela el diálogo en una ideología. En una *doxa*, en una opinión. Por esto "para" (contrario a) de la *doxa*.

El juego que siempre juega entre los espacios es desocultante, desenmascarante de la verdad única, del falso *self*, de la identidad congelada. En este sentido la inocencia del juego tiene la contundencia de la desocultación, de la producción de la verdad, que no es adecuación entre el sujeto y el objeto sino que es relación y deseo.

Escuchar no sólo lo verbal es abrirse a la otra comunicación, me refiero a la comunicación inconsciente. Escuchar en el grupo es no sólo la palabra dicha sino la del silencio. No sólo la de la verbalización sino también la de lo corporal, musical, gráfico. Escuchar no sólo lo que es audible. Frente a la pérdida

Creo que los cuentos de hadas, las leyendas, incluso los cuentos verdes que uno oye, suelen ser buenos porque, a medida que han pasado de boca en boca, se los ha despojado de todo lo que pudiera ser inútil o molesto. De modo que podríamos decir que un cuento popular es una obra mucho más trabajada que un poema de Donne o de Góngora o de Lugones, puesto que, en el segundo caso, la obra ha sido trabajada por una sola persona, y, en el primero, por centenares.

Jorge Luis Borges

del juego que se da frecuentemente en la situación terapéutica se crean artificios, recursos que posibilitan ese acompañar, esa apertura a otras significaciones del mito único o preponderante, apertura en relación al temor, al dolor, a la repetición, etc. Desde la psicopatología puede interpretarse al juego pero también puede darse a la inversa. Se trata de poder jugar en la sesión otras versiones de lo que aparece como el drama único, el ritual en el que está atrapado un sujeto y un grupo.

Polifonía, trabajo en lugares simultáneos y estructura carnavalesca

El trabajo en lugares simultáneos asentado en la estructura carnavalesca se interroga en la situación dramática acerca del lugar del protagonista. Acentuando la simultaneidad de lugares, remite a la polifonía dramática encarnada en los otros. Estos articulan la unidad compleja del uno no único no todo y del grupo entendido desde una topología distinta que la del círculo perfecto a imagen de Dios desde un polifacetismo en que su geometría dejó de descansar en el centro donde se apoya el compás, el protagonista, el coordinador, la esencia.

La escena puede ser sintetizadora como momento, y la interpretación, al mismo tiempo que comunicación inconsciente, debe abrir a otras escenas del espacio dramático, so pena de convertir al terapeuta en dramaturgo, demiurgo, sujeto supuesto saber de un absoluto.

El permitir otra versión desde la posibilitación que puede ejercer "el actor" amplía y revisa una poética. Diferentes versiones en cuanto a contenido como en cuanto a modos expresivos.

Aquí podemos ubicar lo psicodramático, las máscaras, lo corporal, lo plástico, lo literario, lo música, etcétera.

Posiblemente un coordinador sólo debe coordinar aquello que se siente en condiciones de coordinar.

Toda situación de juego tiene el doble aspecto de ley y libertad.

El juego es el reino de la libertad dentro de reglas muy precisas. Para que se desarrolle el juego se deben tener en cuenta las leyes de juego, un determinado compromiso, una intensidad, una unidad de tiempo y de espacio. La escena psicodramática puede desempeñar una función matricial reordenadora del caos fantasmático o, por el contrario, promueve grados mayores de desestructuración.

Hay regulaciones homeostáticas entre lo estructurante y lo desestructurante ejercidas por el paciente y/o el equipo terapéutico.

El juego es la repetición de lo que no puede decirse, de lo indecible. Su reiteración establece marcas, rastros de un recorrido que se hace legible en un más allá, en un salto, en un campo figurado. Creación desde la nada que especula un ser que es repetición.

El grupo, sus integrantes, dan carnadura a los fantasmas inconscientes que no pueden subdividirse desde un grupo interno. Fantasmas que parecieran tomar nombre en una máscara que se desvanece en el pasaje a otra. Grupo como lugar de repetición, de enigma, de cruce de caminos entre la reiteración y la elaboración, en la comarca de la palabra poética delimitada por el mundo y la tierra.

Palabra poética como creación atópica de aquello indecible. Palabra evanescente que juega entre el decir y el silencio.

La alegría y el dolor de crear

Claudio Manaifesta

- ¿Es cierto que usted es el más grande genio de la pintura?
- Lo sabemos bien tanto usted como yo. No es la verdad, es lo evidente. Si yo no estuviera convencido de eso, no habría hecho ni una sola tela, ni una sola escultura, ninguna película, ningún libro. Todo acto de creatividad es un gesto de megalomanía. El artista es igual a Dios. Por el movimiento de su mano crea astros y se convierte él mismo en astro".

Salvador Dalí (Última entrevista periodística, 1989)

La alegría y el dolor de crear

Crear -sea en arte, en ciencia o en la vida cotidiana- no siempre resulta tarea fácil. Muy por el contrario, supone enfrentar y atravesar ansiedades, temores y conflictos inherentes al proceso creador. Particularísimos goces, pero también angustias que a veces se constituyen en obstáculos o bloqueos al mismo.

¿De qué modo cada uno se relaciona con su propia creatividad?

De acuerdo a su singular subjetividad y a sus circunstancias histórico-sociales, cada uno podrá hacer el dibujo de cierta cartografía señalando en ella sus ritmos y espacios, sus recursos y estilo; también sus dificultades.

Veamos algunos ejemplos, puntualmente sus "tiempos", algunos de sus momentos: el proceso creador supone un primer movimiento de cuestionamiento de lo ya constituido, de lo ya dado, y de algún tipo de apertura a nuevos interrogantes sobre alguna zona aún no transitada por la cultura.

Movimiento de exploración lúdica para emprender la aventura de atravesar el espacio de las formas ya construidas: subversión de los lugares comunes, crítica de las formas de vida y de pensamiento que tienden a "naturalizarse", pues sin ruptura de los viejos esquemas de pensamiento no habrá auténtico hecho creador.

En otras palabras: atravesar las fronteras de lo conocido es un "salto al vacío" lleno de incertidumbres e imprevisibles. Es el encuentro con esa irrupción de lo imposible como horizonte que abre e inaugura a la posibilidad de un movimiento de creación e invención para no quedar alienados en el saber del Otro. Modo de vérselas con un vacío, de contornear la Cosa (*Das Ding*), de producir algo desde esa nada de la castración, de remarcar la falta, como el ejemplo de la vasija del alfarero cuyo agujero es esencial tanto como necesarios a su vez, sus bordes y paredes.

¿Con qué disposición subjetiva enfrentamos el momento del caos creador? Ese momento de encuentro con la ambigüedad, lo informe, lo insentido. Momento donde los límites del yo se tornan borrosos, se desdibujan, donde las ideas que emergen pueden no tener claridad todavía. Un pintor, por ejemplo sólo estará haciendo bocetos, manchas, líneas de ensayo sin intentar todavía captar significaciones o sentido. El sujeto se lanza a buscar nuevas formas pero éstas aún no se han construido, aún no se vislumbran. Uno se larga al vacío sin saber... Y es

necesario tolerar el desorden y la incertidumbre. Bion -siguiendo al poeta Kyats- ha llamado capacidad negativa a la tolerancia para permanecer en la incertidumbre "sin una irritada búsqueda de razones y hechos", a esa capacidad de tolerar ciertos modos de angustia o ambigüedad frente a lo nuevo y desconocido, frente al universo que se abre ahora a todas las posibilidades⁰.

A veces aparece un estado de vértigo frente al vacío (el clásico ejemplo de la parálisis frente a la hoja en blanco del escritor). Así, muchos creadores no toleran enfrentarse al espacio vacío más de un cierto tiempo. Justo allí es el umbral o punto en el que se detienen.

Otras veces aparece una primera idea o imagen, y el creador se 'enamora' de ella, expresando la dificultad para desprenderse de la misma y explorar otras imágenes, cortando así el flujo o desborde incesante que el encuentro con lo abierto -esa noción de Rilke- produce.

También suele aparecer cierto temor a la pérdida del "sentido de realidad": como cuando jugamos, podemos perder la noción de tiempo o del espacio. Muerte del tiempo cronológico, pues quedamos atravesados por otras temporalidades. Son instantes de reencuentro con la soledad, con la ausencia, con la falta. Nuestros referentes internos (maestros o modelos) aquí ya no nos acompañan.

Lo nuevo nos desestructura, pero inaugura posibilidades.

Mientras tanto, todo es incierto, poco definido, inicialmente vago. La obra es sólo germen, y el autor, relativa virtualidad. De allí, el conocido aforismo de Picasso: "yo no busco, encuentro". Pues, no sólo no sé qué voy a encontrar al final del camino, al puntar un término, sino que además es la obra la que crea 'après-coup', retrospectivamente a un autor.

Se trata de "ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo" (Baudelaire), para hacer presente algo del orden de lo irrepresentable, de un innombrable cuya velada expresión se juega ya en el intento mismo de cercar ese vacío inaugural donde se suscitan las nuevas figuraciones.

Rilke, en una sorprendente metáfora ha expresado que "lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar". Belleza que fascina en el encuentro con las vivencias de lo maravilloso pero que remite siempre al deseo y la castración, belleza que veda la imagen amenazante... Belleza que -nos dice Lacan- "es la última barrera frente al horror del goce".

Entonces, el arte, la obra re-vela, evoca la siniestro como condición, pero es a su vez, el límite infranqueable sin el cual el sujeto se precipitaría en ese horror fundamental, ese mismo absoluto.

La obra es máscara. Revela en sus desvelos trazos y contornos, ligeras y fugaces figuraciones; pero a su vez oculta, encubre, vela un real que insiste siempre en retornar ya que no cesa de no inscribirse.

Abierto a múltiples transformaciones y atravesando el espacio novedoso: momento de formalización, de encuentro con lo maravilloso. Aquí, una obra se revela en su faz manifiesta; encuentra entre muchas formas una posible... y en este "hacer visible lo invisible" como diría Paul Klee, el sujeto creador acusa el impacto por el hecho estético de su

producción y se encuentra sorprendido de sí mismo. Pueden aparecer en el autor otras angustias: el temor a la exposición, a exhibir, mostrarse, mirar y ser mirado a través de su obra, como si ésta expusiera al autor en su desnudez interior, como si en ella se pudieran reconocer aspectos propios que resultan desagradables o rechazados. El miedo a la crítica (interna o externa) que desde una posición de exigencia voraz demanda la realización de una obra perfecta. ¿Cuántos episodios o sentimientos depresivos aparecen cuando se siente que la obra allí construida no refleja la representación interna que el creador tenía de ella mientras se gestaba? La obra no es como idealmente debía ser... ¿Cuántas perturbaciones para dar por concluida una obra? ¿Cuántas obras se dejan inconclusa precisamente en ese estadio? ^

Enfrentarse a los aspectos inconclusos es diferente a enfrentarse a los aspectos interminables de toda obra. ¿Acaso crear no es tallar el infinito para que una forma sea posible, pero una forma finita que sigue conservando aún algo de aquello infinito?

Pero, alguna vez habrá que de-finir, dar una forma "final" al proyecto, idea, etc., renunciar a la posibilidad de seguir trabajando sobre la obra y operar nuevas transformaciones en ella. Elegir una forma o camino final es perder muchas otras formas posibles... pero ¿terminar? Dice Picasso: "¿Terminar una obra, acabar un cuadro? ¡Qué tontería! Terminar algo quiere decir acabar con ello, matarlo, quitarlo, quitarle el alma, darle la puntilla. El valor de una obra de arte está en lo que está".

Entonces, el tiempo de desapego de la forma ya lograda; de duelo por la pérdida de un objeto vivido a veces como la pérdida de uno mismo o del propio cuerpo: una forma allí se ha hecho posible y es necesario establecer algún tipo de distancia, definir una nueva relación con aquello que se pierde, pues "lo que importa es la metamorfosis y no el objeto mismo" (Lyotard).

Emergen fenómenos de duelo por la pérdida del objeto de creación: pareciera entonces que uno queda agotado, vaciado, como si la obra se hubiera llevado todo lo bueno de uno; pero como un hijo que crece y se va, aquella necesitará circular por su camino...

Otras veces se observa el excesivo apego que algunos autores tienen con algunas de sus obras, las que se guardan para sí como posesión privada evitando de esta manera que éstas adquieran una vida propia e independiente más allá de su autor. Se trata aquí del deseo de no desprenderse de la obra, diferente a la angustia de exhibirse que puede llevar a su autor a no exponer o mostrar sus obras. Quizás como Galatea para Pigmalión, la obra pase de ser un objeto de la creatividad narcisista a ser una posesión narcisista de su creador.

*Si no tenemos nada que decir, dijo
Camier, no digamos nada.
Tenemos cosas que decir, dijo Mercier.
Entonces, ¿por qué no podemos
decirlas?, dijo Camier.
No podemos, dijo Mercier.
Entonces callemos, dijo Camier.
Pero ya lo intentamos, dijo Mercier.*

Samuel Beckett

En otros, la marca umbilical presentifica aquello que se ha dado en llamar como depresión postparto del creador: Ahora sólo queda vacío y soledad interior, trabajo de duelo y separación hasta volver a reencontrarnos con la creatividad. Winnicott supo vislumbrarlo al decir que "la creación terminada nunca cura la falta subyacente de sentimiento de la persona".

El proceso creador transita entre una serie de interjuegos precisos: Entre caos y cosmos, entre lo posible y lo imposible, lo finito y lo infinito, lo siniestro y lo maravilloso, lo presentable y lo irrepresentable. Un breve texto de Sábato resume en dos tiempos lo hasta aquí enunciado, y dice así: ^ "El artista, en ese primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y el sueño, recorriendo para atrás y para adentro, los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio mueven sus fantasmas. Es allí donde el artista encuentra los grandes temas de su drama., luego, a diferencia del sueño que angustiosamente se ve obligado a permanecer en este territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorno hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de expresión. Momentos en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre arcaico y mágico, sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal..."

Metamorfosis

Todo acto creador convoca no solamente a la fantasmática edípica sino que también moviliza las estructuras narcisistas y los sistemas de ideales intrapsíquicos de la personalidad de un autor.

En otras palabras, diversos autores han destacado ya algunos movimientos del psiquismo durante el acontecer creador: la reorganización de las representaciones del Yo entraña también modificaciones de las funciones yoicas en relación a lo que Freud llamó sus "vasallajes": un Ello caracterizado por su gran fuerza pulsional, "constreñido por fuerzas pulsionales hipertensas", un Super Yo no excesivamente severo, que acepte y tolere los movimientos propios de desestructuración implícitos en el proceso creador; y un Ideal del Yo estimulante, alentador, que oriente el proceso de sublimación, desviando los impulsos de sus fines sexuales. ""

Pero ya desde Freud, al estar relacionado con los Triebe como tales, la sublimación se ha tornado un concepto problemático. Desde 1905, la define como "un modo de satisfacción pulsional que no conlleva la represión y que apunta a objetivos socialmente valorados". ¿La sublimación es un destino de la pulsión por fuera de la represión?

