

FORMAS Y COLORES DE LA AFECTIVIDAD

FLORENCIA BUENAVENTURA

Trabajo de investigación para optar al título de Maestra en Psicología

PhD Nelson Molina Valencia

UNIVERSIDAD DEL VALLE

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA

PROGRAMA ACADÉMICO DE MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA

SANTIAGO DE CALI

2019

Grupo de investigación social. Línea temática de formación e investigación en narrativas,
subjetividad y construcción social.

Agradecimientos

A Nelson Molina profesor, director y amigo quién siempre confió en mí trabajo.

A Zabdy Sanz por ser mi interlocutora inteligente e incondicional.

A todos quiénes hicieron posible este trabajo.

A los niños y a mis niños...

*Me sentí satisfecho de mí mismo cuando descubrí
que el sol, por ejemplo, no se podía reproducir, que
había que representarlo por otra cosa... mediante
el color.*

PAUL CÉZANNE

Tabla de contenido

Resumen.....	6
Capítulo I- Apertura.....	7
Capítulo II-Interludio.....	14
Capítulo III-Evento.....	35
Javier	39
Jairo y Miguel	46
Capítulo IV-Materialidad	65
Piezas	70
Capítulo V-Guías	91
Capítulo VI- Epílogo.....	99
Anexos	105
Anexo 1. Antecedentes	105

Resumen

Desde mi rol como psicóloga pretendo, en el presente trabajo, plantear cómo existen caminos que propician la expresión de afectividades desde la experiencia estética. En esta travesía, que será bastante elástica, propongo el acercamiento a una estrategia estética vinculable a procesos de intervención y que, además, adopta el lenguaje de un universo simbólico hasta ser la propia representación del enunciado. Abordaré el acontecimiento estético como parte de la praxis humana, con sus propias exigencias en el manejo de materiales y conocimientos dentro del territorio afectivo de los sujetos, un acontecimiento que debe ser observado y analizado por el terapeuta.

Palabras clave: afectividad, experiencia estética, intervención terapéutica.

Capítulo I

Apertura

Tenemos arte para que la realidad no nos mate.

FRIEDRICH NIETZSCHE

La narrativa y los dibujos de Günter Grass se alimentaban de una misma tinta. Mientras escribía en hojas de cuaderno sus novelas, poemas y ensayos, Grass hacía trazos que se convertían luego en grabados, dibujos, litografías e ilustraciones. Era polifacético en su expresión gráfica y su ocio creativo le permitía tanto pensar como atrapar sus realidades.

Durante su estancia en la India, donde le fue imposible escribir, siempre dibujaba; sentía el desafío de pintarlo todo. En Calcuta dio nombre a su obra *Sacar la lengua*, con textos en prosa y versos que sucedían a doble página plagados de dibujos. En *Madera muerta*, libro escrito en el tiempo en que la República Democrática Alemana se desmoronaba, trabajó textos muy breves con dibujos de bosques agonizantes y personas muertas, realizados al carbón y con tinta de calamar que imprimía un carácter sobrecogedor a las imágenes. En esa misma época, el editor Rommerskirchen le solicitó una serie de ilustraciones; Grass reunió todos sus gallos, gallinas, caracoles y ratas en paisajes insólitos de *Madera muerta*. Siempre volvía a los colores que se derretían en su mente como pensamientos sutiles semejantes al agua¹.

He experimentado que la estética y la psicología también se alimentan de una misma tinta. Mis intervenciones se articulan en medio de esos animales salvajes que, entre diferentes recursos estéticos² y una formación académica, se agitan constantemente en mi pensamiento. Tal vez,

¹ Toda la información narrada sobre la experiencia de Grass se toma de su libro *Gunther Grass. Cinco decenios* (2003).

² En el capítulo Recursos Estéticos se profundizará en el término.

como en el caso de Grass, las formas y los colores siempre se han derretido por las grietas de mi intelecto. La estética se encuentra en mí de manera inevitable: invade mis quehaceres como psicóloga y artista; de su mano he caminado y construido una complicidad sensible.

Durante más de tres décadas he trabajado con el dolor del otro que, además de involucrar el cuerpo, es inmaterial y carece de un lugar concreto: se incrusta al lado de la tristeza y junto a la desazón que aún sigue siendo indescriptible. Es también ese dolor con el que estamos acostumbrados a vivir como parte del espectáculo de la violencia mediática, esa serie de imágenes desgarradoras de abandono y desesperanza que forman parte de nuestra cotidianidad y nos convierten, muchas veces, en simples espectadores hasta que finalmente ocurre lo que decía Susan Sontag (2004): las imágenes violentas nos saturan día a día en noticieros y diarios, haciéndonos incapaces de sentir el dolor de los demás.

La estética y sus recursos fueron mis aliados cuando tuve que diseñar, como psicóloga, estrategias de intervención en familias y niños dentro de situaciones de violencia. Eran rostros que transitaban entre víctimas y verdugos dentro de un ciclo infernal; no tenía ninguna certeza de volver a verlos, de modo que mi gran precaución era no causar más daño del que ya padecían porque, después, se dificultaría la posibilidad de destejer lo que hiciese.

La intención de este texto es mostrar cómo, a lo largo de mi actividad terapéutica, he acudido a la *experiencia estética*³ como un intermediario que me ayudó a organizar procesos y a dirigir la brújula hacia otros rumbos no convencionales en los cuales, como hacedora de arte, tenía cierto bagaje y no solo desde las técnicas, sino desde lo que también habita en mí: la sensibilidad.

Por lo general, los campos de estudio del arte y la psicología han sido divergentes porque gran parte de la psicología se ha inclinado hacia métodos científicos que pretenden la obtención de

³ En el capítulo Experiencia Estética se profundizará en el término.

resultados verificables y hacia índices de citas en proyectos de investigación. También han diferido porque arte y estética son ariscos en su vinculación con otras áreas del conocimiento: el científico trabaja con conceptos racionales y el artista con imágenes, objetos, sonidos, formas o colores.

Me he visto abocada a enmarcar los límites de ambas disciplinas y a señalar desde qué marcos teóricos dialogan. Mi propósito en esta incorporación de otros medios de conocimiento y acción no solo se ha encaminado a vincular, desde la psicología, a la estética y sus recursos; estoy convencida de que la reflexión también va en doble sentido: pensar cómo el arte puede nutrirse de las ciencias para ampliar su campo y su aporte a la construcción social. Aunque sería otro tema de análisis, el arte se ha abierto a las reflexiones sobre su acción simbólica y representativa en situaciones sociales contemporáneas; ahora se aboga por renovar y proponer nuevos cambios en su campo de trabajo.

Insisto en que los recursos estéticos no pertenecen al mundo de los artistas en exclusiva, por lo que su difusión va más allá del ámbito de los museos, salas de exposición o galerías. La estética se dispone al margen, en un borde que le permite ser un agente, una herramienta, una forma de razonar que pueda conseguir transformaciones inesperadas, una manera de pensar en uno mismo y en el mundo. Por todo ello se la considera un pensamiento autónomo que permite concebir nuevas conexiones u horizontes inéditos, negociar significados o, incluso, generar conocimiento.

Las artes se plantean un campo de acción que va más allá de eso denominado objeto artístico: pueden imponerse al horror, a los desafíos de la humanidad y a políticas que son, por lo general, las más influyentes dentro del contexto de nuestras sociedades. En este caso, el arte no estaría al

servicio de nuestra realidad; pero sí es una apuesta a la imaginación que puede operar de manera más susceptible en nuestras conciencias.

La visión de Picasso sobre Guernica nació del dolor y la ira, convertidos en una penosa acusación contra la tentativa de instaurar una sociedad absoluta que negaba la esencia del hombre. La lámpara, el caballo, el minotauro, los cuerpos doloridos, la madre desesperada por el dolor, la casa en llamas y todo lo que encarna esta obra expresa parte de la tragedia más íntima y delata lo que se destruyó en una localidad que representa a todos los humanos. *Guernica* es arte. “En él, Picasso logra pintar el dolor, la hostilidad, la rabia y la impotencia a las que puede llegar *la bestia* humana en sus más miserables creaciones” (Isaza, 1998, p.9).

En mi ejercicio profesional ha sido imperante propiciar una plataforma que permitiese el acoplamiento entre el dolor, la realidad y los afectos, una facilitación de experiencias que facultase a los sujetos la entrada en contacto con su propia historia y generar una nueva organización de los acontecimientos vividos.

Mi propuesta articula una fusión interdisciplinar entre el arte y la psicología que proviene de la voluntad de actuación en otros campos y que implica redefinir o repensar los métodos de intervención y acercamiento a las distintas poblaciones. Al implementar recursos estéticos en la práctica psicológica, pretendo deshacer el mito de que artista y psicólogo son solo eso: al psicólogo, particularmente, lo invito a mirar aspectos de la vida cotidiana y comunitaria, revisar otras disciplinas y acercarse a los procesos creativos.

Mi objetivo en el presente documento es mostrar una ruta que disponga conexiones directas con la experiencia de contar parte de lo que somos y la práctica de dar forma a nuestros afectos mediante los recursos estéticos. Es organizar *mi caja de herramientas*, donde aglomero los recursos estéticos que he utilizado en intervención, y darla a conocer para que sirva de referencia

a otros profesionales en el diseño de una propia. Es un intento de aproximar mi oficio a otros, albergando la posibilidad de continuidad y multiplicidad de lecturas.

Para clarificar cómo ha sido mi proceder, retomaré la selección de imágenes correspondientes a tres intervenciones con niños realizadas durante mi trayectoria profesional como psicóloga. Como acostumbro a hacer en esos casos, propuse a los sujetos usar materiales como pintura, pinceles, papel o arcilla, entre otros, enunciando una orientación verbal o pauta para su empleo. Por ejemplo, a un niño al que propuse usar arcilla le dije: “Haz una forma que te recuerde a tu papá”; más adelante profundizaré en todo el proceso.

En las intervenciones fui testigo de cómo los sujetos no solo se permitieron dar forma a sus afectos a través de recursos estéticos sino que, también, pintaron otros mundos distintos al que les correspondió vivir: asignaron nuevas formas a esas experiencias, nuevos gestos, nuevos afectos que se extendieron más allá de su forma material. Las imágenes y los objetos de la experiencia vivida por estos niños no son solo modos de percepción: son aspectos de la memoria y ficciones de los afectos, facetas de esa imaginación brindada por los materiales, los recursos estéticos, con los que transgreden lo establecido y enfrentan el proceso de crear otros mundos posibles.

La hipótesis y la experimentación eran, para Leonardo Da Vinci, fundamentales en el arte y siempre explicaba el arte desde las ciencias y estas desde las artes: dibujó flores, detalles anatómicos, esculturas y retratos; elaboró pinturas como *La Mona Lisa*, *San Juan Bautista* y *La última cena*; diseñó ingenios voladores, máquinas de guerra, adornos teatrales y equipos hidráulicos. Y, aunque sus obras aún sorprenden, el desenlace final resultaba irrelevante para él: desde su perspectiva, lo importante era el proceso de creación, descubrir la manera de descubrir,

ese hacer disperso, muchas veces sin plan, pasando de una disciplina a otra en búsqueda de conexiones comunes⁴.

En el ejercicio de volver sobre mis huellas como profesional, comparto la perspectiva de Da Vinci. La intención de investigar los recursos estéticos siempre me ha conducido a enfatizar en el proceso como tal, en la elaboración colectiva de *estar-junto* a ese sujeto con quien trabajo. Proponer el uso de los recursos estéticos es, de alguna manera, moverme en el mismo espacio que el otro, establecer un diálogo inmediato entre lo que se percibe-crea y aquello que invita a todos los sentidos a participar en ese encuentro, una coincidencia aleatoria que conspira para crear nuevos mundos. Como decía Marcel Duchamp⁵, el arte es un juego entre hombres de todas las épocas.

La experiencia estética no es solo para adorarla, sino para aventurarnos a habitar ese espacio que se genera entre el yo y la creación artística. Al escribir, me siento como trayendo el amarillo de mí para que otros lo vean con el brillo que yo lo veo: siento que el texto se tiñe de formas y colores que me alejan de las respuestas definitivas; del misterio de la creación artística emana cierta magia que conduce siempre a múltiples paisajes.

Esta puesta en escena ha requerido de numerosos detalles que me sugieren la imagen de un director de orquesta: con la magia de su olfato musical, invoca una pieza en un recinto donde todos quedan absortos. Es una pretensión impúdica hacer música con la luz de los colores y con el contorno de las formas, pero espero que el azar, la intuición y cierto desorden hagan un transbordo a algo semejante a palabras.

Traducir estas vivencias sobre hojas de papel, con un orden que logre articular años de experiencia, ha sido todo un reto. Fusionar todo este acontecer en un discurso que lo valide ha

⁴ Datos biográficos recuperados de Freud (1910).

⁵ Citado por Bourriaud (2017/2006).

sido un desafío que muchas veces creí utópico porque, como decía Isadora Duncan⁶, si lo que bailo pudiera decirlo con palabras, no valdría la pena bailarlo. Pero creo que vale la pena escribirlo.

Referencias

Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional* (Beceyro y Delgado Trad.). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora (edición original 2006).

Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En Freud, S., *Psicoanálisis del arte* (López-Ballesteros y de Torres trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.