Numerosos interrogantes se abren aquí: ¿en el campo psicoanalítico el concepto de creatividad es homologable al ya clásico concepto de sublimación, o tiende en cambio, a deslizarse sobre él hasta querer sustituirlo? ¿Cómo se articulan a su vez, con ese otro que introdujo Lacan el de Le Sinthome? ¿Cómo articular en el goce sublimatorio el papel que le cabe a la dimensión insensata del Super Yo? Preguntas que preferimos dejar abiertas, operantes...

Durante la actividad creadora, muchas veces no sólo se evoca y se da emergencia a representaciones que estaban inicialmente reprimidas por su conexión con deseos infantiles, lo que puede provocar conflictos entre las instancias -para decirlo en términos de la segunda tópica freudiana- del Yo y de los

sistemas Super Yo/Ideal del Yo, sino que la movilización del potencial creador puede activar conflictos en otro lugar psíquico: el Yo ideal. Es decir, sobre aquella instancia que representa el ideal de omnipotencia narcisista infantil.

Así -en un primer tiempo del acontecer creador- es posible encontrar una concordancia o coincidencia entre la representación del Yo del creador y su yo ideal. El sujeto se ha identificado en forma masiva y primaria con su Yo ideal, de lo cual resulta la tentación de realizar allí su narcisismo arcaico. El placer de afirmar y confirmar ciertas imágenes de sí vinculadas a fantasías narcisistas arcaicas e ideales de omnipotencia, perfección, completud.

El sujeto se encuentra fusionado con su ideal de grandiosidad y las representaciones del objeto y del Yo se encuentran no discriminadas, confundidas.

Pero para que la creación sea posible, debe existir un nuevo movimiento psíquico: aquel en el que sujeto creador debe renunciar a ser capturado en ese registro de identificaciones imaginarias, a cristalizar en esas imágenes su narcisismo. Debe desprenderse, de haber "pérdidas" de aquellas identificaciones que puedan confirmar las imágenes del ego narcisista.

Esto supone enfrentarse con el pasaje por experiencias de castración, enfrentarse con angustias muy intensas, enfrentarse a la amenaza de aniquilación y muerte, con momentos de impotencia, inseguridad e incertidumbre. El sujeto creador tiene así que poder tolerar desestructurar ciertas imágenes de sí, no sólo poder confirmarlas sino también desorganizarlas, cuestionarlas, transformarlas. Tolerar reconocer aspectos como formando parte del mundo No Yo.

Transformaciones sobre el objeto que es también un transformarse, desprendimiento del objeto que es también un desprenderse de sí mismo: dinámicas de un psiquismo creador que en su itinerario movilizará y planteará conflictos a las instancias ideales de la personalidad, asumiendo de esa manera el riesgo de la herida narcisista; sujeto que se abre así, a la posibilidad de elaborar duelos y vivir la depresión sin que el Yo se sienta amenazado por peligros de inminente catástrofe o aniquilamiento (colapso narcisista); sujeto que se abre a la posibilidad de tolerar el borramiento transitorio de los propios límites yoicos sin vivirlas como peligro de desintegración.

Se instala entonces la posibilidad de tolerar un trabajo de ruptura en la continuidad de sí mismo, sobre la envoltura narcisista y las imágenes ideales; romper los restos de la unidad imaginaria y dar emergencia a aquello que estaba velado: silente melodía en que la pulsión de muerte grita su presencia, amenaza que convoca a la inmortalidad del yo y con ella los deseos de trascendencia a través de la obra creadora.

Si el encuentro con lo imposible es lo que abre a la posibilidad de un movimiento de invención (no quedar alienados en el saber del Otro), en ese movimiento, el creador deberá renunciar a sus acompañantes referenciales, pero también a no encarnar su Yo ideal, a tolerar apartarse de él, renunciando de esa manera a encarnar sus fantasías arcaicas de omnipotencia y grandiosidad, para poder concluir su obra y recomenzar, relanzar su proceso creador, instaurándose la posibilidad de inscripción de un tiempo transicional.

Momento de retorno de la megalomanía.

Momento de pasaje de la grandiosidad a la grandeza.

Sublimación como el pasaje de un objeto imaginario a un vacío real, el de la Cosa freudiana. Así -dice Lacan- "entre el objeto tal como está estructurado por la relación narcisista y Das Ding hay una diferencia y, precisamente, en el espacio de esta diferencia se sitúa para nosotros el problema de la sublimación". En el espacio de esa diferencia, en su recorrido insistente se opera un efecto de vacuidad, de vaciamiento del

objeto, renovando la pérdida, redoblamiento de la falta por la cual, a través de la cual, "se eleva el objeto a la dignidad de la Cosa"⁹.

Notas

* Clase de apertura para el Seminario "Creatividad"; Departamento de Postgrado y Extensión Universitaria: Universidad Nacional de Quilmes (UNQUI), 1991.

1 Jacques Lacan: 'El Seminario', libro VII, "La ética del psicoanálisis", Ed. Paidós, Bs.As., 1988.

2 Donald Winnicott: *Realidad y Juego*, Gedisa, Bs. As., 1982.

* Eduardo Pavlovsky: *Reflexiones sobre el Proceso Creador*, Búsqueda, 1982.

4 Claudio Mangifista: "Creatividad y Duelo", ponencia presentada al Coloquio Internacional: 'Creatividad-Arquitectura-Interdisciplina', Universidad de Buenos Aires, julio de 1989.

* Ernesto Sábato: *El Escritor y sus Fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

Sigmund Freud: "Tres Ensayos de una Teoría Sexual", O.C. Amorrortu, tomo 7.

"Un Recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci", AE, tomo 11.

"El Yo y el Ello", AE, tomo 19.

"Conferencias de Introducción al Psicoanálisis", AE, tomo 10.

Didier Anzieu: *Psicoanálisis del Genio Creador*, Vancú, Bs. As., 1978.

Heinz Kohut: *Análisis del Self*, Ed. Amorrortu, Bs. As., 1977.

3 Jacques Lacan: "La Lógica del Fantasma", (inédito).

"Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis", Ed. Paidós, Bs As., 1991.

Ver también Seminario "Le Sinthome", (inédito).

Del libro El Trazo Incesante Ed. Letra Viva

Coordinador de RECURSOS EXPRESIVOS

Formación Oficial teórico - vivencial

Encuentros semanales ó mensuales

Módulos:

**Cuerpo, Escena, Creatividad,
Grupo, Máscaras**

Directores:

Lie. Elina Matoso

Dr. Mario Buchbinder

**Instituto
de la Máscara**



Tel./fax: 4775-3135/5424

E-mail: buma@webar.com

Site: www.mascarainstituto.com.ar

Topología de la acción

Patricia Mercado

I.

La acción amasa una ausencia: el cuerpo.

Como si una vida no alcanzara para terminar de nacerse, de darse a luz, y anduviéramos así, henchidos de fatigoso anhelo, atareados a puntos de estar vivos, cada vez.

Vacío en el que nos erguimos, acción que repite y crea en eso que no puede nombrarse.

La errancia de nuestro existir va poblándose de huellas, de imágenes de nosotros mismos.

Ahí nos buscamos en la intemperie del día. Mínimo abrigo en el desafío de una vida incierta.

Acontecer que se alojan antes de caer en el vértigo de la vitalidad. Existencia que es acción del encuentro y del desencuentro, despliegue de sensaciones y significado, trama del espacio y del tiempo que lo alberga. Vitalidad que se inscribe en la palabra, el gesto, el movimiento, la intuición. Acción de existir que en el acto de crear se conoce a sí misma, se aprehende y se goza en la belleza de la encarnadura.

II

La acción es tiempo. Cambiar y permanecer de lo que existe y se despliega. Vamos siendo, tránsito que puebla la búsqueda, el hallazgo, el extravío de eso que hace cuerpo. Borde de temporalidad que entrama transcurros y duración, intensidad de la persistencia donde la acción se prolonga y reverbera tejiendo la piel del mundo.

Insistencia de la carne en hacerse presencia para alojar el anhelo y su descanso.

Imbricaciones de lo sucesivo y lo simultáneo que funda, como en un cuenco, los pliegues del acontecimiento. Morar la vida, hacerse extensión, un aliento inasible que intenta cifrarse.

El impulso creador es ese momento de la acción que busca transformar. Exploración, titubeo en lo incierto que va horadando las certezas en el transcurso del que emerge. Tensión en la trama de fuerzas, de ideales y prácticas consolidadas, y el palpar de deseos. Tensión, punto en el tiempo y en el espacio, que deviene forma, imagen a ser desgarrada. Figurabilidad de magnetismos en pugna, quietud expectante a punto de ser desbordada. Vitalidad que emerge y se apropia de las imágenes que una época, una comunidad, produce para diseminarse en secuencias discontinuas, en momentos de visibilidad e invisibilidad, al interior de férreos ensamblajes. Movimiento de la diferencia que se desvincula al interior de las conexiones dadas.

Lo que vive se mueve, muta, se desliza en sus ataduras.

La experiencia, como reflexiona el filósofo Juan Carlos De Brasi, es tajo de la mismidad desde el acontecer de la repetición, acto de fallar que produce porvenir. Momento en que se aniquila cierta exterioridad del tiempo, en tanto "lógica de la represión de temporalidades subjetivas" (1).

Mucho más que artilugios estéticos, aniquilar el tiempo

como exterioridad, construcción de una atemporalidad activa. ¿Estamos en el cielo del dios judeo-cristiano?. No es la eternidad inmutable de las esencias, es la aniquilación del movimiento secuencial de toda representación, movimiento de lo dialéctico, movimiento de la causalidad, para inaugurar la existencia que más que un ir hacia, es el movimiento de estar con, movimiento vinculante, cohesión que disemina.

Atemporalidad en tanto acto que no queda nominado en un lugar unívoco de la flecha del tiempo. Demora en que se expande como tiempo hipersubjetivo, sin cantidad. El acto habita la fisura, el corte de la línea de tiempo. Intensidad en que la acción deviene pulso. Borde entre dos infinitos, el acto es grieta.

Máxima vulnerabilidad de ser todo el tiempo del mundo, un infinito desplegado, consumado, que irradia. Es que la acción que crea es irradiación. Construcción de un tiempo que no es secuencial.

Hendidura del espacio habitat, del espacio continente del ser, res extensa, pura cantidad a ser descripta.

El acto aniquila al habitat y funda el mundo, que no es una cantidad. La grieta, no lugar donde el ser cae, verticalidad urgente, desborda la "materialidad" del tiempo y del espacio, su exterioridad, como aquellas cualidades mensurables de todo acontecimiento. Combustión que no puede ser albergada por la forma. Estado de contacto, irradiación hecha marca, transformación, cambio que se produce en la matriz del contexto. Esta marca obra testimonio de un estado, símbolo de la presencia inaprehensible que advino, deformidad reveladora del carácter inaugural del acto.

La obra es constitución de un signo, espacio de inscripción, tiempo de una interpretación, duración. Siempre remite a otros signos pues emerge de los trazos que el contexto ha dejado en ella. El acto creador, salto y caída, ilumina cualquier espacio que quiera ser constituido para desmentirlo, para volver a arrojarlo al movimiento.

El acto de crear inaugura el espacio como topología, como estado deseante, y hace presente el misterio de una vitalidad entrópica, en caída. Vitalidad que se expande degradándose hasta alcanzar su punto máximo, la consumación, vacío de la forma. Como la exclamación de Oliverio Girando (2) en su poema pleamar:

*Nada ansio de nada,
mientras dura el instante de eternidad que es todo,
cuando no quiero nada.*

Mucho más que múltiple, misterio. Arrasa un mundo de símbolos, de lenguajes, de prácticas devaluadas, para que el misterio tome la consistencia, el espesor del contacto. Conocimiento en término de estado, no de razonamiento. Comunicación de una vibración que irradia. Saber es estar ahí. Misterio de la belleza que vibra con una intensidad deconstructora del mundo. Se existe en la incompletud. Se existe en la falta. Cuando mira la finitud como un mal abrumador que la modela, la subjetividad padece. Padece es habitar el mito del origen común, de la perfecta unidad, acostarse en el altar del sacrificio para que el Otro haga en mí.

El impulso creador renuncia al padecimiento y abre el camino a la contemplación del dolor y a la vivencia de la belleza que transforma la subjetividad y el mundo.

III

"La muerte y el sueño son parientes, la vida en la gracia de la muerte y la muerte dentro de la vida siguen creciendo, generando vida de la fuente de la vida" Kazuo Ohno.(3)

El cambio, el pasaje a la acción creadora, tiene como punto de inflexión la renuncia a la ilusión de completud. Ser eterno, ser sin falta que ha derrotado el dolor. Implica recuperar el impulso vital para arrojarse al acto, retorno de una vitalidad que, al esquivar el dolor, se extravía en el padecimiento del síntoma. Acto que se constituye en la renuncia, en la aceptación íntima del riesgo. Existir da miedo. Nada da más miedo que existir. Existir concretamente. Porque solo se existe de cara a la muerte. Ninguna existencia que se perciba a sí misma puede desconocer esta proximidad. Proximidad no como destino final del ser sino como tejido que lo entrama. La muerte y la belleza nombran el mundo y extienden sus fronteras hasta el confín del ojo humano. Y, ahí, en el confín del ojo pulsán instándolo a más. Mas de sí. Urgir. Todo acto es ahora. Ni mediación, ni representación, ni símbolo. Instar. Urgencia vertical, la belleza y la muerte aniquilando el sentido. Ahora. Siendo cuerpo después que todo cuerpo fue disuelto. Coito de lesa intensidad. Derrumbe metafísico y amanecer de la experiencia, antes y después de nada. Ahora.

La belleza y la muerte son hábitos de urgencia: arrojarse al acto, caída y salto.

Y extraviarse en la representación que elude el acto, elude a la muerte, elude a la belleza con esteticismos. La belleza es una presencia tan inquietante y tan aterradora como la muerte. Resplandor frente al cual ningún sentido sobrevive. La muerte es disolución; la belleza, máxima consistencia. Ambos aniquilan la forma que aprisiona y sostiene. Puro impulso, desnudo de sí, el ser irradiado por la belleza y la muerte.

La acción creadora, el ser en estado de caída, vitalidad en degradación, arroja su mirada, se contempla en el vacío. Acto que renuncia a todo reflejo, a todo eco. Cuando el silencio y lo invisible son el único retorno, el acto ha consumado su plenitud. Pura ausencia, el acto aún pulsa allí, como afirmación radical del ser. Extremo despojo que devela una presencia irreductible, imposible de ser nombrada. Estado de conocimiento de esta presencia radical, que no roza el símbolo. El acto es diapasón que permite entrar en consonancia con el impulso que origina todo despliegue fenoménico. Consonancia más profunda que la analogía de la forma. El acto inaugura presencia y se desprende de sí en un devenir de máscaras, despliegue fenoménico, sucesión infinita de la forma que se nutre del impulso del acto y clausura las líneas de fuerza sobre las que se constituye. Movimiento del contexto, condensa una historicidad y una utopía. Máscara como intersección entre el pasado y el futuro, puntuación que hace presente, habitat, posibilidad que modela el espacio y lo habita.

Máscara en tanto rostridad que comunica, objeto discernible del intercambio y la lucha de poder. La máscara crea un contorno en el flujo de la vida. Tránsito entre la nocturnidad temeraria del ser y el brillo diáfano de lo familiar: máscara es persona. En el acto la madre no existió nunca. El ser ni siquiera está provisto de orfandad. "Es el no origen lo que es originario" dice Jacques Derrida (4).

Soledad radical de lo que es, en el extremo de la paradoja.

Acercarse al proceso de crear, invita a desarmar una trama en líneas de fuerza. Poner pliegues, desdoblar lo que aparece como una continuidad perceptual y conceptual. Podemos, entonces, abordar la acción creadora desde dos perspectivas: como manifestación, presencia en el cuerpo de la cultura, o como el impulso desde el que ese cuerpo adviene.

¿Cómo nombrar, como hacer visible al impulso separado de la forma?

Vitalidad que busca expresarse, que emerge del silencio del ser y construye la subjetividad. Expresión que despliega. Topología donde adentro y afuera advienen en tensión, conservándose como polos discontinuos de un espacio continuo. La expresión es complejidad, tensión, desequilibrio, sensibilidad.

Irradiación del acto, topos donde adviene la reflexión del ser. Irradiación que entrama la representación en el acto, evoca el infinito, construcción de los contrarios que son uno, no por síntesis, sino por resolución estética donde permanece la tensión productora de ser. La irradiación del acto es estar en el no lugar, no tiempo, donde adviene lo irrepresentable de la representación.

El acto cae más allá de la exterioridad del tiempo de la representación y se acerca al flujo del universo, donde se consume, entramado en una malla infinita de historicidad e incertidumbre.

¿Cómo se imprime esta atemporalidad en la "materialidad" de la representación?

La deformidad es el dinamismo donde el flujo vital adviene, sensibilidad que se aleja del equilibrio de la síntesis, ritmo articulado por la mordedura de la muerte donde adviene la belleza. Vitalidad y ausencia pulsán por expresarse, nominarse en la representación. La creación hace contacto con el

CELEBRANDO LOS CAMBIOS



Curso de formación para profesionales de la salud

Integrando: psicodrama - coordinación de grupos terapéuticos - técnicas corporales terapéuticas - visualizaciones creativas

Duración 2 años

Coordinación:

Lie. Nekane Duran - Lie. Ana Repetto

Informes e inscripción:

contacto@celebrando-cambios.com.ar

15-5797-7941 / 15-4889-8468 / 4981 -0029

www.celebrando-cambios.com.ar

misterio. La creación trae al cuerpo y al mundo, graffias de atemporalidad, grieta vertical urgente de la irradiación.

Pensado a partir de la descripción de Sergio Bagú (5), el tiempo de la sociedades humanas, el tiempo de la cultura, se imbrica en tres dimensiones:

- el transcurso como tiempo de la secuencia.
- el espacio donde el tiempo es radio de operaciones.
- la intensidad.

La intensidad sería aquella dimensión del tiempo social donde se producen y transmiten efectos de variable dinamismo, la intensidad como la capacidad de generar cambios cualitativos, cambios de estado; es esta dimensión del tiempo donde la capacidad de optar adquiere su máximo desarrollo. Verticalidad urgente, grieta, que es un no tiempo en el sentido del transcurso y el espacio, y es un máximo de tiempo en tanto tiempo urdido, urdido en la intensidad.

El tiempo, urdimbre de fuerzas discontinuas que connotan campos, suelos propiciatorios de la belleza, no como totalidad, sino como fragmento de lo que vive, capaz de trastocar todo transcurso, arribo original del no origen.

El tiempo, urdimbre de resonancias donde la diferencia actúa creando espaciamientos, huellas, derivas. Tiempo de una demora sin nombre. Fractura de cualquier horizonte nominal: nomadismo de la existencia.

V

En el seno de la cultura la acción nunca crea. Allí conserva, resignifica, reclama, resguarda, reposa. Allí, todo impulso es significado, territorio, marca.

El acto creador es contracultura, contranatura, advenimiento que desborda el pronóstico y el diagnóstico. Imposible decidir si para bien o no. ¿Bendeciremos la peor tormenta de nuestra vida? ¿La buscaremos? A la creación el ser se entrega. O no. Ni voluntad ni conocimiento, ni destino: libertad.

Apenas un umbral, tremenda intensidad de un borde a través del existir. O esperar garantías del otro lado. El acto atraviesa un mundo de signos, produciéndolos, y se religa, funda una realidad transmutada. El acto participa de la realidad que se anunció en la vitalidad. Proceso, transformación en los signos que el acto crea. Lo creado viaja, deviene junto a la fuerza que lo habita, fuerza de disolución y consistencia, muerte y belleza. Resplandor que el tiempo va devorando con lengua áspera. Casi todo es cultura. La acción creadora es un roce primordial, desvío de la historia y la utopía. Despliegue de sentido y existencia, un roce sutil y feroz que no es manipulación de objetos, reales o imaginarios, que no es movimiento de apropiación. Roce como entrega al acto, como renuncia. Movimiento de la vida misma, toda piel en que se nombra, es nombrada.

En la torsión topológica el ser vuelve sobre sí, movimiento radical de destituir toda presencia, se encuentra como destino de su propia mirada. Avanza hacia un horizonte de posibilidad y se alcanza a sí mismo *in status nascendi*. Se instituye en el rozamiento de sus propios pliegues. Late en el abismo de su silencio mientras cae infinitamente.

Criado en la alteridad de su nombre reclama volver a nacerse.

Crear es comenzar a caer de este nombre del origen del que nunca alcanza a desprenderse, para advenir en los intersticios de la propia mirada. La acción en plenitud hace de sí su tiempo, su morada, su nombre, su destino.

¿Cuál es el hacer del ser? (6). Pues ser, en esa pregunta.

Moebius, soledad donde el otro sea más que reflejo. Comunión sin ensamblaje, mutuo trasvasamiento que aniquila y conserva la forma previa y la hace ser en otro. Comunión

que demanda silencio, despojo y espíritu de aventura.

La fuerza de la creación es poder ser, fuerza y poder del acto. No dirime con otro una propiedad, un territorio. La acción de crear no es la acción de poseer sino la de gestarse, y su consumación no es un producto, lo que fue creado, lo que puede recortarse como objeto de la posesión. La subjetividad arrojada al acto es conciencia de sí y esta conciencia se hace encuentro en lo creado, el cuerpo de la obra, donde el otro es fundado.

La obra más que reflejo del creador, es un tramo de la subjetividad que crea, que se crea, capaz de sostener el estado alcanzado como persistencia en el tiempo y en el espacio, más allá de los nuevos derroteros de la subjetividad de la que advino.

La piel del mundo es infinita. Mundos diversos en una implosión permanente en búsqueda de un núcleo donde habitarse. La verticalidad de la caída que se sumerge en lo más alto de la existencia. La estética aparece como una narración de esta experiencia. ¿El hacer del ser? Crear para decirse y decir a otro, carácter inaugural, potencia de toda encarnadura.

La creación nos invita a sumergirnos en la propia sombra. Sumergirnos en el otro que estoy siendo. El extranjero llama en una lengua irreconocible. ¿Quién es el otro? El otro es mi sombra. Desafía el contorno del mundo como una llama en la inmensa oscuridad del desasosiego. ¿Quién es el otro? Lo otro, zona de invisibilidad, zona de riesgo. Lo otro, oscura potencia de la aurora. El extranjero deambula en un lenguaje extraviado. No pertenece al mundo que nombra esas palabras. Mundo sin traducción del otro lado de la piel. El extranjero juega con lo ininteligible y, en la barbarie, funda un mundo. Extranjero de la propia lengua liberada del equívoco de llamar a cada cosa por su nombre. Desconocerse en lo familiar, extranjería. Dejar caer la certeza cotidiana de que el mundo es uno y propio. Permitir en nuestra casa apariciones misteriosas. Subversión del código, de la forma, cuerpo que se emancipa buscando.

VI

Toda acción es la consistencia de algún significado, uno en la vastedad infinita de lo posible. Deslizarse es crear. El acto creador es polisémico, su consistencia esta allí, sosteniendo esta evocación múltiple, esta resonancia. Mínima unidad del ser. Punto de existencia libertaria por fuera del útero del deseo del otro, de su demanda. Nombre irreductible, marca donde habitar la soledad. Mínima unidad la del deseo, impulso de crear que se nombra. ¿De dónde proviene la novedad de cada subjetividad? Misteriosa presencia, punto de existencia que puede ser nombrado en singular.

El acto creador es polisémico. Un toque multívoco de equivocación. La acción de crear funda un cuerpo, la subjetividad que crea, mínima unidad. Y otro cuerpo, tramo de la subjetividad que perdura y se multiplica en la mirada de cada alteridad en que se alberga. El cuerpo mirado crea al cuerpo que mira, distancia imposible, ese espesor de silencio. Cada acto es eco que en el retorno crea, mínima unidad de lo que es nombrado en la polifonía. Decir del deslizamiento que es deformidad de lo unívoco, deconstrucción de la certeza. La polisemia del acto creador es, más que ambigüedad, la diferencia de lo uno. Pura ausencia buscando habitarse, el ser sospecha su existencia en el rozamiento del mundo. Sospecha la memoria de un periplo a través del tiempo de su propia historicidad. Sospecha que está allí, consigo mismo, aunque ningún reflejo lo acompañe. La creación hace traer la subjetividad del océano de la ausencia. Adviene en la nada de lo que es otro, la presencia, vulnerable, fugaz, irreverente, de lo que es para sí mismo. La creación arranca un imposible.

Fragua de este nombre inaugural, incandescente, que va templando la consistencia de lo que puede ir al encuentro de otro. De lo que puede ser ofrendado en el amor.

Roce en que adviene la palabra. La que puede decirse sin quedar aniquilado. Adviene la sospecha de ser cuando toda esperanza yace corrompida. Adviene la duda en la certeza de la nada. Fragilidad que destapa los sepulcros y se apantalla el hedor de la tarde mientras espera. La fricción de las subjetividades encausa el reencuentro con la propia vitalidad, aumenta la intensidad, desequilibra y abre la posibilidad de nuevos enlaces, más cercanos al deseo.

El acto es desdoblamiento, torsión de la superficie yoica, trasvasamiento del dinamismo adentro-afuera, Moebius, espacio de fricción del deseo que adviene, que llega como decir.

El acto de crear es la entrada en el fuego de la alteridad.

Es la renuncia de la piel como frontera hermética del mundo para que un viento sin nombre la incendie y ponga a arder los órganos hasta hacer venir voz, mirada, latido, palabra.

Presencia feliz, consumada encarnadura del anhelo. La fricción aniquila el espacio como métrica del control, la desconfianza, el ejercicio de poder, la lógica del intercambio equitativo entre buenos vecinos.

La fricción aniquila el tiempo como cantidad acumulada, fraccionable, registrable en máquinas perfectamente ajenas a la transpiración. La fricción aniquila todo cronometraje, perfectamente eterna, está ocurriendo ahora, cada vez.

La fricción lame el frío de la superficies hasta desbarrancar el camino y derramarlo sobre lo que fue bendito. El vínculo es fricción, fricción desmesurada, desvarío del acto. A veces la multiplicidad, el despliegue fenoménico, la extensión, son variaciones en el mismo punto. Cúmulo de

acciones que conservan, consolidan y expanden lo hecho.

Acción sin mordedura, que espeja y multiplica eso que suele llamarse progreso. Gesto grandilocuente que desenrolla el argumento único, fatídico, el del guión del poder que dice quién es quién y a qué juegan. Variedad en la vacuidad.

Entrar al acto es reunir infinitas acciones solidarias, bien intencionadas, que nos acerquen al fin del mundo. Y allí, acabado el mundo, dar un paso. Un paso anterior al primer paso de nuestra vida, tan nuevo como el primer brillo del universo.

Un paso que nos hiera de muerte y nos impida volver.

Paso en el exilio, paso de cuerpo entero. El paso de dios.

Entonces, el pie tiembla, siente frío, soledad, extraña los zapatos viejos y la hierba y el asfalto caliente del verano.

Entonces, el pie es una desolada pregunta en el silencio, que espera y teme. Entonces el pie, hueso e historia, es un amor no correspondido que sigue amando, insensatamente. Asido a la esperanza, se sostiene en la nada, y cae, llevando tras de sí al mundo en estado de éxtasis, fricción del cielo y de la tierra, borde de incandescencia, el pie que desvana.

El acto roza el misterio. Cuando toda argumentación fue extenuada, el acto devela un trozo de belleza que nos recuerda que la muerte no nos ha devorado.

El acto pone mirada en nuestros ojos, calor en nuestra sangre, conciencia en nuestro pensamiento. El acto, un sol en plena noche, inaugurando el día a deshora. Una aurora tremenda, más real que la aurora más auténtica.

Puro hastío la ausencia de fe.

Puro hastío la prudencia del consenso, los esteticismos vacuos y la moral. Puro hastío la renuncia a la vida. Hastío de abandonarnos a que la imposibilidad nos domestique, al olvido de repetirnos idénticos a nosotros mismos. Certeza de la impotencia como una verdad a la que le permitimos devorarnos. Sueños amordazados que no titubean, obedientes a un destino consumado, familiaridad del sepulcro.

El acto es un puente que separa dos orillas.

Pregunta Daniel Calméis "¿Estás preparada para ser más de una?" (7). Existen mañanas donde construir un puente que separe una orilla de la otra, las marcas del otro primordial en el deseo. Amanecer para trepar ese puente y sentir bajo su frágil madera, el espesor del abismo. Existen mañanas así, que nos arrojan a transitar pasiones nuevas en la soledad del propio cuerpo. Mañanas de brillos filosos que han despedazado la noche más compacta. Sobre ese puente poner la vida en sus mejores días.