Grass, G. (2003). *Günter Grass. Cinco decenios* (Miguel Sáenz trad.). Madrid, España: Alfaguara.

Isaza, F. (1998). Guernica. Picasso para armar. Magazín dominical N° 729. Bogotá: El Espectador.

Kahlo, I. (2004). *Frida Íntima- Frida Kahlo (1907-1954)*. Braunschweig, Alemania: Gato Azul.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana del Mar, España: Santillana.

⁶ Mencionada en Kahlo (2004).

Capítulo II

Interludio

Para el abordaje teórico de este trabajo, inicialmente estableceré un diálogo con tres autores: Pablo Fernández Christlieb, psicólogo social que ha conceptualizado la afectividad colectiva; Paul Valéry, poeta y filósofo que abordó la estética como una reflexión continua que permite la comprensión de los fines del arte; Nelson Goodman, filósofo que reflexionó ampliamente acerca de la filosofía del arte. Después propondré una reflexión que vincule los elementos teóricos abordados en la primera parte con la intervención terapéutica desde la psicología, retomando para esta labor los conocimientos que he adquirido durante mi experiencia profesional como psicóloga y artista.

*Uno es "presa" de sus sentimientos,
"arrebataado" por la furia,
"arrastrado" por el amor,
"transportado" por la alegría.*
PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB

Fernández (2000) asume el término "afectividad colectiva" como:

El nombre genérico del proceso y estructura general de los demás términos afectivos tales como pasión, sentimiento, ánimo, emoción y sensación, los cuales, a decir verdad, no son tan específicos ya que son, en realidad, intercambiables a veces como sinónimos y a veces no. Tal y como se usan normalmente en lenguaje cotidiano, donde a veces decimos "sensación" y a veces "emoción" y nunca nos equivocamos, los que se equivocan son los científicos que los clasifican. (p.8)

Por ello decido, de la mano del autor, apostar por la conceptualización de aquello percibido desde la afectividad y desde su desglose: los afectos⁷. De estos últimos destaco cuatro características que él desarrolla y que son fundamentales para comprender la reflexión gestada en mi experiencia profesional.

Como si el lenguaje que tuviéramos no bastara o no se acomodara bien al tema, todos conocemos situaciones en las que lo que se siente no se puede decir y lo que se dice no es lo que se siente. Esta afirmación resume la primera característica de los afectos: son objetos que no tienen nombre. Fernández (2000) lo explica de la siguiente forma: “La falta de tino del lenguaje para llamar a los afectos permite plantear que hay acontecimientos afectivos que no tienen nombre de sentimiento, aunque lo sean, y otros que no tienen nombre alguno”. (p.14)

Los sentimientos casi nunca se corresponden con lo que se sabe de ellos. Según Fernández (2000) todo sentimiento es irrepetible, insólito, inefable. La afectividad, por lo tanto, es incapaz de seguir una lógica racional que la acuñe con un término que venga del logos; si pudiera, no nos estaríamos refiriendo a los afectos sino a los pensamientos. Para el autor, los pensamientos que no se pueden pensar se llaman sentimientos y, en definitiva, los sentimientos no están metidos en cajas de palabras. La afectividad es, por lo tanto, aquello que queda dentro, antes y después del lenguaje; en ello radica también su dificultad para definirla, pues es como tratar de significar lo que se sabe y no puede decirse.

Por ello, Fernández (2000) propone “despensar” la idea de los sentimientos para aproximarse a su sensación y a sí mismos, porque están más cerca de la percepción que de la racionalización.

En sus propias palabras:

⁷ Durante todo el documento hablo de afectos para evitar confusiones al lector. Sin embargo, mientras expongo las consideraciones teóricas, intento ser fiel a los diferentes términos que utilizan los autores para referirse a la amalgama afectiva.

Hay algo de la inefabilidad del sentimiento en el hecho de que sea una percepción a la que no se le puede adjudicar ningún órgano perceptivo, razón por la cual puede aparecer como un sonido sin que haya oído, o como un olor que se ve; este último, muy frecuente en el caso de los recuerdos. (p.22)

Si bien la afectividad no tiene maneras de decirse, espontáneamente tiene formas y ella misma es una forma; esta es la segunda característica que la define. De acuerdo con Fernández (2000):

Cuando a algo se le ha quitado la función, los componentes, las causas, las finalidades, el material y sigue siendo algo, lo que le queda y lo único que tiene es forma. Lo que existe que no tiene nada solo puede tener forma... Así, en efecto, la afectividad es una forma. (p.34)

Según Fernández (2000), Balzac (s.f.) dijo que todo es forma y la vida misma es una forma. Esta potente frase va de la mano con lo que plantea el autor al referir que la afectividad tiene una forma que no podemos determinar como tal, ya que siempre se encuentra en estado de cambio. Si hablara un artista, diría que los afectos son una suerte de trazos y tonalidades que se pueden ver tristes, optimistas, fríos, etcétera. Fernández (2000) precisa que la forma de los afectos es como las formas de ser: no tienen contornos definidos; las nubes o las formas de hablar también comparten esta propiedad, no tienen una apariencia definida sino un modo de ser. Así, las formas son el modo de ser de las cosas y el modo de ser de la afectividad es la sociedad, propuesta que nos conduce a la descripción de su siguiente característica.

Fernández (2000) considera necesario plantear un giro en la forma de revisar los afectos. Para él, la afectividad “no es algo distinto de la ciudad, de la sociedad y de la cultura: ocupa los mismos materiales y objetos, usa el mismo tiempo y se mueve de la misma manera” (p.38). Propone que nos acerquemos a lo cotidiano, ya que es en la relación con el otro donde se definen

y abordan los afectos. Para el autor, se debe dar lugar a la construcción de terceras versiones, a un otro, a una realidad intersubjetiva que no está dentro de los individuos ni por fuera de ellos, sino entre ellos, incuantificable, hecha de comunicación y cuyo sujeto es la colectividad.

Que las formas sean “etéreas” o “auráticas” no significa que sean subjetivas, intrapsíquicas o inmateriales. Precisamente, la tesis principal de Fernández (2000) defiende que la afectividad puede verse como la misma sociedad, la cual puede verse también como la misma afectividad. Anteriormente, Gergen (1992) ya había mencionado que la noción de afecto-emoción es un rasgo constitutivo, aunque no de los individuos sino de las relaciones. Con esta propuesta, el autor apuntaba hacia la afirmación de que las emociones no se encuentran en lo profundo de la psique, ni mucho menos asociadas con las reglas sociales. Planteaba la necesidad trascender el “mito” de la mente individual para direccionar la lectura de los afectos hacia un fenómeno colectivo. “Afectivo será, pues, todo aquello que no tiene lógica ni tiene pensamiento, pero tiene realidad y tiene forma” (Fernández, 2000, p.146). Su realidad es colectiva y su forma es la sociedad; como la sociedad y las ciudades tienen tanto límites como origen, y se puede vivir dentro de ellas, todo sentimiento también tiene estas propiedades.

Que podamos habitar en los afectos es la última característica resaltable: vivimos en ellos, estamos dentro de ellos y disueltos en ellos. De ahí su inefabilidad, porque como afirma Fernández (2000), “Es difícil explicar aquello de lo cual uno forma parte. Es cierto que la Tierra es redonda, pero desde la Luna; porque para quien camina sobre ella comprueba, palmo tras palmo, que por más que avance es irremediablemente plana” (p.77).

El autor argumenta que lo que se siente dentro es lo de fuera, aspecto que borra la línea que separa ambos ámbitos, lo interno y lo externo, el Yo y lo Otro. En el campo de los sentimientos,

la piel es una barrera inexistente: es simplemente una construcción discursiva. Para Fernández (2000):

Sentir es la percepción que unifica percepto y perceptor en una misma instancia: el perceptor entra en el objeto y viceversa. En efecto, uno puede preguntar a quién pertenecen los sentimientos, si a quien los siente o a lo que se siente. Perceptor y percepto son una misma entidad. Como decía Berkeley, el sabor de una manzana está en el punto en donde la fruta y el paladar se disuelven. El ojo forma parte del color rojo. El perceptor no está ni separado ni conectado con el percepto, sino disuelto en él. (p.23)

*La estética se encuentra centrada en la afectividad,
donde no existen ni especialistas, ni críticos,
ni psicólogos, ni artistas, ni filósofos y existe solo gente.
Y a la gente no le basta con sobrevivir,
sino que la vida sea bella*
PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB

Dadas las características alógicas de la afectividad, esta no puede abordarse bajo criterios del logos que se anudan a las palabras, la racionalidad y la lingüística. Debe abordarse entonces con un término que sea más propicio, que se anude con “sensación” o “afecto”. Para Fernández (2000) la lógica de la afectividad se llama estética. “La estética es el modo de ser de las formas y la afectividad, o sea, el método que siguen para generarse, evolucionar, transmutarse, corresponderse, sobrevivir y desaparecer” (p.82).

Paul Valéry narra en *La Invención Estética* que, cuando fue invitado como ponente al Segundo Congreso Internacional sobre Estética y Ciencia en el año 1937, inició su discurso diciendo que él era un simple aficionado ante los eminentes de la estética que se encontraban en el recinto. Planteó que el solo nombre de estética lo había maravillado siempre y le seguía produciendo cierto nivel de perturbación y algo de intimidación. Pero que, al mismo tiempo, era

un tema que lo seducía ya que abordar la “ciencia de lo bello” o la “ciencia de las sensaciones” era un reto que se abría a ese “sentir” que guardan los secretos del arte.

Posteriormente, Valéry (1937) hizo ficción sobre el origen de la estética, relatando que nació un buen día de observación y apetito de un filósofo que se esforzaba por asimilar y reducir una cantidad de conocimiento y de indagaciones que remitían más allá de la inteligencia, la sensibilidad, la cotidianidad o de las ciencias puras. Sin embargo, reducir con sus “medios ordinarios de omnicomprensión” ese “monstruo de fábula intelectual” no era una empresa sencilla. La estética era “insumisa” y se resistía a permitir su definición en un sentido universal. En todo este devenir fue acorralada por la dialéctica y llevada al bosque de las “naciones puras”, donde fue ceñida a la “idea de lo bello”. Pero en dicho bosque los poetas solían enredarse en el enjambre del lenguaje y embriagarse con sus significados; yendo a la caza de la “verdad”, se exponían a capturar nada más que su sombra.

Para concluir la narración metafórica, Valéry (1937) propuso que lo indefinible no necesariamente es negable. Por ejemplo, algunos han intentado definir la vida y, pese a que el éxito del esfuerzo ha sido bastante vano, no por ello la vida ha dejado de ser. Para el caso de la estética estableció, sin pretensión de erigir una verdad final, que la base de todo ese enjambre de conocimientos tenía su propia esencia: el placer, una noción bastante incómoda para la construcción del pensamiento racional e intelectual, y en concreto el placer como hecho meramente sensorial.

Para Valéry (1937), es el placer que comunica la ilusión con la comprensión íntima de los objetos, ese placer que agita, excita y desafía a la inteligencia. Esa comunión entre el hacer, el sentir, el aprehender y el querer es la estética, cuyo fin es crear por crear, el requisito de arbitrariedad y contemplación de la acción. Por ello insiste en la necesidad de separar las cosas

bellas de lo bello; como se trata de placer, donde las cuestiones de hecho son indiscutibles y los sujetos gozan como pueden de lo que pueden, propone que no se puede dominar el gusto ni juzgarlo. Acota con una frase magistral donde dice que la estética fracasa en su afán de ser universal si, por el contrario, ella es ella misma: original.

Una anécdota de Samuel Beckett, quien insistía en parecerse a James Joyce en los años veinte del pasado siglo, es útil para comprender la definición de estética. Cuentan que Beckett se colocaba las gafas al mismo nivel que lo hacía Joyce y dejaba los cigarrillos con el mismo descuido. Tal era su admiración que, cuando descubrió que Joyce tenía los pies muy pequeños, se obligó a llevar zapatos de una talla menor a la suya. Cojeaba por el dolor y terminó por constatar su fracaso de ser Joyce. Los zapatos de Beckett se pueden asociar con lo complejo que resulta “meter la virtud creadora en una sola horma”; no puede someterse a operaciones de pensamiento prefijado, hay demasiadas circunstancias impredecibles y arbitrarias: los materiales, las particularidades, las condiciones, el azar y cierto desorden. Toda su acción se encuentra en el instante mismo y es en ese momento donde todo se resuelve. No puede asumirse con términos categóricos donde el lenguaje sea el final de todo. Valéry (1937) propone que, ante la acción de crear, debemos ser mudos; aun así, se caerá en contradicciones. Y aduce que, tratándose de las artes, cualquier zapato es demasiado estrecho.

De este modo, a pesar de muchas inexactitudes en su definición, la estética se configura como ciencia del arte que estudia las sensaciones y donde se trabaja con unas combinaciones de invención, composición, azar, reflexión, imitación, procedimientos, técnicas, instrumentos, materiales y agentes de acción; quedaría, como asume Valéry (1937), inscrita en el orden del disfrute, del placer y como ciencia del desorden esencial para la creación.