Habitar ese puente en el paso que adviene, habitar la profunda hendidura de la nada. Cargar el peso de la ausencia, borde altísimo, donde el cuerpo es ardor. Encuentro de la acción y el sueño. Toda patria es un puente de pasos fugaces. Pasos que escapan del vientre de la madre y de las fauces del asesino. Pasos del otro lado del día.

Antes y después del trabajo creador: trabajo, solo trabajo.

El trabajo de construir sentido, dirección, proyecto.

El trabajo de construir límites y procesos.

El trabajo de lo que falta y del encuentro, el de enfrentar el miedo.

El trabajo de negar el silencio y fabricar lenguajes, y el de heredar y recordar y olvidarse.

El trabajo de resistirse a todo y tapar el sol con una mano.

Algunos llaman amor a esta fuerza que crea. La muerte y la belleza, amor que abrasa.

Abrazo aterrador y profundo. Toda libertad radica en quedarse allí, siendo en su seno.

Azul.

Profundamente azul, el abrazo del amor.

Lo imagino mujer. O mejor, lo imagino siendo mujer en mí. Azul, por siglos imprevisto.

Todo el silencio del mundo es azul.

De piel azul, desvestida, atravesar la ausencia incolora, a salvo de las aves negras del hastío que intentan devorarme, una y otra vez.

Del otro lado, las palabras esperando en vano. Uvas fuera de estación, o mejor, el brillo irreductible de las uvas, eterno, en la fugacidad de una tarde cualquiera.

Y mientras me asalta la palidez mortuoria, de piel azul, desvestida, bailar sobre mi ataúd, mecida por el llanto de los deudos de una flor a otra.

Ultimo umbral de piel hecho acto, azul.

Notas

(1) De Brasi Juan Carlos. La explosión del sujeto. Editorial Grupo Cero. Bs.As.2ed. 1998.

(2) Gironde Oliverio. Persuasión de los días. Losada. BsAs. 1968.

(3) Collini Sartor, Gustavo. Kazuo Ohno, el último emperador de la danza. Editorial Vinciguerra. Bs.As.1995.

(4) Derrida Jacques. Márgenes de la filosofía. Ed. Cátedra.España.1972

(5) Bagú Sergio. Tiempo, realidad social y conocimiento. SXXI. 3ed.1975.

(6) Esta pregunta celebra las conversaciones mantenidas con el artista plástico Otto Pasenheim durante el verano del año 2000 en el bosque de Lago Puelo, Argentina.

(7) Calméis Daniel. Estrellamar. D&B. Bs.As.1999.

Cuerpo y creatividad

Alberto Ivern

La mano se cierra y se abre miles de veces en un mismo día. ¿Cuántas de las veces que se abre o se cierra lo hace como "nuestra" mano? ¿Cuántas veces se cierra o se abre automáticamente, sin pensarlo siquiera, sin darse cuenta?. Todo el cuerpo se cierra y se abre y en algún sentido también cada parte lo hace. Los oídos se cierran y se abren; los pulmones, el corazón, los poros de la piel, los ojos... ¿por cuántos motivos, con cuántos diferentes sentimientos y emociones?

A menudo *estamos* cerrados o *estamos* abiertos. ¿De cuántas formas *nos* abrimos? ¿De cuántas distintas maneras *nos* cerramos?. Podríamos decir que cuando necesitamos replegarnos para recuperar nuestro centro o nuestro eje, para reinstalarnos en nosotros mismos y nutrirnos de esa última soledad de la decisión personal, nos estamos "abriendo hacia dentro", mientras que cuando nos dispersamos en miles de tareas y de gestos automáticos y urgentes para atender demasiados frentes simultáneos... a veces con ello nos estamos "cerrando hacia fuera". Estamos cerrando los ojos y sobre todo los oídos al reclamo de nuestra mismidad extraviada. Estamos postergando nuestros deseos, postergándonos.

Deseo (de-siderar) es contradecir las estrellas, lo obligado o legado como "posible". Crear es atreverse a originar un recorrido, desocultándolo para otros, es inaugurar un camino donde no había ninguno. Así es el movimiento autoconducido, del cuerpo en el espacio, con esa espontaneidad conciente de un pez en el agua. Y el universo parece acomodarse, como un "tu" predispuesto a los atrevimientos del yo, en el Uno insondable del Nosotros.

Cerrarse y abrirse es un movimiento espontáneo de todos los seres vivientes, incluso de todos los seres considerados globalmente como una totalidad viviente. Tose la tierra en sus volcanes, erupciones de su piel son las montañas, se llenan sus cráteres con mares al igual que nuestros pulmones con las primaveras. Todo respira, aún los hierros más duros y el más pesado concreto de las megalópolis. El universo es un cuerpo y abre sus ojos en relámpagos. Y en ese respirar, en ese abrirse y cerrarse, se re-crea. ¡Pero es en nuestro cuerpo donde el universo se vuelve *deseo* de re-crearse!!

Un niño pequeño recostado sobre una cuna deja de chuparse el dedo, abre sus ojos, despliega sus brazos y sus piernas, vuelve a replegarse, esta vez parcialmente, y ahora despliega una pierna en otra dirección. Ha levantado un brazo y el otro está semiplegado. Ahora se abre completamente pero moviendo sus cuatro extremidades... ¿quién podría prever su próximo movimiento?. Pensemos por un momento que este niño es un Dios creador o re-creador. Que está ensayando diferentes posibles esquemas esquelético-musculares correspondientes a las posturas de diversos animales en los que podría transformarse. Esta suposición nos permite suplir la representación que tal vez tenemos de este niño como de un ser que "no sabe lo que hace" por otra representación que nos permita registrar su extraordinaria capacidad de originar una enorme cantidad de posturas diferentes.

Conocen los Wichís una divinidad así, su nombre es

Tokjwáj (pequeña gota de agua) y es capaz de transformarse en pájaro, en perro, en panal de avispas mieleras... es decir en cosas muy diferentes para ocultarse o aparecer, según lo exijan las circunstancias imprevistas y a menudo adversas que suele desencadenar su curiosidad irrefrenable. En una oportunidad Tokjwáj flechó al Gran Dorado. El hijo de Chiláj (el Dios del agua y Señor de los peces) les había revelado a algunos varones de la Nación Wichí el paradisíaco estanque donde estaban los peces y les había enseñado a flechar sólo los suficientes para que pudiesen comer todos y con la expresa prohibición de flechar al Gran Dorado. Oculto mediante alguna de sus formas Tokjwáj logró seguirlos, llegar al estanque el cual se rompió apenas flechó al Gran Dorado. Las aguas desbordaron y comenzaron a perseguir a Tokjwáj, desparramándose en ríos. Pero Tokjwáj hizo algo más que mutar en innumerables formas para salvarse de la muerte, también les enseñó a los Wichís a pescar con redes. Y si bien es más difícil flechar peces en un río que en un estanque, ahora todos saben dónde están los peces y todos pueden hacerlo, pues han aprendido a pescar con otros, a hacerlo juntos. "El espíritu investigativo ligado al aprovechamiento creativo del caos provocado por la desobediencia a una regla perfectible, otorga a la búsqueda de la armonía una oportunidad de enriquecedora y permanente completud". En efecto la desarmonía resultante de la desobediencia no constituye necesariamente una pérdida irremediable, a veces por el contrario, vuelve posible plenitudes insospechadas. El problema es cómo soportar el transitorio caos: la suspensión transitoria de la estructura yoica para asumirse como otro personaje, la suspensión transitoria de toda perspectiva y organización del espacio gráfico para hacerle lugar a una imagen increada; la suspensión de toda noción de armonía para soportar la transición hacia una música no escuchada antes, etc. Es difícil hacerlo sin cambiar la representación que tenemos de nosotros mismos, sin concebimos como co-creadores o re-creadores, es decir sin acceder a una imagen de nosotros mismos que se parezca más a lo que realmente somos y menos a lo que nos han hecho creer que éramos cuando nuestra conciencia era especular y nuestros espejos eran los miedos de nuestros educadores.

En uno de sus peligrosos viajes, Ulises enfrenta en una playa a un dios capaz de mutar en incontables formas diversas. Lo digo porque algunos prefieren la referencia a la cultura griega más que a la de nuestros pueblos originarios. O en todo caso prefieren los Incas a los Wichis. Tal vez por ello nos ayude una referencia a los Qeros y Laykas, de la selva peruana, descendientes ocultos de los Incas, quienes hace pocos años entraron en contacto con la cultura occidental. Pero todas estas referencias tienen el solo propósito de ayudarnos a concebir ese universo infinito y multiforme que cabe en nosotros, -como cabe el sol en una gota de rocío-, y que sólo necesita la originalidad, fluidez y flexibilidad de nuestro atrevimiento para infinitizarnos, para desocultar la infinita plenitud que potencialmente somos. Una de las curiosas habilidades de los Qeros, nos habla de la originalidad fluidez y flexibilidad de la que es capaz un cuerpo: su capacidad de hacerse livianos como hormigas, ágiles como pumas, sigilosos como serpientes...

Parecen haber corporizado lo que el filósofo cristiano Sto Tomás de Aquino consideraba una propiedad del principio espiritual por el cual el ser humano "puede volverse de algún modo todas las cosas" . Diversas son las representaciones del cuerpo de Buda según sus sucesivas reencarnaciones. En la última -y para representar cuál fue su último y esencial aprendizaje, a saber, el aprender a escuchar y a escucharse-, lo vemos con orejas muy largas. El cuerpo refleja nuestros pensamientos, deseos, decisiones. Algunos seguidores de Cristo le vieron aparecer entre ellos a pesar de que estaban en un lugar totalmente cerrado. Otros le reconocieron mientras compartían el pan y luego le vieron desaparecer. ¿Hasta qué punto nos atreveremos a pensar, desear y decidir el cuerpo que tendremos?. Observando las personas que pasan caminando por mi cuadra, veo a muchos, -demasiados- que parecen transportar una bolsa de arena sobre sus hombros.

Cambiar de formas con el propio cuerpo, aquel primer evento creativo en el niño, puede incorporarse a la caja de herramientas para un entrenamiento a la creatividad. Concebirse, pensarse como capaz de diferentes formas, de hecho flexibiliza la imagen interna, lo que creemos que "es" nuestro cuerpo. Sabemos que en realidad no "es" sino que deviene, se está haciendo, en este momento.

Vale aclarar que el cuerpo no es lo físico sino su representación, mental. Es esa imagen interna la que lo hace "mío" a un "cuerpo" que, por sí mismo, no tendría nada de esencialmente diferente a ningún otro. Esa representación, que comienza entre los 0 y los 6 años, se va forjando a partir de las experiencias de los movimientos de los cuerpos en los espacios y de las narraciones de esas experiencias. Es una tarea que hace el cerebro, a partir de las sensopercepciones singulares en contextos necesariamente vinculares. Los datos de la experiencia sensible se van asociando entre sí. Vamos produciendo "axones" (conexiones) a través de las cuales asociamos una información con otra: me duele la rodilla, ese dolor es mío, por lo tanto la rodilla es mía. rodilla=dolor=rodilla-frágil; patada-gol = pié-fuerte, etc. Ese primer esquema corporal se vuelve imagen de sí en un contexto social, donde co-ínciden las miradas de los otros, sus palabras, sus gestos, sus valoraciones. Es afectado en primer lugar por los adultos significativos y más tarde por sus pares, con quienes a su vez cada uno inter-actúa desde la propia singularidad.

Una rica construcción de la imagen corporal supone suficientes oportunidades de originar (originalidad) muchos movimientos (fluidez) de diferente tipo (flexibilidad) y de experimentar múltiples formas de sanos afectos, cuidados y vínculos positivos. El proceso incluye la construcción de la representación del cuerpo el espacio-tiempo, los otros, los nosotros.... Y en esta representación corporo-espacio-temporal-social, se asientan todos los demás aprendizajes-. Toda noción simbólica reconoce una raíz afectiva y toda dificultad en el aprendizaje -aún del aprendizaje de un concepto matemático como la suma o la multiplicación-, reconoce asimismo su primera raíz en un cuerpo afectado.

Interesa muchísimo, pues, que esa representación, que esa imagen mental de nosotros mismos, en base a la cual nos movemos, buscamos, optamos; haya sido acuñada desde una matriz creativa, con permiso de explorar, de ensayar, en contextos de cuidado y contención. Y es importante que ese clima o contexto lúdico no se discontinúe al ingresar en las siguientes etapas evolutivas .

Variar las formas de caminar, de trasladarse, de pararse, de sentarse, de acostarse... contradecir a una música generando acciones y movimientos físicos discordantes, es decir contrarios al ritmo, al clima o color que propone esa música,

equivale a romper con los "mandatos" de lo previsto, de lo estipulado, de lo "normal". Y si además de explorar diferentes calidades de movimientos y acciones físicas nos predisponemos a "leerlas" desde el rol de espectadores activos y a replicar no lo que el autor creyó expresar sino la emoción o idea que tales movimientos hayan resonado en nosotros y si al hacerlo a su vez, los que comenzaron la cadena vuelven a "interpretar" nuestras acciones y a expresar los mensajes que hayan resonado en ellos... tales resonancias se irán multiplicando hasta sorprendernos gratamente. En un momento exclamaremos: "que bueno esto, qué bueno aquello..", habremos permitido que una ocurrencia, -mejor que todas las primeras que traíamos-, nos haya alumbrado a todos. Habremos "parido" una imagen, una acción, una frase...una "idea" capaz de brillar desde sí misma según múltiples significados emotivos. Lo que acabamos de describir es un esquema de "proyección significativa", un método muy utilizado para la creación de mimodramas , dada la falta de mimodramaturgos.

Pero más allá de la creación de obras de arte, ¿cómo hacer de la propia vida una obra de arte?. "Así arriba como abajo, así adentro como afuera" reza una antigua ley del Universo. ¿Qué es lo que nos impide concebimos (adentro) y parimos (afuera)? ¿Porqué no concuerdan lo uno y lo otro? ¿O es que sí concuerdan, en realidad, y aquello de lo que supuestamente nos quejamos es lo que en el fondo esperamos que nos ocurra? ¿Cómo registrar y aprovechar las oportunidades de re crearse según la mayor plenitud que seamos capaces de concebir?

Las células del cuerpo cambian, constantemente, ¿porqué se perpetúa una mala postura, un desequilibrio hormonal, una enfermedad? ¿Porqué siguen funcionando "mal" algunas glándulas o algunos órganos, si ya no son los mismos, si ya

© EL BANCADERO

Asociación Mutual de Asistencia Psicológica
Mal. INACYMCF69J

Desde 1982 al servicio de la
salud mental de la comunidad

- * **asistencia psicológica grupal**
- * **entrevistas de orientación**
- * **talleres expresivos: trabajo corporal, yoga, letras de canciones, teatro, salsa, dibujo y pintura**
- * **taller sobre HIV**
- * **taller de la memoria**
- * **taller de autoestima en crisis social**

* **área docencia:**
cursos - seminarios

Curso:
- Coordinación grupal

Carlos Gardel 3185 2º E - C.A.B.A
Tel/Fax: 4862-0944/4865-0923
Lunes a Viernes de 16 a 20hs
elbancadero@hotmail.com

se renovaron todas sus células? ¿De qué depende que vuelvan a organizarse de un modo enfermo o disfuncional?