*Al entrar en contacto con un color determinado,
este se sincroniza de inmediato con el espíritu humano,
produciendo un efecto decidido
e importante en el estado de ánimo*
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

De acuerdo con Fernández (2000), el arte hace objetos artísticos y la estética estudia esos objetos artísticos. El arte es un acto, un hacer que, con voluntad o sin ella, da forma a un afecto. Citando a Susanne Langer (1967), el autor afirma que las artes son la imagen de las formas del sentimiento; eso, de acuerdo con su perspectiva, no es igual a decir que el arte “expresa” un sentimiento al cual el artista pretende dar forma:

Toda vez que la forma que sale de las intenciones del artista precisamente "se sale" de esas intenciones, resulta algo diferente, de modo que el arte es la forma de un sentimiento que debe verse independientemente del artista; da lo mismo si el artista intentó expresar un sentimiento, porque el sentimiento que toma forma en el objeto artístico es otro, y este es *inintencional*. (p.85)

Por su parte, la estética se ocupa de las reglas y procedimientos en la transformación de esos afectos. Razón por la cual Fernández (2000) encara la afectividad desde la estética, ciencia de lo sensible, que opera bajo leyes nunca escritas de armonía, consonancia, tacto, gusto y encanto, más relacionadas con el silencio, desde donde es posible atisbar lo que sucede sin la necesidad de simplificar, clasificar o enumerar emociones.

Fernández (2000) señala que el gris no expresa necesariamente tristeza pero que, si se quiere, la tristeza puede ser gris ya que las formas no tienen otro significado más que ellas mismas; son su propio símbolo. La estética no se ocupa ni del arte, ni de la belleza, ni de los significados, sino de las formas y de los afectos, sean estos como sean.

Se pregunta a los pintores y poetas qué significan sus obras, como si las formas no valieran por sí mismas sino por lo que traen detrás o a lo que remiten. Desde la perspectiva que propone Fernández (2000), la respuesta correcta a esa pregunta es: una pintura significa una pintura y lo que quiso decir un poema era un poema.

Pablo Picasso salta por diferentes dimensiones del cubismo para dibujar en un mismo lienzo objetos y rostros que pueden ser vistos desde múltiples puntos; logra, desde la pintura, lo que Jorge Luis Borges logra desde la literatura: una cuarta dimensión. Estos dos creadores sintetizaron en sus obras lo que de alguna manera ya existía, pero innovaron trascendiendo en el tiempo y el espacio. Desde sus artes, permitieron a su impulso creador subvertir las líneas establecidas; simulon estar en sus obras anulando cualquier semejanza, presentándose en estas como un otro.

Particularmente en Picasso, el simulacro se observa cada vez que él y su modelo conviven en el lienzo. El pintor genera no solo la apariencia de realidad sino la sensación de que, dentro de esa realidad, existe otra imagen que actúa en varios niveles donde se incorporan y fusionan elementos culturales y naturales de un mundo irracional de hombre confuso, al igual que infinitamente solitario, que vive sumergido en sus sueños entre el ser y el estar, de un mundo donde tiempo y espacio operan simultáneamente. Picasso, en este sentido e igual que Borges, libera a objetos y personajes de la obligación real de la semejanza; pinta en medio de espacios que interactúan la apariencia de una realidad dentro de otra realidad atravesada por el ser.

Es posible comprender entonces porqué Fernández (2000), siguiendo a Baldwin (1913), dice de la estética que es una disciplina que incorpora en una misma instancia tanto al sujeto como al objeto y los transforma en “un mismo afecto”.

Gadamer (s.f), citado por Gardner (1982), señala que las obras de arte se encuentran allí, erguidas de una vez por todas, con el refugio de determinado significado y no solo como revelación de un sentido. Las obras advienen a su verdad, se transforman en una imagen autónoma sin la cual lo representado no puede aparecer en la totalidad óptica que supone un incremento del ser. Por eso, el autor plantea que las obras no son una cosa cualquiera: tienen su propia unidad hermenéutica o interpretativa, tienen carácter autónomo, refugio y significado propio, dejando a un lado su revelación como un sentido; son la nueva dimensión de una realidad que se transforma en algo con plenitud ontológica.

El contenido del arte encuentra la unidad de su presencia sensible y de lo que ella, por sí misma, significa. Así, las obras artísticas pueden ser interpretadas desde una realidad interna no captable por la mera percepción sensorial, aunque tampoco logra ser descrita por determinadas atribuciones predictivas. Tal como lo afirma Gadamer (s.f), citado por Gardner (1982), es necesario comprender la totalidad a la que el símbolo alude; la anécdota de la tabilla del recuerdo de Platón en *El banquete* refleja bien que el símbolo es un fragmento del ser y, por lo tanto, debe existir otro fragmento.

Según Nelson Goodman (1976), los tonos cromáticos, la posición, el tamaño y la forma de las representaciones artísticas tienen incidencia directa en el significado, poseen gran densidad sintáctica y plenitud semántica. Su ejemplo más famoso es la comparación entre un electrocardiograma y una de las xilografías del monte Fuji realizadas por Katsushika Hokusai. El primero es un diagrama y la otra un grabado: podrían ser lo mismo, pero el grosor de la línea, el color o el tamaño en el diagrama no son relevantes en el estudio cardiaco; en la pintura, por el contrario, nada puede ignorarse, ni siquiera el papel, el contraste o el fondo. El símbolo artístico lleva en sí mismo toda una plenitud semántica que no siempre se refiere a hechos reales.

Goodman (s.f), por Gardner (1982), apunta que el arte no debe tomarse con menos seriedad que las ciencias por el mero hecho de que sus métodos de descubrimiento o ampliación del conocimiento sean diferentes. Estos refieren a texturas, colores, formas y, en ocasiones, también a hechos reales, físicos o afectivos. El valor que da Goodman al arte sigue estando fuera de los modelos academicistas acreditados desde el saber científico, donde la imaginación ocupa un lugar secundario y, además, supeditado al servir de ese saber. En su tesis *Las Versiones del Mundo*, Goodman (1990) plantea sin pudor cómo el arte ha alcanzado por derecho propio la autonomía para configurar experiencias, sin necesidad de permanecer atado a convenciones representativas para referirse a algo.

El arte contemporáneo es una muestra clara de la necesidad de trascender al perceptualismo y volver la mirada a la percepción visual sensible que nos sucede cuando nos detenemos ante una obra de arte. En síntesis, resulta aventurado hacer interpretaciones de las obras de arte: viven para sostenerse a sí mismas, ya que todos sus significados se encuentran plagados de híbridos indeterminados y muchas veces incommunicables.

Los creadores son portadores de voces que se levantan contra el silencio.
GÜNTHER GRASS

Paul Cézanne pintó varias veces la montaña Sainte-Victorie, ubicada en el sur de Francia, utilizando cada vez distintas materialidades de color y distintos tipos de trazos. A través de sus obras, el pintor evidenció que existían diferentes montañas Sainte-Victoire: cada trazo y color diferenciado era una cumbre distinta. Cézanne funda otras miradas de la misma montaña y, por lo tanto, otras formas de existir de esa cima.

El arte es una ficción aplicable a mundos reales de manera metafórica. Nos conduce a imaginar que lo creado es posible ya que surgió de algo real transfigurado (Goodman, 1990). El ejemplo de Don Quijote es pertinente en este caso: de alguna manera muchos habitamos en él.

Dicho de otro modo, como aduje en algún momento:

El hombre siempre se ha inventado, se ha imaginado a sí mismo, ha supuesto quién es y de dónde viene, ha imaginado sus códigos de vida, sus símbolos, y ha creado mitos para explicarse a sí mismo su existencia. Todo este imaginario no es más que la materia prima para el desarrollo del conocimiento, por lo cual podemos atrevernos a decir que el mundo solo existe a través de lo que el hombre fabrica e imagina sobre él; el mundo es entonces, como dice Goodman (1990), nuestra propia construcción. (Buenaventura, 2016, p.86)

De acuerdo con Cassirer (s.f) página 61, citado por Gardner (1982), la construcción de la realidad que llevamos a cabo se basa también en la disponibilidad de una vasta colección de concepciones mentales o formas simbólicas. Todos los esfuerzos del ser humano para captar experiencias, y también para expresarlas en formas que puedan comunicarse con eficacia, dependen de una combinación de estas concepciones o formas simbólicas. Esta posición de Cassirer propone que nuestra realidad está creada por formas simbólicas y que los significados que surgen son depositados en un flujo de objetos y experiencias.

Las cualidades estéticas de las obras artísticas pasan a un segundo plano cuando estas se observan como posibles vehículos para mostrar significados y, por lo tanto, como elementos que constituyen por sí solos una realidad. Ellas son nuevas versiones del mundo en lo que se refiere a ciencia, filosofía, política o, incluso, a lo cotidiano; por eso no se pueden traducir a otras expresiones ni a otros conceptos. Debido a ello, he podido afirmar que:

Desde la perspectiva del conocimiento humano, tanto en las ciencias como en las artes, el mundo es visto y creado a través de sistemas simbólicos. Por lo tanto, nos vemos abocados a cobijar las formas de los sentimientos mediante el uso de símbolos. (Buenaventura, 2016, p.86)

*Los exquisitos del siglo XVIII se adueñaron del arte y de la estética;
pero no hay nada en esas dos palabras que pueda sacarlas de la vida cotidiana,
que es donde genuinamente radican los afectos de la sociedad*

PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB

A lo largo de la historia de la humanidad, el arte ha sido muchas veces controlado y perseguido por diferentes formas totalitaristas; su crimen es representar poderosas alternativas para que los individuos elaboren nuevos procesos de subjetivación social.

Lo cierto es que, aunque se puede trabajar con las diferentes poblaciones desde una perspectiva estética tal como lo menciona Marcelo Pakman (2014), los psicólogos y terapeutas nos hemos entrenado para ser ciegos y nos hemos vigilado a nosotros mismos dentro de la comunidad científica que establece modos procedimentales en los cuales el profesional debe desempeñarse. También, de alguna manera, los psicólogos estamos “entrenados” para dar primacía a los enunciados, estableciendo el lenguaje oral como vehículo dominante a la hora de abordar los significados.

La ciencia presenta conceptos y leyes que cumplen una función cognoscitiva, mientras el arte produce obras imaginarias que cumplen, fundamentalmente, una función y una vivencia estéticas. Concuerdo con Fernández (2000) cuando plantea que el punto de vista de la psicología debe estar alineado con el punto de vista de la estética; no hay que olvidar que la psicología era una disciplina filosófica, así como la estética aún lo es. El autor defiende que es desde esta

perspectiva donde la psicología puede decir algo distinto a lo que las demás disciplinas ya han dicho; por ejemplo, algo sobre política que no hayan dicho los politólogos.

El objeto de la psicología es lo humano, un material plástico que se encuentra en constante transformación. A partir de la conversación psicología-arte, asumo que se puede lograr un enlace con nuevos espacios de acción que nos permitan a los psicólogos trabajar desde prácticas de intervención alternativas. Luis Camnitzer, citado por De Pascual y Lanau (2017), plantea que es necesario salir del dogmatismo positivista de causa-efecto, desafiar los métodos adscritos al mismo y apostar por la libertad de la creación como un medio necesario para descubrir otras formas de ser en nuestro mundo. El autor insiste en que el arte debe ser entendido como una forma de pensar y hacer, no como una cosa que se hace.

La estética abarca una serie de fronteras que se mueven en un contexto ubicado entre la afectividad y la vida cotidiana. La estética invita a que nos detengamos en las relaciones que tienen los individuos con las expresiones artísticas dentro de un mundo sensible. Es por esto que, desde perspectivas como la de Pakman (2014), articular la dimensión estética en la psicología permitiría la superación del sujeto “teórico” que, como profesionales, construimos y que muchas veces ponemos por encima del sujeto mismo con el que nos encontramos. Es lo que de alguna manera referí en el capítulo de apertura como *estar-junto* a ese otro con quien trabajo, moverme en el mismo espacio y establecer un diálogo inmediato con él a través de los recursos estéticos. Como dice Fernández (2000), y por curioso que resulte, la psicología ha visto a su objeto de estudio con ojos de físico, de biólogo o de administrador y, entre muchas otras ramas del conocimiento que se podrían considerar, no estaría de más que intentara verlo con ojos de psicólogo.

*Esta inminencia de una revelación
que no se produce
es, quizá, el hecho estético*
JORGE LUIS BORGES

Pakman (2014) propone un encuentro terapéutico dirigido al *sentido*, abierto a lo virtual y a la posibilidad de crear. En su planteamiento apela a la dimensión de sentido, que de la mano de la imaginación permite a los sujetos o comunidades evocar y materializar sus sensaciones. El autor denomina *evento poético* a ese hacer que se acerca a la manera sensible de dar forma a la vida cotidiana a través de la imaginación, cumpliendo un papel de intermediario entre lo real y lo anímico.

Vygotski (1968/2006) fue uno de los pioneros del siglo XX en considerar las artes como un sistema organizado que, además de propiciar emociones en el individuo, también posibilita la transformación de materiales en obras artísticas y da paso a la manifestación social de sentimientos. Según el autor, sin ánimo de reducir las características del arte ni simplificarlo, es la expresión más pura de las emociones, sin más; es la estética que permite experimentarlas y transmitir las sin que sean sometidas a juicio o descripción alguna.

Cuando hablamos de arte, necesariamente nos referimos a un acto de creación que no es producto de un solo plano del pensamiento racional. El acto creativo es producto de una actividad mental en la que operan dos mundos: el de la objetividad y el de la fantasía. Desde la psicología colectiva, Fernández (2000) propone estudiar las formas para averiguar los sentimientos, así como la estética estudia los sentimientos para averiguar las formas:

Lo psíquico, lo psicológico, es aquello que se mueve en términos de formas y, por ello mismo, la psicología no puede trabajar lógicamente. La lógica descompone las formas en componentes y deshace el objeto de estudio. Por lo tanto, solo puede trabajar estéticamente, respetando el modo de ser del objeto. (p.144)

A partir de mi experiencia profesional, interpreto la propuesta de los autores mencionados desde la posibilidad que ofrecen la estética y sus recursos para crear o transmitir un afecto por medio de un objeto, una forma o un color. He evidenciado cómo los afectos que se relacionan con una o varias vivencias de las personas van directos a las obras que realizan y que, a su vez, les facilitan entrar en contacto con su propia historia. Los materiales que propongo utilizar se instauran en algo desprejuiciado de su realidad permitiendo dar forma a eso invisible del recuerdo, un proceso mediante el cual se adopta un lenguaje que viaja por todo un universo simbólico hasta llegar a representarse en una obra, un lenguaje que es capaz de ir a cualquier parte, sin mediaciones teóricas ni juicios, y volver para contarlos.

Cada forma y cada color, de manera solitaria y única, representan parte de la afectividad que puede ser inenarrable desde otros medios. Como mencioné anteriormente, resulta aventurado hacer interpretaciones de la obra que las personas realizan; sus creaciones viven para sostenerse a ellas mismas ya que todos sus significados se encuentran repletos de híbridos indeterminados y, muchas veces, incommunicables. Bien aducía Pakman (2014), en correspondencia a la dimensión del sentido, al afirmar que esta evoca sensaciones encaminadas hacia espacios que escapan de la interpretación y se acercan a la singularidad de la experiencia.

Esa dimensión artística de la terapia a la que se refiere Pakman (2014), con la cual coincido plenamente, no reniega de la ciencia; todo lo contrario, la pone al servicio de la experiencia y de eso singular que en ella acontece. Conceptualizar la *experiencia estética*⁸ que ocurre dentro de la práctica terapéutica, evento poético desde la perspectiva de Pakman (2014), nos vincula como profesionales con rutas que conducen a recuperar ese sujeto que ha sido privado de expresar su

⁸ En el capítulo Experiencia Estética profundizaré respecto a este concepto.

propia experiencia de manera sensible. Así mismo, nos hace partícipes del destino de la intervención en la medida en que la dimensión inenarrable de la estética nos inviste con poderosas alas para volar por encima de las formas establecidas para las intervenciones.

El arte no es copia del mundo real. Con uno de estos malditos mundos basta.
VIRGINIA WOOLF⁹

¿Hasta qué punto nos podemos conocer o conocer a alguien a través de objetos externos?
¿Genera el arte otras formas de ver la afectividad? ¿Cómo y sobre qué medios puede surgir una metáfora artística de los afectos? ¿Con qué filtros de color, de formas o de texturas?

Si bien resulta aventurado, desde los parámetros exclusivos del lenguaje, hacer interpretaciones de la obra que realiza una persona durante un proceso de intervención, esto no impide que la acción estética que emprende nos conduzca hacia el encuentro con la posibilidad de interactuar con su subjetividad. De acuerdo con Molina, Buenaventura y Belalcázar (s.f), dar cuenta de la subjetividad es un proceso que tiene lugar a través de diferentes estrategias narrativas. Siguiendo a Posser (1998), los autores defienden la imagen o composición gráfica-artística como una de esas estrategias que nos permiten componer una trama¹⁰ visual de nuestras vivencias y de nuestra subjetividad a partir de recursos y formas de agenciamiento específicos. Es importante señalar que, en las últimas décadas, los lenguajes estéticos han ganado relevancia y visibilidad como medios para dar cuenta del mundo, de nosotros mismos y de la forma en la que nos configuramos (Molina, 2016).

⁹ Citada por Goodman (1976), quien aclara que esta cita aparece en uno de los ensayos de Virginia Woolf, aunque no ha conseguido encontrar su ubicación.

¹⁰ Desde la narrativa, la trama es un orden interno que organiza los hechos que se dan en los acontecimientos para presentárselos a un otro (lector).

En muchas ocasiones, las afectividades que se desprenden de uno o varios acontecimientos son encapsuladas en discursos ajenos. Especialmente en el caso de los niños, en medio de los avatares que acarrea la violencia, se quedan con la versión que otros cuentan acerca de lo que sucede sin tener la posibilidad de visualizar su propia explicación de los hechos. De alguna manera, los recursos estéticos que utilizo en intervención psicológica posibilitan a los sujetos construir su propia trama de lo que han vivido. Por eso concibo la obra que alcanzan como el objeto que les permite entrar en contacto con su historia de una manera más conciliadora que el horror de la narrativa cruda de la realidad.

La obra que realizan los sujetos encarna otras formas sensibles de sentimientos, pasiones, ideas y actitudes que se van a manifestar en su poder de transformación y autorreflexión. Tal como proponen Molina, Buenaventura y Belalcázar (s.f)¹¹, a partir de la experiencia con los niños de *En blanco y rojo. Huellas de guerra y silencio*, la construcción de la imagen permite a los niños no solo expresar qué ocurre, sino también crear algo diferente con lo que ocurre. Así, los autores aducen que disponer de un recurso narrativo, a través del cual sea posible construir una trama, es la estrategia más clara a partir de la que la subjetividad se evidencia al tiempo que se enriquece.

Vuelvo a retomar entonces mi orilla para plantear que, a través de las narrativas gráficas, se pueden evocar afectos de acontecimientos vividos donde la palabra ha sido silenciada por la violencia. Los recursos estéticos funcionan como puentes para establecer nuevas formas de significar lo acontecido y poner en escena una nueva narrativa del dolor; cada material y cada orientación su empleo permite a los sujetos acercarse a sí mismos desde otras dimensiones, aportando sustancialmente a esa nueva organización que ellos crean.

¹¹ Siguiendo a Fiorini (2006).

Retomando a Fernández (2000), recordemos que el hecho de que las obras artísticas sean la imagen de las formas de los sentimientos no implica que estas expresen exactamente el sentimiento que las personas deciden colocar en ellas. Los afectos que toman forma en las obras que realizan los sujetos resultan ser independientes de ellos mismos; como decía Goodman (1976), el arte no es copia del mundo real. La obra “sale” del cuerpo de quien la hace: soporta y recibe la sensación corporal; luego se constituye en otro cuerpo, en una superficie donde se pueden proyectar nuevos mundos y nuevas narraciones de los acontecimientos (Buenaventura, 2016).

En este punto tiene lugar el placer que constituye la esencia de la estética y que agita, excita, y desafía a la inteligencia, ese placer generado durante un proceso creativo, así como al encarar el resultado final del mismo. Durante la *experiencia estética*, las personas se muestran sensibles frente al proceso de creación y se dejan envolver por el placer que suscita, aunque en un principio hayan llegado atiborradas con su historia y con el hecho de haberla tenido que contar una y otra vez. La obra final alcanzada las posiciona como espectadoras de un afecto que antes era invisible, produciendo asombro por su forma, su color y por la combinación que viene de la ciencia de la sensibilidad. La obra proporciona una especie de satisfacción y estremecimiento a causa de la ilusión íntima que generan con ese objeto que trae consigo una nueva invención de su afecto.

Defiendo una visión de la intervención terapéutica, como la expone Pakman (2014), inscrita en la dimensión del sentido que conduce al sujeto a espacios de libertad inmersos en un libre albedrío. Son espacios asociados con el proceso creador, donde siempre hay un continuo descubrimiento, pasa algo nuevo y se ubica eso poético lleno de cosas no medibles, no pensadas, sentidas, imaginadas y *ficcionaladas*. Como proponía Fernández (2000), en la psicología colectiva

se hace menester percibir y dar forma a los afectos desde un campo que maneje las mismas lógicas que ellos: a saber, la estética. Desde esta perspectiva podemos ver a las personas como presas de sus afectividades y no de sus pensamientos, de modo que apelamos para que lo que se tiene en el pensamiento pueda tomar forma de sentimiento y para que ese sentimiento se transforme durante el proceso de manifestación gráfica. Con esto, como diría Fernández (2000), la psicología se convierte de nuevo en un arte: el arte de ir en busca de lo desconocido y traerlo aquí, vivo.

Referencias

Beckett, S. (2017). *El mundo y el pantalón*. Barcelona, España: Elba (edición original 1989).

Buenaventura, F. (2016). *En blanco y rojo. Huellas de guerra y silencio*. Bogotá, Colombia: Cangrejo editores

De Pascual, A., Lanau, D. (2017). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Madrid, España: Catarata.

Gardner, H. (1982). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Gergen, K. (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. España: Paidós Contextos.

Goodman, N. (1976). *Los Lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. España: Paidós.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. España: Paidós.

Fernández-Christlieb, P. (2000). *La afectividad colectiva*. México D.F., México: Editorial Taurus.

Molina, Buenaventura y Belalcázar (s.f). Imágenes como expresión de subjetividad. Experiencias de niños en contextos de guerra en blanco, rojo y negro. Artículo en preparación.

Molina, N. (2016). De rojo a blanco, huellas y transformaciones. En Buenaventura, F., *En blanco y rojo. Huellas de guerra y silencio* (pp. 89-95). Bogotá, Colombia: Cangrejo editores.

Pakman, M. (2014). *Texturas de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico*. Barcelona, España: Gedisa.

Valéry, P. (1937). Discurso sobre la estética. En P. Chatenois (comp.), *La invención de la estética y otros escritos sobre arte* (pp.34-64). Madrid, España: Casimiro Libros.

Vygotsky, L. S. (2006). *Psicología del arte*. España: Paidós (edición original 1968)

Capítulo III

Evento

Leyendo a Marcelo Pakman (2014)¹², encontré un término que llamó mi atención de inmediato: *evento poético*. Con este término hace referencia a pequeños eventos que hacen presencia con su sensibilidad durante el encuentro terapéutico, generando unas revelaciones transformadoras que sobrecogen tanto al terapeuta como al sujeto.

De acuerdo con Pakman (2014), la sensualidad y la sensorialidad son una especie de sentidos que se articulan al lenguaje no verbal y que se encuentran presentes desde las primeras etapas del desarrollo humano. Pero a medida que pasa el tiempo, con el dominio del lenguaje, toman más relevancia formas de comunicación concretas y tendemos a ignorar esas primeras formas de comunicarnos; pasamos, por ejemplo, de prestar atención a los señalamientos que una persona hace con sus movimientos o gestos para comunicar qué quiere a preponderar los enunciados que utiliza para comunicar el mismo mensaje.

La sensualidad y la sensorialidad son elementos fundamentales para comprender lo que concibe Pakman (2014) como *evento poético*. Interpreto que, para el autor, el *evento poético* es llegar al nacimiento de un instante que, de pronto, aparece; un instante que no necesariamente tiene una secuencia o continuidad, ni causa completa o interpretación particular. Desde esta perspectiva, los *eventos poéticos* se vuelven una oportunidad para hacer intervención porque durante los mismos se da lugar a *fenómenos de cambio*.

Con la libertad que me dan la fuerza del conocimiento y de la imaginación, que como menciona Pakman (2014) siempre traen consigo una textura sensible, en este documento abordaré el *evento poético* como *experiencia estética*. He señalado el lugar de los recursos

¹² Citado en el capítulo Mezcla.

estéticos en el proceso de intervención terapéutica y propongo el término *experiencia estética* en razón a su vínculo con estos recursos que permiten a los sujetos comunicarse desde la corporeidad, la sensualidad y la sensorialidad que menciona Pakman (2014).

El objetivo del presente capítulo es narrar escenas que posibiliten al lector familiarizarse con lo que sucede en una intervención psicológica que propicia *experiencias estéticas* articulando el uso de *recursos estéticos*. Quiero encontrar en estas narraciones una hoja de ruta que muestre cómo se genera ese clima afectivo, físico y tangible que pueden habitar el terapeuta y el sujeto para crear, de la mano de la imaginación, otros matices sobre la realidad.

He afinado mis sentidos y mi sensorialidad para, como lo hace un árbitro en el campo de juego de cualquier deporte, estar atenta a cada detalle durante la terapia. En el juego, el árbitro se posiciona de forma distinta a los espectadores que están allí por diversión porque debe estar atento a los movimientos de cada jugador y asegurar que todo se desarrolle bajo los parámetros establecidos. Durante las intervenciones procuro conectarme de manera sensible con la experiencia estética; mi piel y todos mis órganos sensibles están atentos para detectar la sensibilidad del otro. La verbalización pasa a un tercer plano. Los niños, en estos casos, se encuentran absortos en la contemplación de lo que están creando y yo me encuentro en un plano de observación y conexión con ambos: sujeto y creación.