El estudio de casos de "remisión súbita", es decir de curaciones de algunos pacientes con enfermedades terminales en contextos aparentemente similares a otros que efectivamente fallecieron, arrojó un resultado sorprendente: el ADN no es un mecanismo, invariable, sino que existe en él un margen de flexibilidad. Este margen de opciones creativas le permitiría reaccionar de un modo diverso al esperado si la persona lo "decide". Ahora bien ¿porqué no todos "deciden" curarse?. En muchos casos porque no pueden "crear" que puedan curarse, no pueden concebirlo como una opción. Entonces la creencia contraria, de que, irremediablemente, van a morir , no encuentra otro modo de corporizarse.

Algo similar ocurre con la "vejez". La representación que se tiene de ella incluye en muchos casos un cuerpo encorvado, la pérdida de todo tipo de flexibilidad y una multitud de achaques. De ese modo apenas uno empieza a acercarse a los 70 u 80 años "espera" quedarse medio sordo, medio ciego, medio renco... A menos que lo sustituyamos por otro, el axón "viejo=achacoso", empezará a operar, -automáticamente-. Pero podríamos concebir otra ancianidad, provocar otras conexiones, por ejemplo ancianidad= tiempo libre para viajar, conocer y disfrutar del arte, la ciencia, los baños termales...asociarnos a emprendimientos sociales, políticos, culturales... Disfrutar del cuidado de niños, de la compañía de otros adultos, discutir, conversar, pensar, compartir, donarse, etc. No es que con todo esto uno va a dejar de ser viejo sino que hay un margen de decisión respecto a qué quiero ser cuando sea viejo, que tipo de viejo quiero ser.

Ser achacoso, ser gordo, ser flaco, fuerte, frágil, lindo, feo...son creaciones, representaciones actualizadas. El cuerpo es el escenario donde se teatraliza todo aquello que no puede ser puesto en palabras, expresado, reformulado, reemplazado por otro deseo. Allí está, expuesta en la galería del cuerpo la creatividad de las contracturas, de las erupciones pultáceas, de las soriasis, verrugas, herpes, urticarias... .Creatividad original, fluida y flexible si las hay...pero qué negativa es esa creatividad del suicida que nos malaconseja. Cuántas formas de auto provocarnos la muerte, a causa de la mala representación que tenemos de ella.

*Un ser humano debería ser capaz de
cambiar un pañal, planear una invasión,
carnear un cerdo, navegar un barco,
diseñar un edificio, escribir un soneto,
hacer el balance de una cuenta,
construir una pared, acomodar un
hueso, confortar a un moribundo,
aceptar órdenes, dar órdenes, cooperar,
actuar solo, resolver ecuaciones,
analizar un nuevo problema, pelear
estiércol, programar una computadora,
cocinar un plato delicioso, pelear
con eficiencia, morir con gallardía.
La especialización es para los insectos.*

Robert A. Heinlein

Tenemos que aprender esto de los demás seres que comparten con nosotros el inmenso co-existir. Muere la flor en el fruto, la semilla en el árbol. ¿Qué pasaría si las flores o las semillas se negaran a morir?, no habría frutos, no habría árboles. ¿Y si los árboles pudiesen negarse a morir? No habría lugar para nada más sobre la tierra, ni siquiera para otros árboles. Lo mismo ocurriría con cualquier otro ser que no quisiera o pudiera morir: se llenaría la tierra de serpientes, de pájaros o de elefantes o de cualquier otro ser que no pudiese morir, lo cual a su vez provocaría la muerte de sí mismos -pues cada ser necesita de los demás también para sí mismo- y la muerte de la tierra, ya que todo es un ecosistema de diversos que se inter-necesitan mutuamente. Esto es, dicho sea de paso, lo que ocurre con el cáncer: se trata de células que se niegan a morir y terminan "comiéndose" el cuerpo donde viven. La "lógica" de no querer mutar, de no querer dejar lugar a otros, se actúa también en la vida cotidiana, cada vez que no dejamos hablar a otro, cada vez que aún reconociendo que estamos equivocados no queremos "morir" a una idea o a un hábito que venimos arrastrando desde la infancia. La expresión "me tenes *podrido* con esa cantilena", nos está indicando incluso el proceso de descomposición de una frase remanida que ya ha "muerto" para todos menos para quien la sigue repitiendo. Hay políticos que solo piensan en perpetuarse en sus cargos y vuelven a postularse, una y otra vez, una y otra vez. Se les suele denominar "muertos vivos" porque no representan más que a sus propios espectros. Pero la idea de "morir" no tiene porqué estar asociada a la imagen de "desintegración" como sugiere la lógica del egocentrismo consumista.

Desde la óptica contraria, de la reciprocidad positiva, la muerte es una decisión lúcida, fecunda para sí y para otros, que continúa el rito del mutuo donarse en ese lógico y esperado abrazarse con la Vida. Es posible constatar numerosos casos de cuerpos de personas que han vivido donándose, apasionándose por mejorar la convivencia social e incluso consumándose en la ayuda a las personas más frágiles e indefensas en situaciones de crisis, epidemias, cataclismos... y cuyos cuerpos -aún después de muertos- perduraron intactos durante siglos. ¿Porqué deberían deteriorarse los cuerpos de quienes aún no han fallecido? Quizás sólo les falte darse cuenta del propio potencial creativo y ¡vivir!! de acuerdo a ese potencial. Entonces veríamos sus cuerpos re-crearse, cualquiera fuere el presagio que se abata sobre ellos.

Notas

1 "La construcción comunitaria en los pueblos originarios de América", en Ivern, A., Hacerlo Posible *autoorganización, proyectos compartidos y procesos de aprendizaje*, SB, Buenos Aires, pg. 134

^ Sto Tomás de Aquino, tratado De Anima, en Summa Teológica.

* Colombo, C, Ivern, A. La construcción del cuerpo, el espacio y el tiempo en el niño, Habana, 1995

4 Ivern, A.: A qué Jugamos, Bonum, Bs. As. 6ta edición.

* Ivern, A.: El Arte del Mimo, Háchete/ Novedades Educativas, Buenos Aires

Danza del laberinto

Pablo Runa

En mi vida me he topado con varios laberintos, algunos me atraparon y de otros he sabido salir a tiempo, pero de los que no me gustaría escaparme son los que me introdujeron en los misterios de la psique. Para darme cuenta que a medida que me interiorizaba en ellos estos, ésta se iba diluyendo, revelando capas más internas y menos "propias". Un laberinto que en cada uno de sus giros va diluyendo mi cuerpo, mis emociones, mi percepción y mi mente para darles una nueva forma al salir.

Mi estudio y trabajo con las runas y la mitología me llevó inevitablemente a volver a entrar en otros nuevos laberintos pero esta vez no para perderme sino para encontrarme. Una de mis primeras "nuevas experiencias" con el laberinto la tuve hace ya más de 12 años en una escena que se dio en el grupo de psicodrama con máscaras al que concurría. Literalmente yo encarnaba un personaje heroico que, perdido en una red de telas rojas, negras y blancas, iba al encuentro de una dama triple que me seducía y amenazaba en el centro de una gran telaraña. Rodeándola trataba de alejarme de ella pero inexorablemente caía hacia el centro de esa trama. Ahí mi cuerpo fue desgarrado, mi máscara (la que efectivamente llevaba puesta) fue quitada, mi ego fue consumido y sucumbí a su poder triplicado para terminar "muerto" y envuelto en una mortaja de tules rojos en el centro de un gran círculo negro.

Mi trabajo con las máscaras, sea construyéndolas o como coordinador o participante de encuentros donde se usan o construyen máscaras, me plantearon varias experiencias de ese mismo sabor y en meditación, muchos encuentros con otras identidades que guiaron mi aprendizaje. En todas estas experiencias alguna forma de laberinto se hace presente.

Las máscaras

Una máscara nos da la capacidad metafórica de semantizar aquello que no tiene palabra ni rostro. Pero ¿para qué nos ponemos una máscara?: *«Me pongo una máscara para ocultarme, para protegirme, para hacerme pasar por otro».*

Las máscaras nos remontan a tiempos pasados, una de sus innumerables funciones parece ser la de continuidad, unir el presente con el origen y con las proyecciones futuras.

Hay antecedentes históricos respecto del uso de máscaras: el carnaval, donde se usan máscaras para evocar una identidad ajena (social o mítica), no es el único lugar donde aparecen. En el medioevo, la máscara era utilizada para burlarse del poder, vinculada a lo "obsceno" entendido como aquello que queda fuera de la escena "oficial", actuaba como respuesta ante lo que no podía ser expresado abiertamente. Contraria al silencio (que no es precisamente la palabra hablada), una máscara es en esencia un diálogo sin palabras que invita a vincularse con las propias identidades ocultas, y genera un vínculo con que parece permanecer aún después del tiempo, como si la máscara estuviera sujeta a su propia temporalidad.

Se puede percibir a la máscara desde un espacio ritual, ella siempre nos modifica la percepción, nos vincula con algo del orden de lo extraño, lo ajeno. Una máscara siempre provoca un encuentro con lo otro. Toda máscara despierta fantasmas que

no tienen nombre ni rostro y, a su vez, despierta una pregunta ante aquello que se nos manifiesta bajo la forma de lo no expresado, de lo que no se puede decir con palabras porque no admite palabras.

El laberinto es una figura mandálica que no puedo, ni quiero, evitar. En mi experiencia con el estudio, las máscaras o en una simple meditación, los laberintos me ayudan a la concentración y a encontrar una vía de salida.

Los laberintos

Según su tipo, podemos reconocer varias formas de laberintos. Los hay de altas paredes y con varios caminos y pasajes cerrados, en donde perderse; y otros en apariencia más simples que constan de un sólo camino que va dando vueltas en espiral alrededor de una cámara central a la que inexorablemente se llega y sin dejar otra opción que salir por el mismo camino que se entró. Generalmente estos laberintos no poseen altas paredes ya que no es su sentido perderse en ellos sino recorrerlos en toda su extensión, en una forma concentrada y ritual. Existe un tercer tipo de laberinto, mucho más antiguo que consta también de un único camino pero que luego de llegar al centro sale en forma paralela y opuesta a la vía de entrada. En otro momento me referiré a este tipo de "laberintos" conocidos como "Laberinto de New Grange"; por encontrarse reproducciones de su trazado en los pilares de la entrada del famoso túmulo británico.

Todos ellos nos confrontan con la forma en que nos relacionamos con la Tierra, nuestro "territorio", lo que simboliza en nuestra psique y las formas que tenemos de representarla. Desde tiempos neolíticos venimos danzando y perdiéndonos en laberintos cada vez más complejos y sutiles; pero la idea es siempre la misma, el pasaje y la vía de trascendencia a través de las pruebas que nos pone nuestra tierra, símbolo de la madre.

De los dos tipos de laberintos; unos "para perderse" y otros "para encontrarse". Personalmente prefiero trabajar con los laberintos para encontrarse. Estos no nos proponen pasadizos equívocos o vías ciegas sino que son un sencillo camino que nos lleva al lugar más guardado, el centro, el *sancto sanctorum* de nuestro cuerpo, el corazón.

Plantear un laberinto circular en el suelo es fundar una suerte de templo y ese es un misterio que mueve mi investigación desde hace varios años. Jugando con laberintos circulares en las arenas de diversas playas comprobé sobradamente el proceso de cambio que puede obrar en nuestras conciencias ya referido mitológicamente por Robert Graves, Jorge Luís Borges y otros. Mi investigación con los laberintos y su geometría se unió inevitablemente a la que paralelamente desarrollo desde hace ya más de veinte años en el campo de la mitología y la espacialización y representación del propio territorio. Los primeros laberintos de este tipo se han encontrado en tierras escandinavas, célticas y germánicas. Están profundamente relacionados con la cosmovisión y la mitología nórdicas y eran utilizados como verdaderos "Templos de la Tierra". *«... El patrón del laberinto representaba el "Castillo en Espiral" ... a donde el rey solar*

La experiencia del laberinto

sagrado va después de su muerte y de donde vuelve si es afortunado». En su libro "La Diosa Blanca" Graves explica que el laberinto circular es una construcción sagrada que desde el Neolítico viene usándose para efectuar una danza de iniciación y pasaje ritual: la Danza del Laberinto o danza espiral, Estos laberintos son descritos como el "Castillo de Troya", el "Castillo Circular" o "... en Espiral", el "Castillo de cuatro vueltas" o "de cuatro esquinas" y el "Castillo de Arianrhod" o "de Arachne" que es una versión "arquitectónica" de la telaraña en espiral donde "el rey va a morir".

Las representaciones de laberintos, espirales y espirales dobles estuvieron siempre asociadas a los túmulos sepulcrales y lugares sagrados donde se practicaban las cremaciones e iniciaciones sagradas. Al recorrer el laberinto el héroe (o iniciado) va rodeando un centro al que se acerca inevitablemente. En este recorrido el iniciado se prepara para un "sacrificio" en el que muere ritualmente, cambiando su estado físico, psíquico y espiritual. En el centro de ese laberinto se encuentra con la llamada "silla peligrosa" en la que se pasa una jornada y de la que se sale transformado.

En la mitología arcaica este recorrido del laberinto era asimilado a la molienda del grano y el mapa en donde se representaba este cambio a la telaraña en cuyo centro aguarda la "*arachne*" con sus patas apuntando en las ocho direcciones del cosmos. Las mismas ocho direcciones que representan los "vientos", la facultad *pneumática* del ser: la *psykhé*.

En diferentes mitologías, el recorrido por el laberinto es visto como el mismo movimiento de la molienda, el camino de "desmaterialización" que recorre el grano hacia su destino de sutil pureza en la harina, base de nuestro alimento físico, psíquico y espiritual. Es un movimiento impulsado por los llamados portadores de la forma. El laberinto o la espiral son los mapas que desde tiempos sin historia fueron usados para la formación de la conciencia del ser. Son los moldes y modelos de la "acción de la Tierra"; la danza que proponen y que se celebra en su recorrido es la danza de entrada y salida al corazón de la misma Tierra, el túmulo sepulcral y sagrado que nos comunica con nuestras regiones interiores y sombrías.

Estos "moldes" han prevalecido en los mitos del camino del héroe entrando y saliendo de su propio laberinto en tres vías paralelas y secuenciadas a un mismo tiempo.