Mi proceder como terapeuta ha estado signado por mi entrenamiento visual y estético, lo que me permite saber cómo actuar mientras la obra se gesta en silencio. Es este entrenamiento el que ha proporcionado los criterios para decidir, en determinado momento, si sugiero algo o no, si menciono algo o no, si permanezco en silencio o no. También ha sido determinante para estar atenta a los gestos que utilizo al comunicarme con el otro; por ejemplo, en uno de los casos que

narraré y ante una acción inesperada por parte de uno de los niños, durante el proceso creador, fue imperante demostrar un asombro que no lo asustara o invadiera.

Como adelanté en el capítulo de apertura para clarificar mi proceder, retomaré la selección de imágenes correspondientes a tres intervenciones con niños realizadas durante mi trayectoria profesional como psicóloga. Como de costumbre, a los niños les propuse el uso de algunos materiales como pintura, pinceles, papel y arcilla, entre otros, enunciando una orientación verbal o pauta para usarlos.

La primera narración es acerca de un único encuentro terapéutico con Javier, un niño de seis años que tuve la oportunidad de conocer durante un servicio voluntario de prácticas requerido para culminar un diplomado en el Centro de Estudios Superiores de Bogotá en el año 2008. Debido al tiempo que ha transcurrido tras haber cerrado este caso, me es posible realizar investigación retomándolo¹³. Las otras dos narraciones, los hermanos Jairo y Miguel, fueron realizadas en el año 2017 en el marco de una intervención particular. Con cada niño tuve un solo encuentro el mismo día y ambos fueron atendidos en la ciudad de Cali en casa de la persona que los refirió. Por cuestiones de seguridad, el padre solicitó no firmar ningún consentimiento informado para la publicación de las fotos y utilización de los casos en investigación; sin embargo, lo aceptó verbalmente. Por cuestiones de protección de identidad de los menores, los nombres que utilizo son seudónimos y sus rostros no se muestran en las fotos¹⁴.

En los tres casos que se ilustrarán en este documento, haré énfasis en el proceso y en la concepción de la obra a la que llega el niño desde lo propuesto por mí como profesional. Durante las narraciones, haré énfasis en los recursos estéticos que propuse y en los enunciados verbales

¹³ Véase resolución número 1995 de 1999 por la cual se establecen normas para el manejo de la historia clínica. Artículo 15. Retención y tiempo de conservación.

¹⁴ De acuerdo con lo requerido en el artículo 29 de la Ley 1090 de 2006 expedida por la Sociedad Colombiana de Psicología.

que realicé para orientar respecto al uso de los mismos. De igual manera, haré hincapié en los componentes asociados al relacionamiento entre terapeuta-sujeto: gestos, silencios, cambios, acercamientos, distancias, pausas, dificultades, actitud corporal y verbalizaciones.

Cabe aclarar que mi labor como terapeuta en estos encuentros no fue recolectar información para interpretar. Aunque esta es una labor inherente a mi ejercicio profesional, y es cierto que desde distintas perspectivas teóricas se podrían aducir muchas cosas a partir de las observaciones, esto no ha sido lo esencial en esas experiencias. Como será evidente, la obra que alcanzan los sujetos encarna todo lo que querían decir: en este sentido, la obra es la interpretación de los afectos por mucho que ella misma no tenga una interpretación en sí. Como he venido argumentando, pedir al sujeto que diga algo más de lo que su obra revela resultaría tan ineficaz como pedirle al poeta, al pintor o al músico que exprese qué trató de decir con su elaboración.

Javier

Ahora vive en los suburbios de una gran ciudad de Colombia, en casa de un familiar, pero es oriundo de una zona rural donde se convive con la violencia. De allí parece venir mientras camina de la mano de su madre y su tía, del lugar donde murió su padre de forma violenta. No habla desde entonces.

Tiene seis años.

Lo invito a pasar. Se muestra cómodo, tranquilo, sin muestras de aprehensión. Mi comportamiento se ajusta a una actitud de empatía con la que procuro encarar este tipo de encuentros¹⁵. Accede a sentarse conmigo en la mesa de trabajo: le cuento cómo será la dinámica con los materiales y señalo la arcilla. No es un material que suele cargar con frecuencia porque se degrada con facilidad, pero hoy la tengo; mientras conversaba con su madre, en el mismo instante en que me contaba lo sucedido, visualicé la arcilla entre todos los elementos de mi caja de herramientas: por su asociación cultural con rituales de muerte, por sus cualidades técnicas relacionadas con la sencillez y por lo simple de su manejo.

Exploramos juntos el material: le muestro cómo se moldea y cómo usar el agua, en una vasija, para darle forma. Le enseño a realizar un vaivén para hacer un rollo alargado, a humedecer las manos después y, con presión entre ellas, hacer una bolita. Una vez que comprende el manejo de la arcilla, lo miro a los ojos y le pido que use el material para hacer algo que le recuerde a su padre.

Sin la menor vacilación, como si fuera parte de su hacer cotidiano en el campo, empieza a trabajar. Reproduce la técnica mostrada y construye un trozo compacto que parece tener una

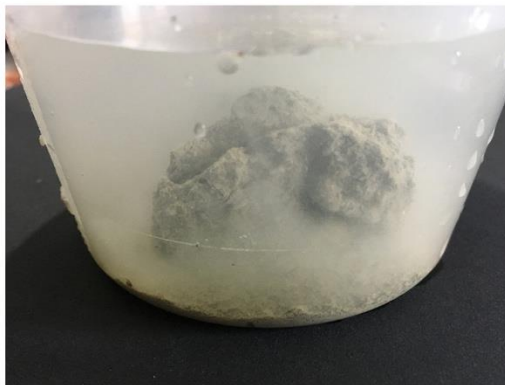
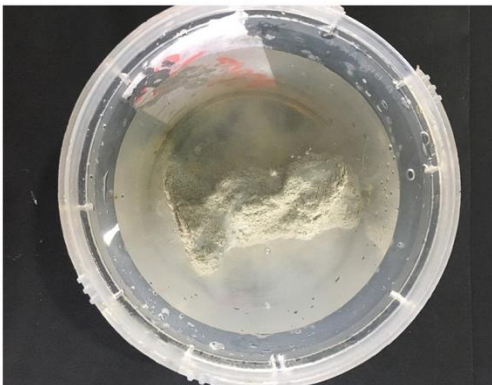
¹⁵ A lo largo de mi experiencia profesional he reconocido la importancia de que el actuar del profesional sea natural, camuflado entre la población con la que trabaja, demostrando una figura empática que inspire confianza.

base sobre la que se soportará. Después ubica el objeto en posición vertical sobre la mesa y se queda mirándolo. Con un gesto suave, lo desliza dentro del agua ubicada junto a él, baja la cabeza y ubica la mirada a la misma altura que la vasija. Imito el gesto, como en un espejo, y miro yo también. Sigo su dinámica hasta que la figura se deshace por completo en el agua ante nosotros. Pasan los minutos y levanta la cabeza buscando mis ojos; le devuelvo el contacto visual.

—Mi papá se murió.

Le pregunto qué hacer con el agua, porque él decide sobre el acontecer de su obra y sobre el uso de los recursos estéticos.

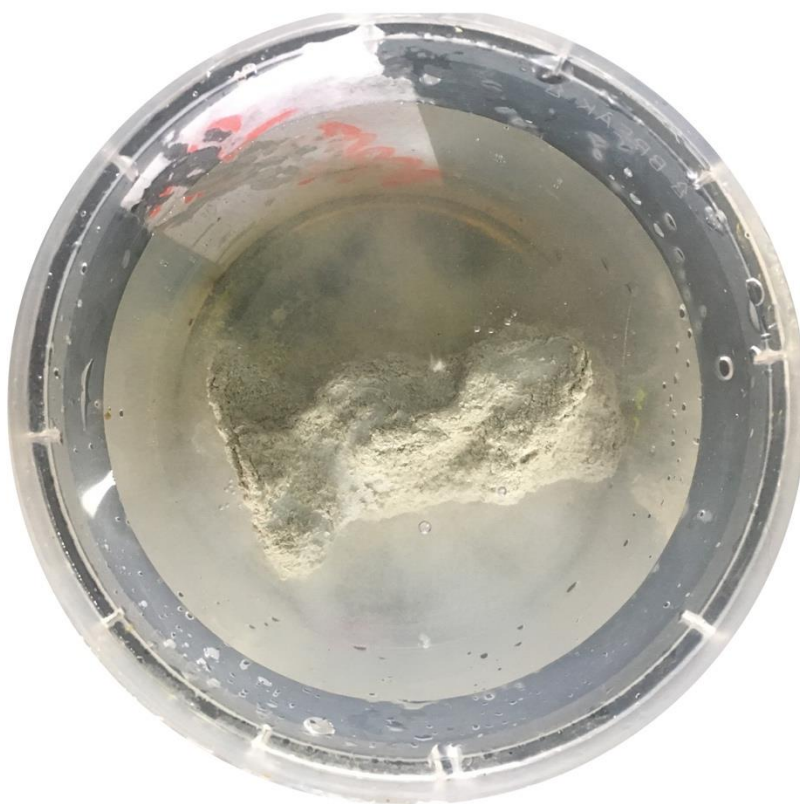
—Nada.



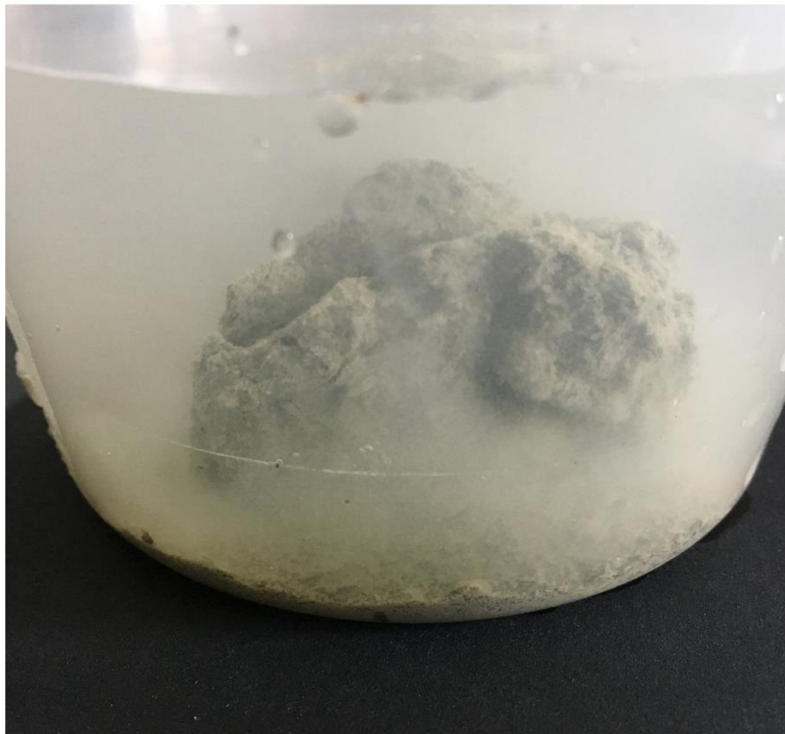
Moldea la arcilla y dice que es su papá.



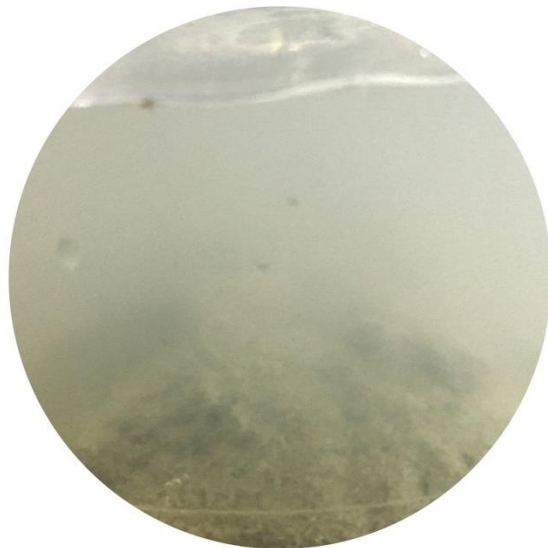
Tira la figura a la vasija con el agua
para lavarse las manos.



El niño se queda mirando hasta que la arcilla se disuelve por completo en el agua.



Mi papá se murió.



Jairo y Miguel

Juegan a la pelota con otros niños en el patio de la casa, sudan concentrados en el balón que vine y va intentando entrar entre dos piedras. Los observo sentada sobre mi caja de herramientas.

Miguel es robusto, de cara redondeada. Su rostro está chapeado por el calor y el juego. Jairo es más alto, de piel muy blanca. Ahora viven en una población suburbana del suroccidente colombiano. Tienen nueve y once años; están escolarizados. La madrina les pide que se bañen antes de trabajar conmigo de forma individual.

Perdieron a su madre de forma violenta.

Miguel es el primero. Llega limpio y fresco, con mirada reservada. Sentados en una mesa del jardín bajo el calor de una mañana de junio, le hablo de mí y de los materiales: propongo que use porcelanocrón para hacer un objeto que le recuerde a su madre; de Nariño vinieron en bus los hermanos y en bus volverán, por lo que necesitan un material resistente para el objeto que llevarán consigo al regresar. Me mantengo en un espacio cercano, pero siempre me aseguro de no bloquear materiales ni gestos. Él se muestra atento siempre, sereno, inmerso en un silencio dedicado.

Alarga la masa y arma una espiral enrollada. Aprieta con las manos hasta ahuecarla en dos espacios enmarcados por bordes delgados. Con los dedos talla una división entre ambas cavidades que parecen “raspadas”, vaciadas hasta sacarlo todo. Está muy concentrado en la ejecución, con la cabeza gacha sobre el objeto, y no puedo ver su cara; sin embargo, escucho su respiración agitada.

—Ya.

Le pregunto si quiere pintarla: contesta que sí. Le ofrezco amarillo y negro mientras pienso en su connotación cultural¹⁶. Con cuidado, mucho cuidado, pinta primero los bordes de amarillo y luego el fondo ahuecado. Después, cambia de pincel y pinta de negro toda la parte exterior.

—Ya terminé. —Luce gesto de satisfacción.

Le pregunto si quiere contarme algo y contesta con rapidez.

—Sí. Estos somos nosotros dos y lo de afuera de negro es mi mamá.

Pienso en dos espacios vacíos contenidos por el color negro asignado a una madre.

Ahora es el turno de Jairo. Es inquieto, tarda un tiempo en acomodarse al espacio. Le muestro como se maneja el percelanacrón y le pregunto si quiere hacer algo para su madre.

Sin responder, amasa el material para hacer una bola. La sostiene en las manos y después la retuerce para dividirla en dos. Hace una figura con ojos, boca y cuerpo. La deja unos instantes en la mesa, sola; después retira las manos y las agita. En ese mismo instante, de forma súbita, aplasta la figura con el brazo. Hace un gesto brusco con la mano y retira el material a un lado. Tras unos momentos, vuelve a cogerlo, moldea una tira alargada y la enrosca en forma de caracol. Después la invierte en forma de cono hasta formar algo parecido a una vasija, toma dos colores azules y pinta el objeto de forma atropellada.

Transmite incomodidad y desconexión con los materiales. Deja el objeto y los colores a un lado.

—Quiero lavarme las manos. —Tras hacerlo, se limpia despacio y parece recuperar la calma mientras despejo la mesa y dejo la caja con los materiales a su alcance. Le propongo que busque con qué quiere trabajar. La abre y saca todo: papel, pinturas, pinceles, tijeras; quiere

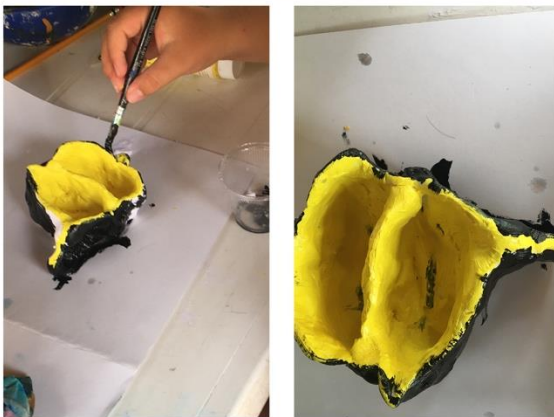
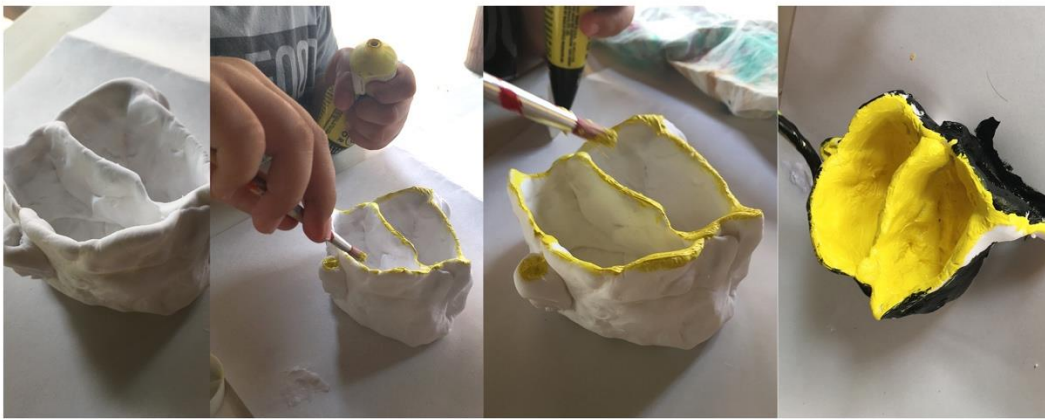
¹⁶ Véase capítulo de Recursos Estéticos.

ver la totalidad del contenido, pero no se decide por ninguno de los materiales y se sienta de nuevo. Dobla los brazos sobre la mesa y me mira con actitud triste.

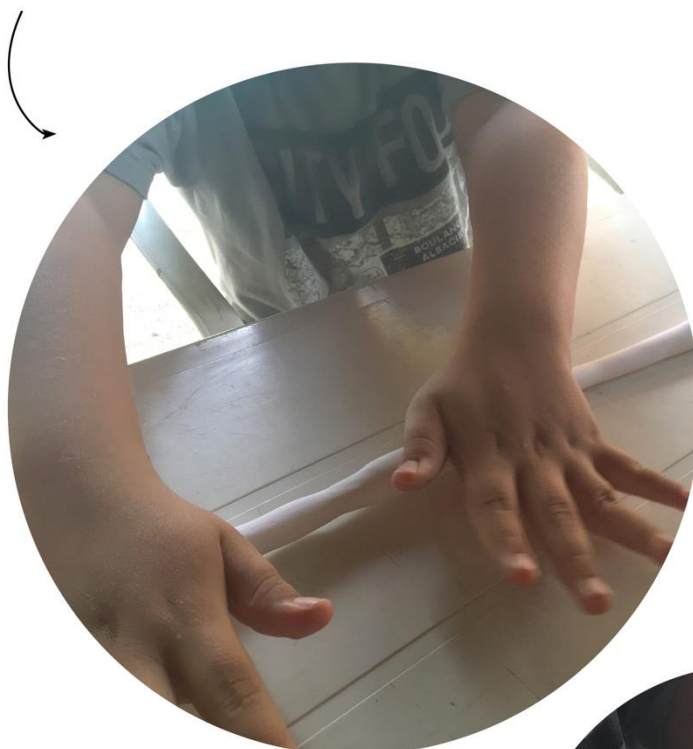
Le ofrezco un cuarto de cartulina blanca y cuatro tubos de colores: negro, café, amarillo y azul. Toma el color café y pinta un área en forma de “tronco”. Después, con el negro, ubica ojos y boca. De repente, destruye la imagen arrastrando la mano sobre la pintura: queda una superficie oscura de pintura fresca, sobre la que garabatea diversas líneas con el cabo de un pincel y forma una escena donde hay una imagen central irreconocible en medio del caos. Al cabo de unos segundos, también los garabatos se convierten en multitud de rayas que eliminan la imagen.

—¿Puedo ir a jugar?

Pienso en los tres intentos, todos destruidos.



Moldea el porcelanacrón
enrollándolo en espiral.



Le da forma de vasija y después la divide
en dos espacios.





Pinta los
bordes
internos de
amarillo y
comienza a
pintar de
negro la
parte
exterior.





Objeto terminado.



Experimenta con el material.



Divide en dos
el material.

Hace una figura antropomórfica.



Aplasta la figura y pide otros materiales.



Hace con el material una vasija que pinta de manera incomoda.

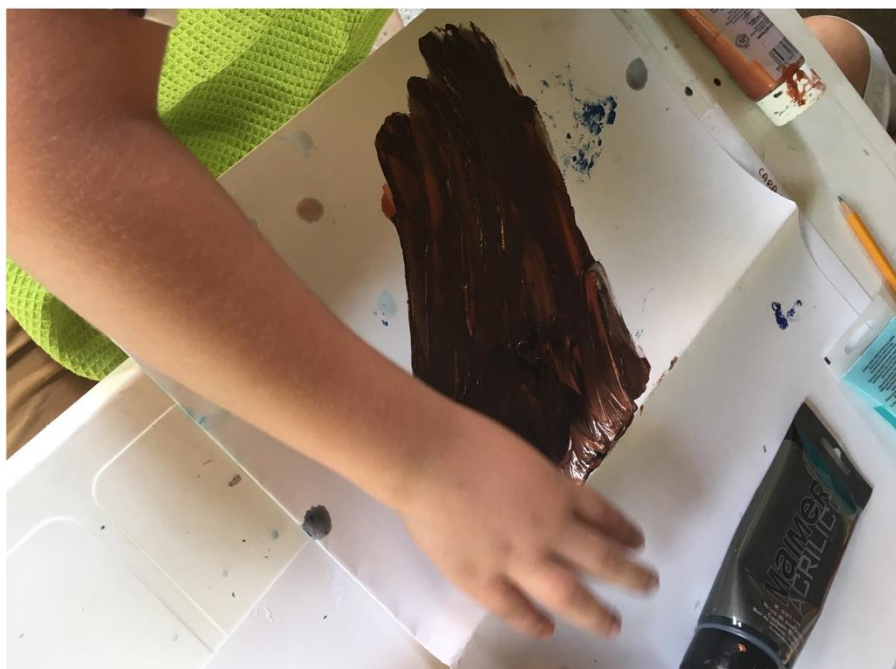


Hace una vasija con el material y después la pinta con evidente incomodidad.





Escoge papel cartulina blanco y color café de la caja de herramientas.



Desaparece la imagen anterior.





Con el cabo del pincel, garabatea una figura central y dos a un lado. Después las vuelve a rayar.

Capítulo IV

Materialidad

El fotógrafo y escritor húngaro Gyula Halász fue un amigo cercano de Picasso. En uno de sus libros detalla como el pintor no se limitaba a los materiales y estructuras comunes dentro de su oficio, sino que usaba toda clase de elementos para dar nuevos destinos y sentidos a sus obras: empleaba cosas encontradas en cualquier sitio, como cordeles, hierros, telas, maletas, cajetillas de tabaco, papeles o servilletas, para buscar intenciones diferentes u órdenes espaciales insólitos y determinar el camino hacia relaciones inéditas de dichos objetos que, al permitir la apreciación de valores estéticos desconocidos hasta ese momento, renovasen su capacidad de asombro.

En esos procesos creativos, con el objetivo de explorar otras posibilidades, Picasso actuaba siempre con un pensamiento libre entre lo que existía y lo que podría existir: un ejemplo clásico es la obra *Cabeza de toro* (1943), realizada con el sillín y el manubrio de una bicicleta. Su taller era un espacio donde ejercer la pasión por crear nuevas formas a través de todas las opciones que pudieran brindar los materiales, buscando en ellos un ejercicio de transformación o de ejecución, lo que incluso le llevó a afirmar que su mano se encontraba ausente cuando moldeaba arcilla. Por ello, se podría decir que ejercía la aplicación lúdica e intuitiva sobre cada una de sus obras y que trabajaba con el impulso del *juego*, ese juego libre que oscila entre la imaginación y el saber.

Recurro a la intuición y la habilidad lúdica de Picasso para ilustrar que, a través de la estética, se pueden articular las habilidades y los saberes del terapeuta para la puesta en escena frente al sujeto; en concreto, las cualidades táctiles y visuales del material. La manipulación de los elementos para pintar, dibujar, moldear, doblar, arrugar o ensamblar produce una serie de ilaciones mediante gestos mudos que no encuentran palabras. Las huellas generadas por el contacto de los dedos con la materia se transforman en luces, formas, ductilidad, manchas o

líneas desnudas que pueden recordar a heridas y que tal vez tienen, como decía Picasso, la posibilidad de dar forma a nuestros terrores o deseos. El evento gestado en estas experiencias no está prefijado, sino que *in situ* y a partir de su fuerza creadora germinan otros mundos posibles cargados de sentido.

Uno de los ejes principales de cualquier procedimiento artístico es la materialidad, fortuita o no, entendida como el recurso estético donde se constituye la obra. Tiene su ente corpóreo, que puede ser transformado en busca de una expresión, y posee un abanico notable de posibilidades aprovechables desde lo semántico de la estética y la técnica. Los recursos estéticos para la intervención están al servicio de la obra, la que develará el afecto contenido, y con su asignación se da inicio al espacio dinámico que estimula la acción del sujeto. Son un recurso narrativo y funcionan como hechiceros que transforman, alteran o generan diversidad de ámbitos que esperan ser puestos en escena. Se organizan en lo que he denominado *caja de herramientas*, un medio interactivo que se transforma de acuerdo con las características de cada profesional, de la población, de los sujetos e incluso del propio espacio. Es imposible utilizar su contenido como si fueran fórmulas: de ninguna manera es una lista de elementos que se deben llevar al campo y aplicar de la misma forma en todos los casos; cada persona desarrolla y usa su propia caja de herramientas mediante un sello personal.

Este instrumento contiene diversidad de materiales que, de alguna manera, pasan a ser determinantes cuando se propone la acción: las elecciones en el momento de intervenir dependen, en gran medida, de la intuición. La intuición es un aspecto que genera bastante controversia en el ámbito académico, pero puede llegar a ser aquello *sui géneris* que desencadenará gran parte de la intervención; y es que, como diría Jane Austen, siempre hay algo

de talento en la intuición. Este pequeño diablillo viene con tres armas sutiles y poderosas: acervo cultural, empatía y sensibilidad.