La primera de estas vías es la vía física donde se ve implicada una transformación física, las diferentes y sucesivas "pieles" con las que nos mostramos; que cual capas de una cebolla van velando y develando sucesivamente diversos grados de intimidad y exposición. En el primero de los tres círculos del laberinto podemos encontrar y transformar la imagen de nuestros personajes, de nuestras máscaras. Jugamos con nuestras capas más expuestas.

En la segunda vía podremos tomar conciencia de nuestras conformaciones mentales y emocionales. Podremos transformar o reconocer las facultades del alma. En este círculo se puede expresar nuestra individualidad, nuestra forma de "habitar el propio cuerpo".

La tercer vía es la de las energías más sutiles del espíritu; las formas y estructuras que nos vinculan con lo otro y con los otros. En este círculo podemos acceder a las formas en que nos proyectamos hacia los otros y nuestra manera de percibir el entorno.

En el centro del laberinto el iniciado se encontraba con el "molino" que desmenuza su ego para dar nacimiento a la semilla de su verdadero ser. Luego en la salida del laberinto resuenan en su mente las voces de los mayores, aquellos "portadores de la forma" ante los cuales se ha transitado el pasaje.

Hace poco menos de dos años que comencé a realizar juegos y experiencias vivenciales o meditaciones con diversos laberintos circulares trazados en el terreno, donde su recorrido nos propone una conexión con las capas más profundas del ser. La actividad, pensada como un juego de auto-conocimiento, se inicia recorriendo visualmente el trazado del laberinto en donde preparamos la mente y el cuerpo para ingresar en él. En la recorrida de entrada por el laberinto se van cruzando sucesivamente sus cuatro portales (sus "cuatro giros") hasta llegar al centro. A medida que nos internamos en el recorrido vamos haciendo foco en diversas áreas de nuestro ser. Suelo trabajar con laberintos para coordinar meditaciones, como juego previo al uso escénico de máscaras, como actividad de investigación para cualquier trabajo que requiera concentración o un estado especial de consciencia. En su interacción con las máscaras es una vía particularmente intensa y profunda para conocer la historia y la sensibilidad del personaje que se está creando, explorar sus diferentes caras, sus diferentes actitudes y sus roles en el grupo al que pertenece.

Las diversas experiencias que hice con este tipo de laberintos, con diferentes grupos y en diferentes situaciones, siempre han resultado muy profundas. Incluso en forma personal, con la debida meditación y la conciencia abierta, recorrer con el dedo un laberinto pequeño marcado en una tela o un papel resulta una vivencia muy útil y reveladora que nos ayuda a enfocar en un tema o un estado de concentración. El mismo laberinto así se transforma en un mándala que profundiza nuestra conciencia y en cada vuelta va introduciéndose en el tema o la meditación que encaremos.

Un camino entre tres sustancias

La antropología y la filosofía trata a estos laberintos, los "laberintos para encontrarse" como una metáfora del camino del héroe. Podemos comparar el recorrido del laberinto con las hipóstasis de Plotino. Según Plotino el conocimiento se resuelve en tres sustancias trascendentes: El *alma*, el *noüs* y lo *Uno*.

El *alma* es de naturaleza fundamentalmente dual. Por un lado está ligada a la consciencia de sí, al *noüs*, '*tira de él*' hacia el mundo de los sentidos. Por el otro genera este mismo 'mundo de los sentidos' o 'mundo sensible'. La Naturaleza y el cosmos son vistos como una emanación 'hacia abajo' o 'hacia afuera' operada por este *alma del mundo*.

El siguiente elemento es el *noüs* habitualmente identificado con el espíritu, no en su sentido místico sino más bien intelectual. La explicación del *noüs* por Plotino parte de la semejanza con la Luz emanada por el sol. Da al *noüs* la función de reflejar la luz emanada de lo Uno para que pueda verse a sí mismo Como es imagen de lo Uno, es visto como la puerta o la vía por la que nosotros podemos ser lo Uno. El *noüs* es observable simplemente aplicando nuestras mentes en dirección opuesta a nuestros sentidos, según Plotino, en dirección opuesta al *alma*. El *noüs* es el intelecto enfocado hacia la dirección opuesta al mundo sensible. Este es un concepto tomado de la noción de dialéctica de La República (Platón) en la que un proceso análogo conduce a la 'visión de la forma' más que a la forma en si misma.

Por último lo *Uno* de la trinidad de Plotino es indescriptible, pues es la unidad misma. Lo más grande, paradójicamente concentrado en un punto infinitesimal en el mismo centro de la *psykhé*. Plotino mismo a veces lo refiere como lo único e infinito, y antes de querer intentar explicarlo, prefiere guardar

silencio. Es la última realidad indefinible, la Unidad de todas las cosas. Es el centro de la doctrina de Plotino. Y también el centro de la metáfora microcósmica del laberinto que representa la *psique*, definida como el tránsito entra la conciencia del mundo real y la conciencia plena del mundo superior, la "mente superior" del esoterismo hermético. Lo *Uno* de Plotino es el Ser y, por lo tanto, no hay definición que pueda describirlo positivamente pues de hacerlo deberíamos recurrir a la dualidad sujeto-objeto que presenta el *noûs*. No se puede ingresar al centro de este laberinto se debe "hacerse uno con el centro".

Las hipóstasis de Plotino nos describen un macrocosmos concéntrico del cual *lo Uno* es su expresión primera e inabarcable, de lo Uno emana el *noûs* intelectual, la intuición de la forma, y de éste a la sustancia del *alma*, el cosmos sensible, la vivencia de la forma. En la escala microcósmica, esto es comparable con la vía horizontal del laberinto: Por fuera el cosmos sensible y la naturaleza que percibimos de las cosas y de uno mismo. Tras cruzar la primer puerta entramos en un recorrido psíquico cada vez más sutil que inexorablemente nos llevará al encuentro con nuestra esencia única en el centro "inhabitable" del laberinto. En el recorrido de salida es una "llegada", a través de las capas de *lupsykhé* (y de la *psique*) desde lo Uno infinitesimal e inabarcable a la cotidianidad compleja, multifacética y sensible del Ser.

En la concepción de Plotino se puede intuir también la idea de elevación desde el mundo consciente, periferia del Ser, hacia el plano elevado de lo Uno, concebido como la "mismidad" del Ser. En una resolución de la clásica dualidad mecanicista cuerpo (mundo de lo real y tangible) y mente (en realidad el complejo *psykhe*), la metáfora del laberinto propone una vía de elevación, un puente que une ambas realidades y las trasciende en la figura de lo Uno. Ahora bien ¿qué es en realidad esta sustancia de "lo Uno"? ¿se lo puede llegar a vislumbrar; a "rozar"!

En esta concepción triádica, las hipóstasis de Plotino: el cosmos tangible, el cosmos inteligible y lo Uno. Este último no es visto como un *locus*, un lugar o un estado, sino como una sustancia a ser vivenciada pero no habitada. Un punto (o mejor un tránsito) de total intimidad con uno mismo y con lo sagrado, el "estado" de iniciación, satori, samádhi, iluminación o como quiera referírsele. El centro del laberinto, entonces, no es un lugar sino más bien es un "no lugar" un lugar en donde se conjugan varias realidades (según el estado de conciencia con el que se arrije) y en donde uno puede encontrarse con uno mismo ("ser uno con lo uno"), en total intimidad y en un estado ideal "hacerse lo Uno". El laberinto, considerado místicamente, representa esta elevación desde la cotidianidad externa y sensible, pasando por las capas psíquicas que definen al Demiurgo, para llegar a la unidad de la conciencia divina.

El laberinto es utilizado con este fin por los pueblos celtas, germánicos y nórdicos, así como por los cretenses y primitivos helénicos. De hecho el diseño principal de este tipo de laberintos es conocido como "Laberinto de Creta" o "Ciudad de Troya", incluso a los encontrados en la península escandinava se los conoce con este nombre.

Pero no sólo estas culturas poseían estas "herramientas de introspección y elevación", estos "tránsitos del micro al macrocosmos, de la conciencia individual a la conciencia general. En los pueblos orientales tal función la cumplían los templos piramidales, zigurats, stupas, pagodas, etc.; la misma función cumplían las pirámides mezoamericanas, algunas de las cuales incluso poseían un laberinto de pasillos que descendía des de su cima a las profundidades de esa "montaña sagrada".

«Uno y el mismo es el camino hacia arriba y hacia abajo»

Este recorrido vertical es común, en todas las culturas, a la idea y práctica de la iluminación o de los rituales de iniciación chamánica o sacerdotal en donde habitualmente se practicaba un sacrificio o auto-sacrificio que señalaba en forma ritual el "cambio de estado" o cambio de conciencia del iniciado. No es de extrañar que este mismo recorrido vertical (hacia arriba, hacia adentro y hacia abajo a un mismo tiempo) es el que recorre el héroe en su "dislocación" al momento de la muerte. Tumbas, necrópolis y túmulos sepulcrales están habitualmente asociadas a pirámides o laberintos. Incluso los otros laberintos, los "laberintos para perderse" son vistos muchas veces como trampas en donde las víctimas son depositadas y entregadas al sacrificio.

El cambio de conciencia, el cambio de "visión" de las cosas propone incluso en la vida cotidiana un recorrido vertical y a veces laberíntico en la utilización de mapas y representaciones del territorio habitado. En estos mapas y representaciones simbólicas uno visualiza el territorio de la experiencia cotidiana a una escala diferente y con una simbología (un sistema de símbolos) también diferente. Estas representaciones y mapas son necesarios para poder entender en dónde uno se encuentra parado, tanto espacial como temporalmente, así como que tipo de interacción se puede dar con ese entorno. Uno ve, literalmente, las cosas desde otra escala, desde otro punto de vista o desde una conciencia más abarcadora.

En los laberintos se opera también este cambio de escalas pero hacia adentro. Según el estado de conciencia con el que se transite uno podrá verse a si mismo desde otro lugar, desde un punto externo e interno a un mismo tiempo. Los laberintos circulares son imaginados como el mapa horizontal de un recorrido, en realidad, vertical. Su espiral asciende y desciende al mismo tiempo. Desciende como los mundos infernales y concéntricos de la Divina Comedia dantesca o asciende como las terrazas de un zigurat babilónico. Cada una de las cuatro vueltas del laberinto, cada uno de sus portales nos lleva a un estado más concentrado del Ser. Nos lleva, en su dualidad, más cerca de lo Uno y más lejos del cosmos tangible. Mientras nuestro cuerpo físico recorre un trayecto espiral horizontal, nuestra *psique* se disloca para descender al más profundo inconsciente y ascender a la más elevada "pan-consciencia". Estos objetivos raras veces se alcanzan, salvo en la iluminación, pero el laberinto siempre representará un puente vertical entre estos dos estados inverosímiles de la conciencia.

En una cita a Jung que Bernardo Nante hace en el número dos de la revista "elhilodeariadna" podemos leer:

«Un examen profundo muestra que los contenidos de lo inconsciente no están en realidad, sumergidos en una total oscuridad sino de modo relativo, y ello no sólo porque inevitablemente requieren de una conciencia que los capte y que los recuerde sino porque (a diferencia de Freud) a través de ellos se revela una unidad desplegada en una multiplicidad plástica que tiende a un fin del cual sabe. "Se ve cuan relativo es el estado inconsciente —afirmó Jung—, tan relativo, en efecto, que uno se siente tentado a hacer uso de un concepto como el de 'subconsciente' para definir laparte más oscura de la *psique*. Pero la conciencia es igualmente relativa, pues abarca no solamente la conciencia como tal, sino todo un rango de intensidades de conciencia. Entre el 'yo hago esto' y 'yo soy consciente de hacer esto' hay un mundo de diferencia, que a veces alcanza la franca contradicción. Consecuentemente, hay una conciencia en la cual en inconsciente predomina, así como una conciencia en la cual predomina la autoconsciencia. Esta paradoja se torna inmediatamente inteligible cuando

advertimos que no hay contenido consciente que con absoluta certeza pueda ser considerado totalmente consciente pues esto exigiría una inimaginable consciencia de la realidad, que asimismo presupondría una equivalente totalidad y perfección de la mente humana. Así llegamos a la paradójica conclusión según la cual no hay contenido consciente que no sea en otro sentido inconsciente".»

Este "rango de intensidades" representa a ese puente vertical que propone el laberinto, perpendicular al recorrido de la Naturaleza cotidiana hacia "lo Uno" (horizontal) que vimos con Plotino.

Volteando las cuatro esquinas

Cada vez que coordino una actividad grupal en el laberinto me invade un regocijo profundo al compartir la experiencia que dentro de él se produce. Las danzas en el *Castillo en Espiral* pueden ser practicadas por cualquier persona a condición de predisponerse en cuerpo, emoción y mente para explorar dentro de sí mismo. Los laberintos circulares son mándalas que nos

Lecciones insólitas

No está convencido.

No está para nada convencido.

Le han dado a entender que puede elegir entre una banana, un tratado de Gabriel Marcel, tres pares de calcetines de nilón, una cafetera garantida, una rubia de costumbres elásticas, o la jubilación antes de la edad reglamentaria, pero sin embargo no está convencido.

Su reticencia provoca el insomnio de algunos funcionarios, de un cura y de la policía local.

Como no está convencido, han empezado a pensar si no habría que tomar medidas para expulsarlo del país. Se lo han dado a entender, sin violencia, amablemente.

Entonces ha dicho: "En ese caso, elijo la banana."

Desconfían de él, es natural.

Hubiera sido mucho más tranquilizador que eligiese la cafetera, o por lo menos la rubia.

No deja de ser extraño que haya preferido la banana.

Se tiene la intención de estudiar nuevamente el caso.

Julio Cortázar

indican el camino de entrada y de salida a las profundidades más oscuras y las cumbres más luminosas de nuestro ser. Son un plano para transitar nuestra psique y los misterios que habitan nuestro cuerpo. El templo que nuestra Madre Tierra nos ofrece para entrar y salir de ella. La vía del laberinto es siempre una senda individual e íntima: Se entra en un camino de "oscurecimiento" hacia las entrañas mismas de nuestra Madre, hacia su encuentro. Y se sale en un camino de "alumbramiento", hacia el exterior habitado por nuestros pares y de regreso al mundo tangible.

En los arcaicos rituales de iniciación el individuo (el héroe) debía penetrar en las míticas entrañas de su madre, para morir y resurgir renovado. Este recorrido siempre era representado y ritualizado como una entrada laberíntica a la propia tumba, un recorrido en espiral al aposento en donde recibía las revelaciones de su nueva condición. Para salir por la misma vía pero en recorrido inverso.