La intuición es esa gran ventaja que el arte aporta a la psicología por su singular capacidad de aproximación a lo desconocido. Es algo tímida y no aparece de la nada: surge y se alimenta de los saberes del terapeuta o, parafraseando al escritor noruego Jo Nesbø, de la suma de todas sus experiencias. Afina los sentidos para captar aquello que no está determinado pero que, de alguna manera, anticipa muchas decisiones. Propone un método de conocimiento basado en cierto caos y, por mucho que se haya intentado encasillar, categorizar o fragmentar, continúa sugiriendo preguntas impropias, bastardas e improcedentes, pero también pertinentes en situaciones particulares que exigen la exploración a través de procesos de conocimiento y nuevos órdenes que impacten en otras configuraciones desde lo personal hasta lo social.

Los materiales que se encuentran en la caja de herramientas son elementos que se han ido incorporando para adueñarse de un lugar ya casi indispensable, elegidos de acuerdo con el saber que se tiene de cada uno de ellos, seleccionados mediante cierta intuición y guiados a través de la consigna. Claro está que existen infinidad de materiales; sin embargo, decidí hablar principalmente de los que fueron utilizados en las experiencias narradas en el capítulo anterior. Al detallarlos, no quiero solo enumerarlos: es importante sentirlos, presentarlos una dimensión simbólica y estética, contemplarlos para que obtengan un espacio narrativo con el que se puedan contar historias y sean ellos quienes conquisten su lugar en este trabajo.

Sin embargo, en la creación de la caja de herramientas, el terapeuta debería también ser sensible a los recursos que le propone el medio físico donde trabaja y a la realidad de cada momento pues, como profesional, se podrá ver abocado a desarrollar su actividad en diversas circunstancias fuera de los estándares esperados; poseer sensibilidad, la que surge en términos de

recursos disponibles, proporcionará una apertura a nuevas formas y mundos de intervención en situaciones imprevistas porque, como dice Azorín en su novela de 1941 *El escritor*, “la sensibilidad levanta una barrera que no puede salvar la inteligencia”.

La estética tiene procedimientos propios para lograr la transformación de los afectos y que alcancen una nueva dimensión, una que vivirá a través de la obra y se expresará solo mediante ella misma y sus propios sistemas simbólicos. Por lo tanto, el material con el que se propone trabajar al sujeto es el elemento clave de toda intervención, lo que articula y anticipa el sentimiento que subyace. La intuición a la hora de abordar la experiencia por parte del terapeuta debe cubrir la elección de material y las consignas del proceso, pero también el resultado: en cada evento del proceso se constituye una amalgama irrepetible y singular de texturas, una serie de eventos sensibles transformados en parte de aquel acontecimiento que vivió el sujeto y que organizan el instante creador. En una ocasión, a la hora de intervenir en un grupo de niños de entre seis y catorce años cuya localidad había estado bajo fuego de combate solo unos días antes, pensé que las plastilinas o los colores rosados podían ser algo fuera de lugar; mediante los casquillos de bala y los cartuchos usados que plagaban el suelo, les propuse construir objetos, crear figuras, reír e inventar algo bello a partir de algo bélico: ellos crearon torres, aviones, trenes y otras figuras.

Por último, antes de profundizar en los materiales, quiero referirme a otro elemento muy importante: la máquina fotográfica. Este dispositivo, ahora ya casi incorporado a nuestro propio cuerpo en el día a día, se ha convertido en un tercer ojo y en una escucha de gestos mudos que necesitan, muchas veces, ser registrados. Tomar notas sobre el lenguaje corporal durante una intervención no siempre permite establecer el foco sobre ese crisol de sensaciones que ocurren segundo a segundo. Considero que hay que estudiar su uso para que tenga el mejor lugar sin

volverse una distracción o un estorbo, tanto para el profesional como para el sujeto que se ha entregado a su creación. He intervenido con esta ayuda visual a través de mi teléfono celular en silencio y sin luz: el dispositivo cabe en mi mano derecha en posición horizontal y, en estos últimos años, he aprendido a usarlo sin que sea un intruso. Vale la pena anotar que, previamente, anuncio su posible uso a las personas con quienes trabajo; además, siempre omito rostros y detalles que no hayan sido acordados con las personas o grupos intervenidos.

Cuando inicié mi práctica profesional, la tecnología no era tan portátil y no resultaba ni sencillo ni habitual el uso de un aparato electrónico para documentar los procesos. Como nos ha pasado a todos en otros tiempos, con espontaneidad, articulé el registro fotográfico como una manera de conservar instantes del proceso usándolo como un artefacto de memoria e ilustración en algunas de las intervenciones. Sin embargo, me hubiese sido muy útil ahora haber detallado ese sinnúmero de experiencias con las que intervine a lo largo de mi trabajo y que no fueron registradas de esa forma (como sucedió en el caso citado antes, el empleo de casquillos de bala). Así como en una consulta habitual se registran las notas de lo que los sujetos dicen, la cámara registra las obras y su proceso de gestación. Es posible discutir acerca de las implicaciones que tiene el uso de la cámara por parte del profesional sobre el trabajo de las personas porque no hay que olvidar que, actualmente, la cámara representa el ojo de la sociedad.

Así las cosas, es hora de ahondar en el propósito de este capítulo: visibilizar algunos de esos recursos estéticos que pueden propiciar la sensibilidad del terapeuta para que inicie la adquisición de habilidades con la intención de intuir y elegir *qué secuencia, qué consigna, qué técnica, en qué momento y por cuánto tiempo*.

Piezas

*La tela en blanco es como un polvo que recubre el auténtico cuadro.
Hay que limpiarla. Tengo un cepillito para liberar el azul,
otro para el rojo o el verde:
mis pinceles.
Cuando he limpiado bien,
aparece todo el cuadro.*
GEORGES BRAQUE

Los materiales son los vehículos para la existencia de la obra en una determinada forma asociada con la acción del sujeto. Tienen su propia resistencia y grado de plasticidad, cualidades físicas que activarán ese *hacer* impuesto por el sujeto. La función mediadora de los materiales es esencial dentro del proceso de intervención; cada uno de ellos ofrece sus propias posibilidades a la hora de saltar hacia lo desconocido que está inmerso dentro de las infinitas opciones que brindan. La experimentación con cada color, trazo, textura, modelado, pintura, forma o dibujo tiene un valor simbólico propio porque permite al sujeto explorar sus sensaciones hasta, incluso, convertirse en cómplice de la expresión de afectividades que, a veces, están fuera del pensamiento discursivo.

Estos recursos estéticos amplían la capacidad comunicativa hasta propiciar un diálogo intuitivo y sensitivo con cada uno de los materiales que dan forma a la expresión. El quehacer estético, a través de sus recursos, absorbe toda la atención del sujeto y pasa por encima de las inhibiciones verbales al constituir espacios creativos. La intensidad del acto se encuentra centrada en torno al objeto creado, en la puesta en escena plagada de gestos, en la selección de materiales, colores o formas, acompañada de una *regla* o *consigna*.

Cada material dentro de este proceso artístico tiene una vida propia y forma parte del proceso de construcción, es un soporte que será transformado por el sujeto, según su necesidad, espacio y

tiempo, vertebrado por la conexión y el diálogo entre el material utilizado y lo que el sujeto siente mientras crea. Como dice Pakman, y de nuevo en alusión al evento poético, es necesario palpar las texturas de la imaginación y emplear la creatividad como vehículo que nos acerca a lo intangible y esencial de la experiencia humana.

Los casos expuestos en el capítulo III son testimonios de una realidad vivida en contextos de violencia y que los niños no habían tenido la oportunidad de contar; de alguna manera, esa realidad estaba presa del discurso de los adultos y de un duelo colectivo. Ellos consiguieron encararla dando color y forma a unos afectos que, como apunta Fernández, no tienen forma determinada y es difícil que sigan cualquier lógica racional. Sin embargo, las formas de sentimiento que los niños moldearon tenían tonos, texturas y formas concretas e identificables con las que signaron su recuerdo sobre algo bello, creado desde un relativo desorden que generó cierta clase de placer. Por lo tanto, esos colores, esos materiales y esas figuras merecen atención.



Azul

El color, que, como la música, es una cuestión de vibraciones, llega a lo más general, y por lo tanto más indefinible por naturaleza: su poder interior.

PAUL GAUGUIN

La naturaleza propia del color es incolora. Como es bien sabido desde la Física, los colores son sensaciones producidas por la radiación electromagnética en el espectro visible al interaccionar con una de las diez capas de la retina y dependen de la longitud de onda. Cada objeto capta determinadas características de ese espectro luminoso, produciendo en el individuo la sensación de color. El color blanco se forma a través de la fusión de los tres colores básicos o primarios: el rojo, el verde y el azul; los denominados colores secundarios se obtienen de la mezcla de los primarios, logrando amarillo, naranja, violeta o rosado; los colores terciarios son aquellos obtenidos mediante partes iguales de primarios y secundarios para dar verdoso, azul violáceo o amarillo verdoso, por ejemplo; el color negro es fruto de la ausencia de luz.



Sin embargo, más allá de que sea una percepción generada mediante neuronas en respuesta a una señal nerviosa de los fotorreceptores y fruto de una síntesis aditiva de luz, el color puede comunicar una idea sin ayuda del lenguaje oral: ya sea por sí mismo o en combinación con otras materialidades en un espacio determinado, tiene su propio idioma y produce una respuesta emocional en el ser humano. En palabras de Whelan (1994) “El color afecta a nuestra vida. Es físico: lo vemos. El color comunica: recibimos información del lenguaje del color. Es emocional: despierta nuestros sentidos” (p.7).

El color blanco, según Isaac Newton, es la síntesis de la mezcla de seis clases de radiación luminosa percibida por nuestro sentido de la vista y procesado por nuestro cerebro. Johann Wolfgang von Goethe, a pesar de coincidir con el científico y teólogo inglés, añade otro factor: la subjetividad implícita en la interpretación individual del color. Hoy es bien sabido que, las personas también se ven afectado por una serie de factores sociales, culturales, morales y económicos, entre otros, que además mutan según el tiempo y el espacio.

La población de la tundra antártica llamada Inuit percibe siete tonalidades de blanco. En la India también se sensibilizan ante este color con más de diez tonalidades asociadas desde el blanco de los dientes hasta la luna otoñal, pasando por el blanco del sándalo, el de la leche de la vaca, el blanco de la perla o el de la estrella. En la cultura japonesa evocan el blanco no solo desde sus tonalidades, sino que le dan gran importancia a la energía que contiene y por eso le adjudican propiedades que van del blanco inerte al blanco dinámico. En la antigua cultura azteca se plasmó de blanco en Tenochtitlán lo que estaba en la laguna: los peces, los juncos, las cañas, los arbustos, las ranas o las inmaculadas serpientes; era el símbolo de que todo había sido enunciado por un dios. En el norte de África la cultura nace de un huevo blanco que contiene en su interior lo que está por nacer y es, por tanto, la eclosión de la vida. En el Antiguo Egipto el

lienzo blanco era venerado y atribuido a la diosa Isis como el color usado para honrar la pureza divina. Las vestales, en la Antigua Roma, era las encargadas del fuego sagrado y vestían de blanco como sinónimo de pureza y lealtad. En la iconografía cristiana el color blanco tiene una connotación especial: desde comienzos del siglo XIII, las representaciones artísticas de los apóstoles lucían filamentos blancos en las túnicas para simbolizar la luz. El islamismo heredó creencias griegas sobre la asociación entre el color blanco, el fuego y la luz hasta asociarlo a luminosidad, lealtad, poder y la unidad alrededor de Alá.

El blanco lechoso se inscribe en la humanidad desde los tiempos de los dioses del Olimpo cuando se referían al primer alimento: la leche; decían que ni los dioses podían sobrevivir sin ella y que Zeus fue amamantado por la ninfa Amaltea, teñida de blanco por las gotas de la leche de cabra. En las sociedades pastorales, el color blanco persiste aún como mensaje de gratitud, alegría, suerte y fertilidad.

Bruno Bettelheim, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, relata que todos los asuntos relacionados con la inocencia o la pureza son blancos y el caos es rojo como la manzana ofrecida por la madrastra; incluso afirma que no podemos llegar a la edad adulta más que cuando el rojo y el blanco coexisten armoniosamente. También el blanco era usado en la antigüedad para guardar luto y en muchos rituales de muerte o despedida, ya sea de reyes o de personas comunes. El teatro chino, por ejemplo, usa el blanco en la cara de los actores cuando interpretan roles de hombres taimados o con enfermedades. En la India también coloreaban las zonas enfermas de color blanco para que luego saliera la sangre.