En el centro se encuentra el sitio más íntimo, donde algo de nosotros cambia, "muere" y se limpia para dar nacimiento a una nueva cara. En su centro nos hablan los antiguos, los que nos dieron origen y nos conocen. A pesar de que el camino de entrada y salida aparentan ser el mismo; no somos la misma persona al salir de él, que la que fuimos antes de entrar.

Notas

1 Esta frase y el texto de este capítulo son tomados de una entrevista que di para la Universidad de San Martín.

2 Robert Graves - La Diosa Blanca - p.420

* Es decir "que gira cuatro veces" o "da cuatro vueltas".

^ El ya referido Laberinto de New Grange

5 Usualmente representados como barqueros, animales monstruosos, demonios, gigantes o guardianes de un portal.

" Mitificada como la "acción de la Madre"

^ Propiamente el "alma del mundo" - el logos que contiene las imágenes proyectadas desde el noüs - el cosmos y la naturaleza tangible de las cosas y los seres.

8 Propiamente la "inteligencia del mundo" desde donde emana la sustancia del alma.

" Es decir hacia arriba o adentro; *inte-lecto*, de *intus* (hacia dentro) y *legere* (leer): "leído mirando hacia dentro" o "leído dentro"

1^ Propiamente la "primer sustancia", metaforizada en la misma luz solar o astral para el esoterismo hermético.

11 La "Psykhé" vista como este "alma del mundo", multifacética y que es imagen macrocósmica de la psique microcósmica.

1^ Parfraseando al mismo Plotino: «*hacerse uno con lo uno*».

1- Dualidad posterior al "monismo" que plantea Plotino.

1^ Según el término usado por Plotino, haciendo hincapié en una experiencia sutil y fundamentalmente no visual o "no intelectual" que diluye la distinción entre el sujeto y el objeto.

1- El estado en la meditación (del yoga, por ejemplo) donde se trascienden las limitaciones fenoménicas y se alcanza la unidad con el cosmos.

1" Según la concepción platónica que da origen a las hipóstasis de Plotino.

1" "Ampliada", "grupál", "social", "cósmica" o la "elevación" de consciencia que quiera alcanzarse.

1⁸ Heráclito de Éfeso.

1" Entre culturas tan separadas como los Mayas, los Inuit (de Alaska), los Shelk-Nam (los Onas de Tierra del Fuego), los Sami (de Finlandia) y los pueblos oceánicos, por ejemplo, la iniciación chamánica o sacerdotal tenía lugar con un ritual de auto-sacrificio en el centro de un laberinto (Sami), en la profundidad más oscura de una caverna (Papuas) o un bosque (Inuits o Shelk-Nam) o en el interior oscuro del templo que corona una escarpada pirámide (Mayas).

2^ Tanto en mitología como en la poesía o la prosa literaria.

21 En el artículo "Aurora Consurgens o el nacimiento de Aurora - Una lectura junguiana" de Bernardo Nante - p. 88 del número dos de la revista "elhilodeariadna".

¿Matan las escuelas la creatividad?

Ken Robinson

(Desgrabación de su charla en las Conferencias TED)

Buenos días. ¿Cómo están? Ha sido increíble, ¿verdad? Estoy abrumado con todo esto. De hecho, me estoy yendo. (risas) Hay tres temas, durante la conferencia, que son relevantes a lo que yo quiero decir. Uno es la extraordinaria evidencia de la creatividad humana en todas las presentaciones que hemos tenido y en todas las personas que están aquí. La variedad y gama. El segundo nos ha puesto en un lugar donde no tenemos idea de qué va a suceder en términos del futuro. Ninguna idea de cómo se va a desarrollar esto.

Yo estoy interesado en la educación. De hecho, lo que encuentro es que todas las personas tienen interés en la educación. ¿No les parece? Pienso que esto es muy interesante. Si estás en una cena y dices que trabajas en educación - bueno, no vas muy seguido a cenas, si trabajas en educación. No te invitan, (risas) Y curiosamente nunca te vuelven a invitar. Es raro. Pero cuándo te invitan, y le dices a alguien, sabes, te dicen, "¿En qué trabajas?" Y dices que trabajas en educación, puedes ver que se ponen pálidos. Dicen: "Oh Dios, ¿Por qué a mí? Mi única noche afuera en la semana", (risas) Pero si les preguntas por su educación, te arrinconan contra la pared. Porque es una de esas cosas que llega a lo profundo de la gente. Como la religión, y el dinero y otras cosas. Yo tengo un gran interés en la educación, y creo que todos lo tenemos. Tenemos un gran interés comprometido en ello, en parte porque es la educación la que nos va a llevar a este futuro que no podemos comprender. Si lo piensas, los niños que comienzan la escuela este año se van a jubilar en el 2065. Nadie tiene una pista, a pesar de toda la experticia desplegada en los últimos cuatro días, de cómo va a ser el mundo en 5 años. Y sin embargo se supone que estamos educando a los niños para él. Así que creo que la impredecibilidad es extraordinaria.

Y la tercera parte de esto es que sin embargo, todos estamos de acuerdo en las extraordinarias capacidades que tienen los niños, sus capacidades de innovación. Anoche, por ejemplo, Sirena fue una maravilla. Sólo ver lo que ella hace. Y ella es excepcional, pero no creo que ella sea, por decirlo, una excepción entre todos los niños. Es una persona extraordinariamente dedicada que encontró un talento. Y mi argumento es que todos los niños tienen talentos tremendos, que desperdiciamos, sin piedad. Así que quiero hablar de educación y creatividad. Mi argumento es que ahora la creatividad es tan importante en educación como la alfabetización, y deberíamos darle el mismo estatus, (aplausos) Gracias. Por cierto, eso fue todo. Muchísimas gracias, (risas) Así que, me quedan 15 minutos. Bueno, yo nací en - no. (risas)

Escuché una gran historia hace poco, me encanta contarla, sobre una niña en clase de dibujo. Ella tenía 6 años y estaba en la parte de atrás, dibujando, y la profesora contó que esta niña casi nunca prestaba atención, pero que en esta clase de dibujo sí. La profesora estaba fascinada y se acercó a ella y dijo, "¿Qué estás dibujando?", y la niña dijo, "Estoy dibujando a Dios". Y la profesora dijo, "Pero nadie sabe cómo es Dios". Y la niña dijo, "Lo van a saber en un minuto", (risas)

Cuando mi hijo tenía 4 años en Inglaterra - de hecho tenía 4 en todas partes, para ser honesto, (risas) Si estamos siendo estrictos, donde quiera que fuera, tenía 4 ese año. Estaba en la representación de la Natividad. ¿Se acuerdan de la historia? No, fue grande. Fue una gran historia. Mel Gibson la contó. Puede que la hayan visto: "Natividad II". A James le dieron el papel de José, lo que nos tenía encantados. Considerábamos que era un papel protagónico. Llenamos el lugar de agentes en camisetas: "¡James Robinson ES José!" El no tenía parlamento. Conocen la parte en que entran los tres reyes magos. Llegan trayendo regalos, traen oro, incienso y mirra. Esto en verdad pasó. Estamos sentado ahí y creo que no siguieron el orden al entrar, porque hablamos después con el niño y le dijimos, "¿Salió todo bien?" Y el dijo, "¿Por qué, salió mal?" Sólo cambiaron el orden, eso fue todo. En cualquier caso, los tres niños entraron, niños de 4 años, con paños de cocina en las cabezas, pusieron estas cajas en el suelo, y el primer niño dijo, "Les traigo oro". Y el segundo niño dijo, "Les traigo mirra". Y el tercero dijo, "Frank mandó esto" (rima con incienso en inglés) (risas)

Lo que estas cosas tienen en común, es que los niños se arriesgan. Si no saben, prueban. ¿Verdad? No tienen miedo a equivocarse. Ahora, no estoy diciendo que equivocarse es lo mismo que ser creativo. Lo que si sabemos es que, si no estas

SEMINARIO CUERPO Y GRUPO 2009

coordina Lie. Patricia Mercado



de la vivencia personal al oficio de coordinar grupos

4854-5732 — patomercado2001@yahoo.com.ar

abierto a equivocarte, nunca se te va a ocurrir algo original. Si no estás abierto a equivocarte. Y para cuando llegan a ser adultos, la mayoría de los niños ha perdido esa capacidad. Tienen miedo a equivocarse. Y por cierto, manejamos nuestras empresas así. Estigmatizamos los errores. Y ahora estamos administrando sistemas nacionales de educación donde los errores son lo peor que puedes hacer. Y el resultado es que estamos educando a la gente para que dejen sus capacidades creativas. Picasso dijo que todos los niños nacen artistas. El problema es seguir siendo artistas al crecer. Creo en lo siguiente con pasión: que no nos volvemos más creativos al crecer, más bien nos hacemos menos creativos. O más bien, la educación nos hace menos creativos. Y ¿por qué es así?

Yo vivía en Stratford-on-Avon hasta hace 5 años. Nos mudamos de Stratford a Los Angeles. Se pueden imaginar lo suave que fue ese cambio, (risas) De hecho, vivíamos en un lugar llamado Snitterfield, en las afueras de Stratford, donde nació el padre de Shakespeare. ¿Repentinamente tienen un nuevo pensamiento? Yo sí. Nunca pensaron que Shakespeare tuviera un padre, ¿verdad? Porque nunca pensaron en Shakespeare de niño, ¿verdad? Shakespeare a los 7. Nunca pensé en ello. O sea, él tuvo 7 años en algún momento. Y estaba en la clase de Inglés de alguien, (risas) ¿Cuán molesto sería eso? "Debe esforzarse más", (risas) Mandado a dormir por su papá, "A la cama, ahora". "Y deja ese lápiz, y deja de hablar así. Nos confundes a todos", (risas)

En todo caso, nos mudamos de Stratford a Los Angeles, y sólo les quiere decir unas palabras sobre la transición. Mi hijo no quería venir. Tengo 2 hijos. El tiene 21 ahora, mi hija 16. El no quería venir a Los Angeles. Le encantaba, pero tenía una novia en Inglaterra. El amor de su vida, Sarah. La conocía hace un mes. Imagínense, habían tenido su 4to aniversario, porque ese es un tiempo largo cuando tienes 16. Bueno, el estaba muy alterado en el avión, y me dijo: "Nunca voy a encontrar a otra chica como Sarah". Y a decir verdad eso nos complacía, porque ella era la razón principal para dejar el país, (risas)

Te das cuenta de algo cuando te trasladas a EEUU y cuando viajas por el mundo: todos los sistemas educativos del mundo tienen la misma jerarquía de materias. Todos. Sin importar donde vayas. Uno pensaría que cambia, pero no. Arriba están las matemáticas y lenguas, luego las humanidades, y abajo están las artes. En todo el planeta. Y en casi todos los sistemas además, hay jerarquías dentro de las artes. Arte y música normalmente tienen un estatus más alto en las escuelas que drama y danza. No hay ningún sistema educativo que le enseñe danza a los niños todos los días de la misma manera que les enseñamos matemáticas. ¿Por qué? ¿Por qué no? Creo que esto es importante. Creo que las matemáticas son muy importantes, pero también la danza. Los niños bailan todo el tiempo cuando se les permite, todos lo hacemos. Todos tenemos cuerpos, ¿no? ¿Me perdí esa reunión? (risas) Lo que en verdad ocurre es que cuando los niños crecen los comenzamos a educar progresivamente de la cintura hacia arriba. Y después nos concentramos en sus cabezas. Y ligeramente en un lado de la cabeza,

Si un extraterrestre viera nuestra educación y preguntara: "¿Para qué sirve la educación pública?" Creo que tendrías que concluir, si miras el resultado a los que tienen éxito en este sistema, a quienes hacen todo lo que deberían, a los que se llevan las estrellitas, a los ganadores. Tendrías que concluir que el propósito de la educación pública en todo el mundo es producir profesores universitarios, ¿o no? Son las personas que salen arriba. Y yo solía ser uno, así que ahí tienen, (risas) Y me gustan los profesores universitarios, pero no deberíamos considerarlos el logro más grande de la humanidad. Son sólo una forma de vida, otra forma de vida. Y son extraños, y digo

con esto con afecto. En mi experiencia hay algo curioso sobre los profesores, no todos, pero en general, viven en sus cabezas. Viven ahí arriba y un poco hacia un lado. Están fuera de su cuerpo, de manera casi literal. Ven sus cuerpos como una forma de transporte para sus cabezas, (risas) Es una manera de llevar sus cabezas a las reuniones. Si quieren evidencia real de experiencias extracorporales, acudan a una conferencia de altos académicos y vayan a la discoteca en la noche final, (risas) Y ahí lo verán, hombres y mujeres adultos contorsionándose incontrolablemente, a destiempo, esperando a que termine para ir a casa a escribir un artículo sobre ello.

Nuestro sistema educativo se basa en la idea de habilidad académica. Y hay una razón. Todo el sistema fue inventado. En el mundo, no habían sistemas educativos antes del siglo XIX. Todos surgieron para llenar las necesidades de la industrialización. Así que la jerarquía se basa en dos ideas. Número uno, que las materias más útiles para el trabajo son más importantes. Así que probablemente te alejaron gentilmente de las cosas que te gustaban cuando niño, con el argumento de que nunca ibas a encontrar un trabajo haciendo eso. ¿Cierto? No hagas música, no vas a ser músico; no hagas arte, no vas a ser un artista. Consejo benigno, y hoy profundamente equivocado. El mundo entero está envuelto en una revolución. Y la segunda idea es la habilidad académica, que a llegado a dominar nuestra visión de la inteligencia, porque las universidades diseñaron el sistema a su imagen. Si lo piensas, todo el sistema de educación pública en el mundo es un extenso proceso de admisión universitaria. Y la consecuencia es que muchas personas talentosas, brillantes y creativas piensan que no lo son, porque aquello para lo que eran buenos en la escuela no era valorado o incluso era estigmatizado. Y pienso que no podemos darnos el lujo de seguir por este camino.

En los próximos 30 años, según la UNESCO, más personas, en el mundo, se van a graduar del sistema educativo que el total desde el principio de la historia. Más personas. Esto es la combinación de todas las cosas que hemos hablado, la tecnología y su transformación del trabajo, y la gran explosión demográfica. Súbitamente, los títulos ya no valen nada. Cuando yo era estudiante si tu tenías un título tenías un trabajo. Si no tenías uno era porque no querías. Yo no quería un trabajo, francamente, (risas) Pero ahora los jóvenes con títulos muchas veces vuelven a sus casas para seguir jugando video juegos, porque necesitan una maestría para el trabajo que antes requería un bachillerato. Y ahora necesitas un doctorado para el otro. Es un proceso de inflación académica, que indica que toda la estructura de la educación se está moviendo bajo nuestros pies. Debemos cambiar radicalmente nuestra idea de la inteligencia

Sabemos tres cosas sobre la inteligencia. Primero, que es diversa. Pensamos sobre el mundo de todas las maneras en que lo experimentamos. Visualmente, en sonidos, pensamos cinéticamente. Pensamos en términos abstractos, en movimiento. Segundo, la inteligencia es dinámica. Si observas las interacciones del cerebro humano, como escuchamos ayer en varias presentaciones, la inteligencia es maravillosamente interactiva. El cerebro no está dividido en compartimientos. De hecho, la creatividad, que yo defino como el proceso de tener ideas originales que tengan valor, casi siempre ocurre a través de la interacción de cómo ven las cosas diferentes disciplinas.

El cerebro es intencionalmente - a propósito, hay un tubo de nervios que une las dos mitades del cerebro llamado el corpus callosum. Es más ancho en las mujeres. Siguiendo con lo que dijo Helen ayer, creo que probablemente por esto las mujeres son mejores haciendo varias tareas a la vez. Porque

ustedes son buenas en eso, ¿o no? Hay montones de investigación, pero yo lo se por mi vida personal. Cuando mi esposa cocina en la casa - no muy seguido. Por suerte, (risas) Pero - no, ella si cocina bien algunas cosas - pero cuando está cocinando, está hablando al teléfono, hablándole a los niños, pintando el techo, cirugía a corazón abierto por acá. Si yo estoy cocinando, la puerta está cerrada, los niños afuera el teléfono está descolgado y me irrito si ella viene. "Terry, por favor, estoy intentando freir un huevo aquí", (risas) "Déjame en paz." Conocen esa vieja pregunta filosófica, si un árbol cae en el bosque y nadie lo escucha, ¿ocurrió? ¿Se acuerdan? Ese viejo castaño. Hace poco vi una camiseta que decía "Si un hombre habla en el bosque, y ninguna mujer lo escucha, ¿todavía está equivocado? (risas)

Y la tercera cosa sobre la inteligencia es que es única. Estoy escribiendo un libro nuevo llamado "Epifanía", basado en una serie de entrevistas sobre cómo distintas personas descubrieron su talento. Estoy fascinado con cómo la gente llegó a eso. Esto me trae a una conversación que tuve con una mujer maravillosa de la quizás no han oído hablar, se llama Gillian Lynne, ¿la conocen? Algunos si. Es coreógrafa y todo el mundo conoce su trabajo. Ella hizo "Cats" y "El fantasma de la ópera". Es fantástica. Yo solía estar en el concejo del Royal Ballet, en Inglaterra, como pueden ver. Almorcé con Gillian un día y le pregunté: "¿Cómo llegaste a ser bailarina?" Fue interesante, ella era incompetente en la escuela y la escuela, en los años 30, le escribió a sus padres diciendo "Creemos que Gillian tiene un trastorno de aprendizaje". No se podía concentrar, se movía nerviosamente. Creo que hoy dirían que tenía SDAH. Pero esto era en los 30 y no se había inventado el SDAH. No era un síndrome disponible, (risas) La gente no sabía que podían tener eso.

Ella fue a ver a un especialista. En esta habitación de paneles de roble con su mamá y ella se sentó sobre sus manos por 20 minutos mientras el hombre hablaba con su mamá sobre los problemas que Gillian tenía en la escuela. Ella molestaba a los otros, entregaba tarde la tarea, una pequeña niña de 8 - al final el doctor se sentó junto a Gillian y le dijo: "Gillian, escuché todo lo que tu mamá me dijo y necesito hablar en privado con ella". Le dijo: "Espera aquí, no nos vamos a tardar", y se fueron y la dejaron sola. Pero al salir de la sala, él encendió la radio que estaba sobre su escritorio. Y cuando salieron de la habitación, él le dijo a su madre: "Sólo espere y observémosla". Y en el momento en que salieron Gillian se paró y comenzó a moverse al ritmo de la música. Y la miraron por unos minutos y el doctor se volvió a su madre y le dijo: "Sra. Lynne, Gillian no está enferma, ella es una bailarina, llévela a la escuela de danza."

Le dije: "Y ¿qué pasó?" Ella dijo: "Me llevó y fue maravilloso. Entramos a esta habitación y estaba llena de gente como yo. Gente que no se podía quedar quieta. Gente que tenía que moverse para pensar." Que tenían que moverse para pensar. Practicaban ballet, tap, jazz, danza moderna, contemporánea. Eventualmente entró a la escuela del Royal Ballet, se volvió solista, tuvo una carrera maravillosa con el Royal Ballet. Eventualmente se graduó de la escuela y fundó su propia compañía, la Compañía de Danza de Gillian Lynne, conoció a Andrew Lloyd Weber. Ella ha sido la responsable de algunas de las obras musicales más exitosas de la historia, le ha dado placer a millones, y es multi-millonaria. Otro quizás la habría medicado y le habría dicho que se calmara, (aplausos)

Lo que creo es que se trata de esto - Al Gore habló la otra noche sobre ecología, y la revolución gatillada por Rachel Carson. Yo creo que nuestra única esperanza para el futuro es adoptar una nueva concepción de la ecología humana, una en que reconstituycamos nuestro concepto de la riqueza de la

capacidad humana. Nuestro sistema educativo ha explotado nuestras mentes como nosotros lo hacemos con la tierra: buscando un recurso en particular. Y para el futuro esto no nos va a servir. Debemos re-pensar los principios fundamentales bajo los que estamos educando a nuestros hijos. Hay una cita maravillosa de Joñas Salk: "Si desaparecieran todos los insectos de la tierra, en 50 años toda la vida en la Tierra desaparecería. Si todos los seres humanos desaparecieran de la Tierra, en 50 años todas las formas de vida florecerían". Y él tiene razón.

Lo que TED celebra es el regalo de la imaginación humana. Debemos usar este regalo de manera sabia para poder evitar algunos de los escenarios sobre los que hemos hablado. Y la única manera es ver lo ricos que son nuestras capacidades creativas, y ver la esperanza que nuestros hijos representan. Y nuestra tarea es educar su ser completo para que puedan enfrentar el futuro. A propósito, puede que nosotros no veamos ese futuro pero ello si lo van a ver. Y nuestro trabajo es ayudar a que ellos hagan algo de el futuro. Muchas gracias.



FUNCIONES DE TEATRO ESPONTANEO

**Jueves 20 de Agosto y
24 de septiembre, 21 hs.**

*Alguna vez se te ocurrió, volver a ver un
momento de tu vida representado por
actores, con música en vivo?
A nosotros sí ¡!*

Teatro IFT Boulogne Sur Mer 549
(a una cuadra de Corrientes y Pueyrredón)
Reservas : 4962-9420 / 4961-9562

Anonimato

José Emilio Pacheco

(Carta del escritor mexicano al periodista norteamericano George B. Moore para negarle una entrevista)

No se por que escribimos, querido George, y a veces me pregunto por que mas tarde publicamos lo escrito.

Es decir, lanzamos una botella al mar que está repleto de basura y botellas con mensajes.

Nunca sabremos a quien ni adonde la arrojaron las mareas.

Lo mas probable es que sucumba en la tempestad y el abismo en la arena del fondo que es la muerte.

Y sin embargo no es inútil esta mueca de naufragio.

Porque un domingo me llama usted de Estes Park, Colorado.

Me dice que ha leído lo que esta en la botella (a través de los mares: nuestras dos lenguas) y quiere hacerme una entrevista.

¿Como explicarle que jamas he dado una entrevista que mi ambición es ser leído y no "celebre", que importa el texto y no el autor del texto, que descreo del circo literario?

Luego recibo un telegrama inmenso (cuánto se habrá gastado usted, querido amigo, al enviarlo).

Sobre Prometeo existen cuatro leyendas. La primera dice que, por haber traicionado a los dioses para favorecer a los hombres, aquellos lo encadenaron a un peñasco en el Cáucaso y enviaron unas águilas para que le devoraran el hígado, que volvía a crecerle una y otra vez.

Dice la segunda que Prometeo, queriendo eludir el dolor que le causaban los picotazos, se apretó cada vez más contra el peñasco hasta fundirse con él.

Según la tercera, con el paso de los milenios su traición fue olvidada, los dioses lo olvidaron, las águilas también, y él mismo.

Según la cuarta, todos se cansaron de aquella historia que ya carecía de fundamento. Los dioses se cansaron, las águilas también. La herida, cansada, se cerró.

Quedó el peñasco inexplicable.

Franz Kafka

No puedo contestarle ni dejarlo en silencio.

Y se me ocurren estos versos. No es un poema.

No aspira al privilegio de la poesía (no es voluntaria).

Y voy a usar, como lo hacían los antiguos, el verso como instrumento de todo aquello

(relato, carta, tratado, drama, historia, manual agrícola) que hoy decimos en prosa.

Para empezar a no responderle diré:

No tengo nada que añadir a lo que esta en mis poemas, no me interesa comentario, no me preocupa (si alguno tengo) mi lugar en "la historia".

Poesía no es signos negros en la pagina blanca.

Llamo poesia a ese lugar del encuentro con la experiencia ajena.

El lector, la lectora harán (o no) el poema que tan solo he esbozado.

No leemos a otros; nos leemos en ellos.

Me parece un milagro que alguien que desconozco pueda verse en mi espejo.

Si hay un mérito en esto -dijo Pessoa- corresponde a los versos, no al autor de los versos.

Si de casualidad es un gran poeta dejara tres o cuatro poemas validos, de fracasos y borradores.

Sus opiniones personales son de verdad muy poco interesantes.

Extraño mundo el nuestro: cada vez le interesan más los poetas,

la poesia dejo de ser la voz de su tribu, aquel que habla por quienes no hablan.

Se ha vuelto nada mas que entertainer.

Sus borracheras, sus fornicaciones, su historia clínica, sus alianzas y pleitos con los demás payasos del circo, o el trapecista o el domador de elefantes, tienen asegurado el amplio público a quien ya no hace falta leer poemas.

Sigo pensando que es otra cosa la poesía:

una forma de amor que solo existe en silencio,

en un pacto secreto de dos personas, de dos desconocidos casi siempre.

Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez pensó hace medio siglo

en editar una revista poética que iba a llamarse Anonimato.

Anonimato publicaría poemas, no firmas: estaría hecha de textos y no de autores.

Y yo quisiera como el poeta español que la poesia fuese anónima ya que es colectiva

(a eso tienden mis versos y mis versiones).

posiblemente usted me dará la razón.

Usted que me ha leído y no me conoce.

No nos veremos nunca pero somos amigos.

Si le gustaron mis versos ¿Que más da que sean míos/ de otros/ de nadie?

En realidad los poemas que leyó son de usted: Usted, su autor, que los inventa al leerlos.

(México, 21 de mayo, 1983)



Centro de Bioenergía y Creatividad

Director: Dr. Gerardo Smolar

Médico Psicoterapeuta Bioenergetista

Desarrollo Personal

Talleres de Biocreatividad
Bioenergética y Medios Expresivos
2hs semanales

Formación Profesional

ESCUELA DE BIOCREATIVIDAD

Recreador: 1 año - Coordinador: 2 años
Operador y Terapeuta: 3 años - Posgrado
2 hs. semanales y 2 hs. individuales mensuales
Teórico / prácticas

Área clínica

Psicoterapia Bioenergética
Individual - Grupal - Pareja - Familia

L.Viale 89 Capital Federal

A cuatro cuadras de Corrientes y Malabia

TE: 4855-2772

e-mail: gerardo@biocreatividad.com.ar

www.biocreatividad.com.ar

ESCUELA PSICOANALITICA DE PSICOLOGÍA SOCIAL

Director: Mario Malaurie

PSICOLOGÍA SOCIAL PSICOANALITICA

Pichon-Riviére - Freud - taca

PRESENCIAL - SEMIPRESENCIAL - ON-LINE

Se reconocen estudios previos

POSGRADO DE FORMACIÓN EN PSICOANÁLISIS

• SEMINARIO-TALLER DE TÉCNICAS ACTIVAS GRUPALES

Echeverría 2806 Capital

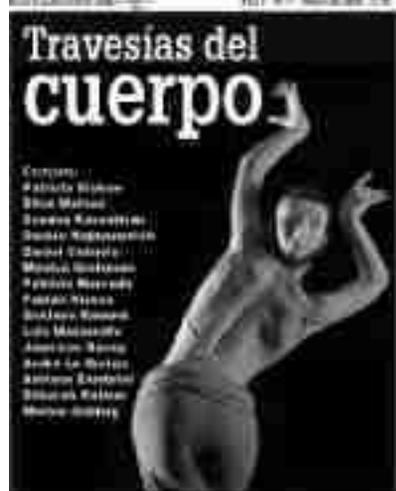
www.psicosocial.com.ar

4433-4988 - 4706-2397

info@psicosocial.com.ar

CUADERNOS DE CAMPO

CUADERNOS DE CAMPO



Nº7

Travesías del cuerpo

CUADERNOS DE CAMPO



CUADERNOS DE CAMPO



CUADERNOS DE CAMPO



CUADERNOS DE CAMPO



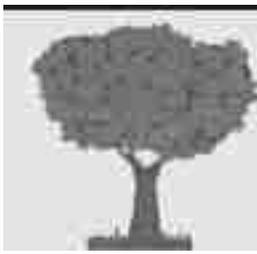
CUADERNOS DE CAMPO



CUADERNOS DE CAMPO



Consígalo en los kioscos o llamando al 4504-2449



Centro PsicoSocial Argentino

Asociación Civil

Personería Jurídica: 1772728/57422 - Resolución Ministerial: 01198/06
-Institución de Salud Mental que forma parte del Plan estratégico de Salud del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
ROAD: 4589/06

Director: Prof. Daniel González (Psicólogo Social)

DEPARTAMENTO ACADÉMICO Marzo 2010

- OPERADOR SOCIOTERAPEUTICO EN DROGADICCION - ACOMPAÑANTE TERAPÉUTICO

DURACIÓN 5 MESES

Los certificados son OFICIALES y con salida laboral.

Todos los cursos tienen articulación con la Universidad CAECE

Viamonte 776 piso 4 Capital - Teléfono: 4326-4641

Mail: elcentroargentino@yahoo.com.ar - www.elcentroargentino.com.ar



Licenciaturas en:

- *Psicología*
- * *Psicopedagogía*
- *Psicomotricidad*
- * *Psicología Social*

Por articulación:

- *Psicopedagogía*
- *Gestión Educativa*
- *Educación*

Carreras de posgrado:

*Maestría en Gestión de
Proyectos Educativos*

*Licenciaturas a distancia
para profesores
edistancia@caece.edu.ar*

-www.caece.edu.ar—

INFORMES e INSCRIPCIÓN: Sede Avenida de Mayo de 9.00 a 20.00 en Av. de Mayo 866. Capital. Tel. 5217-7878 int: 286-287. informes@caece.edu.ar