El negro, así como el blanco pero por razones físicas diferentes, no es un color propiamente dicho. En la mayoría de las culturas, se asocia con las tinieblas, el peligro y ese miedo universal tanto a la noche como a la muerte. Estos dos colores se encuentran en los orígenes de la paleta de

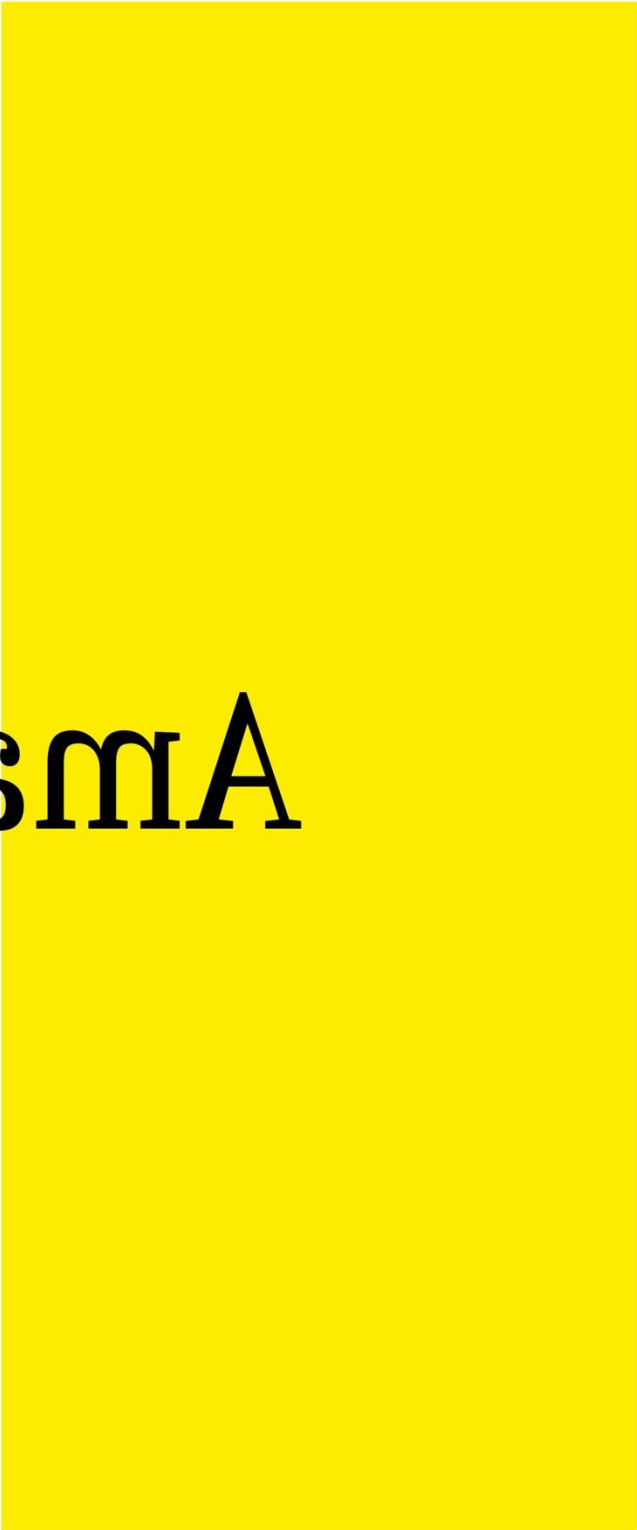
la humanidad, antes del rojo y el amarillo que aparecen en el Paleolítico y de los primeros pigmentos oscuros, que venían del magnesio y del carbón de madera.

El rojo provenía del óxido de hierro y aún lo vemos en numerosos lugares de nuestro planeta, evoca la génesis de la Tierra y es, como algunos paleontólogos dicen, su propia sangre. Goethe lo asoció con la dignidad o el atractivo, según fuera oscuro o claro. En la cultura hebrea se relata que Dios hizo al hombre con arcilla roja y, en latín, la palabra *Adamus* indica que algo está hecho de tierra roja. En la actualidad se ha comprobado que los aminoácidos, la base fundamental de los seres vivos, secretan un líquido rojizo. De todo esto proviene la fuerza que posee el rojo en nuestra cultura, ya que se asocia con la vida y con innumerables ritos para invocar el poder de la fertilidad y la virilidad.

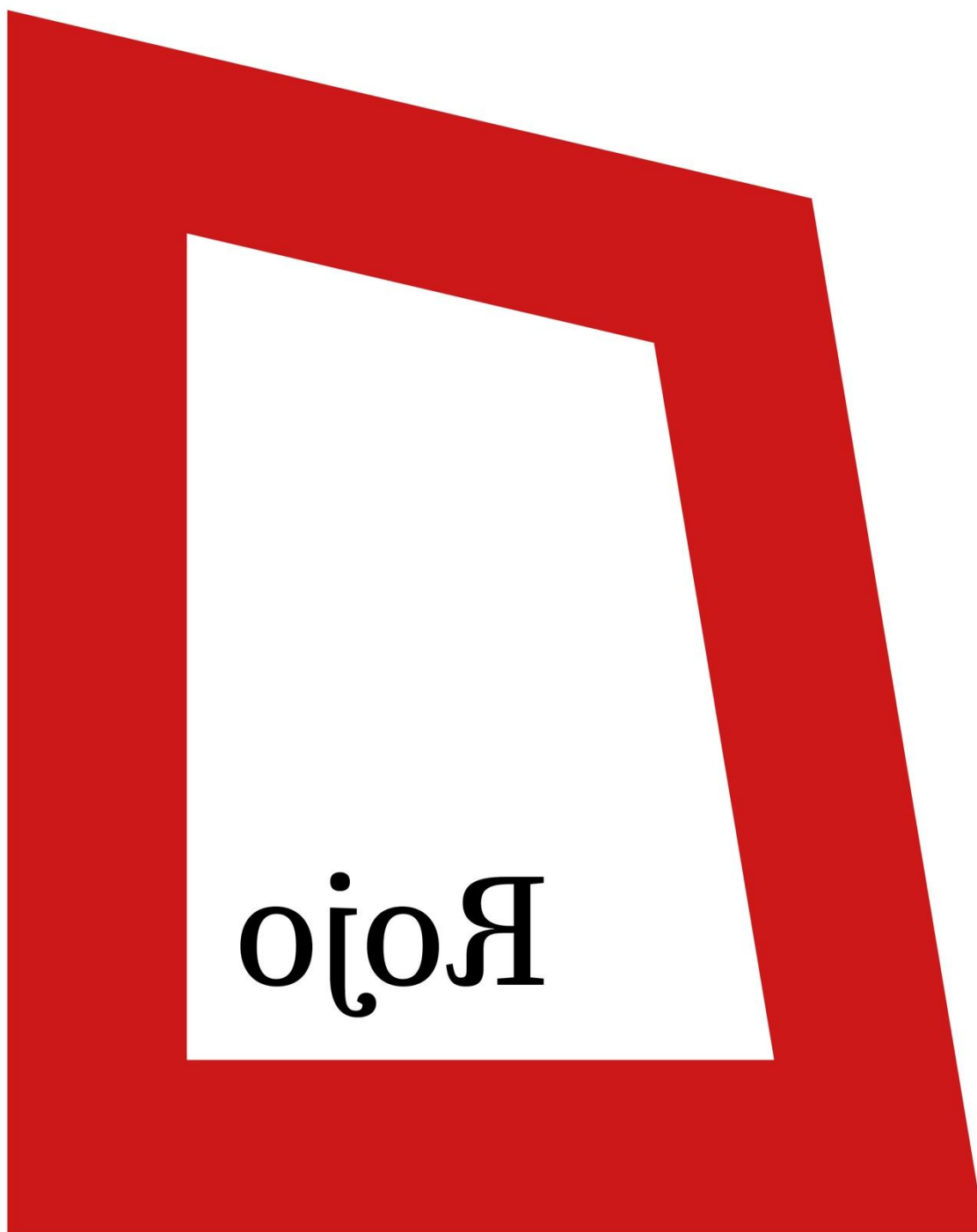
El amarillo se asocia aún con el calor, las riquezas y las deidades. Hace más de cincuenta mil años, antes de los pigmentos usados en las cuevas de Altamira y Lascaux, en unas llanuras de Australia se encontraron vestigios del color amarillo extraído de una orquídea salvaje y de la cera. En el Antiguo Egipto, el pigmento oropimente y el amarillo Nápoles fueron usados para decorar las tumbas de los faraones con la intención de que se pudieran comunicar con los dioses. Luego vendría el amarillo derivado del arsénico, que se encuentra en toda Asia Menor y en el Sinaí, también usado para iluminar las ceremonias fúnebres porque representaba la emancipación divina. De la mayoría de las plantas se puede lograr la tonalidad amarilla y siempre se ha asociado con la felicidad, los dioses y el poder. En el Renacimiento, el amarillo se convierte en el color preferido por excelencia porque atrae la mirada y simboliza alegría, bienestar y energía. Goethe lo consideró el color más cercano a la luz y, cuando es puro, le otorgaba un carácter de serena y suave emoción.

Es imposible enumerar todas las sensaciones y propiedades relacionadas con cada uno de los colores porque no tienen límite en la imaginación y forman parte de nuestras vidas al teñir situaciones, afectos o formas. Cuando escuchamos la palabra *Rojo* entramos en un mundo ilimitado, cálido y vital, lleno de tenacidad y potencia, brioso, centrado en sí mismo, quizá incluso enojado. El azul, en cambio, es el color que alude a la quietud, una que puede ser tan profunda que llega a parecerse al negro, y también puede trasladarnos a la soledad. El amarillo también se vuelve agudo y terrestre, no posee profundidad, inquieta y excita, actúa de manera descarada sobre la sensibilidad, o puede ser ingenuo. El verde quizá implique reposo, o quizá es la clave del verano y se asemeja a los tonos tranquilos de un violín. Tal vez el apetito sea de color naranja y la desesperación violeta. El negro es la nada sin posibilidades, un silencio sin futuro ni esperanza que se asocia, en muchas ocasiones, con la muerte. El gris es, en cambio, lo insonoro, lo inmóvil y desconsolador¹⁷. Además de la enorme cantidad de emociones implicadas en el color, los afectos adscritos no son definitivos y pueden cambiar de matiz, mejorarse o arreglarse, empeorarse o descomponerse, sin llegar a situaciones extremas en las que la luz sea todos los colores y la oscuridad ninguno.

¹⁷ Una gran parte de la información relatada sobre los colores se obtuvo de *Colores. Historia de su significado y fabricación*, de Anne Varichon.



ollirumA



El color debe ser pensado, soñado, imaginado. La función principal del color debe ser servir de expresión, tanto como sea posible.
HENRI MATISSE

El color va más allá de simbolismos reflejados porque funciona como un sistema de signos: además de evocar estados de ánimo, articula mensajes de comunicación visual. Hay tribus del desierto que pueden distinguir un buen número de tonos marrones diversos en el terreno que los rodea, pero por encima de eso tienen una gran cantidad de palabras para definirlos. Sucede lo mismo con los esquimales y la nieve o con los maoríes y el rojo. Hay que nombrar al color para conocerlo y, tal vez, también para tratar de dominarlo. Goethe, cuando introdujo la subjetividad en la percepción del color, trataba de relacionarlo con las emociones, la intuición y la filosofía mientras manifestaba sus miedos sobre la influencia de lo científico en el mundo del arte. Mucho tiempo después, en 1989, la escritora y socióloga Eva Heller presentó uno de los estudios más conocidos sobre la psicología del color donde defendía que la relación entre colores y sentimientos no es fruto del azar y, muy al contrario, se trata de asociaciones íntimas producto de las vivencias individuales y las experiencias universales que se encuentran en el pensamiento y, lo que es más importante, en el lenguaje.

En el capítulo III vimos a Miguel pintar con negro y amarillo, colores sugeridos para que tal vez, a su manera, el niño se acercase al silencio de lo perdido o al abismo primitivo de tinieblas y oscuridad que evocan tanto la noche como la muerte. Pero, más allá de la sugerencia, él decidió usar el amarillo para los bordes de su objeto, ese color que inquieta y excita; despacio, tiñó después las partes cóncavas para luego pintar de negro toda la parte exterior; a continuación, expresó que los espacios vacíos eran él y su hermano, mientras que lo negro de la parte exterior era su madre.

Jairo usó los colores café y negro sugeridos para, tras unos meros intentos de pintar, cubrirlo todo con una capa oscura que parecía teñir cualquier vestigio de recuerdo las tres veces que lo intentó: quizá siguió su impulso para destruir la obra antes de que ella le devolviera la mirada. Las tres obras inacabadas pueden sugerir parte de lo caótico de la escena vivida, una que todavía se resiste a ser narrada, y el comportamiento de Jairo ante lo propuesto coincide con el estado de agitación manifestado por su padre.



Si bien hay papiros egipcios de hace casi cinco mil años, el papel se inventó en China hace unos veinte siglos. Al comienzo lo utilizaron para envolver objetos preciosos, pero casi inmediatamente comenzaron a escribir sobre él: era más liviano que el bambú y más barato que la seda. El papel proporcionó al hombre un soporte para que habite la memoria, escrita en su recorrido a través de la historia. Gracias a su consistencia y durabilidad, los textos de nuestros antepasados siguen siendo, hoy en día, un testigo de su tiempo. La divulgación de conocimientos a la que ha llegado la humanidad no hubiera sido posible sin la invención del papel y, después, de la imprenta.

La búsqueda de un soporte para el mensaje escrito permitió perfeccionar el lenguaje gráfico desde el símbolo o jeroglífico hasta los signos que representan los sonidos: el alfabeto. La dificultad del empleo de este lenguaje radicaba en su soporte, que en principio fue la piedra, la madera, los metales o la arcilla. Tuvieron que pasar miles de años hasta que la humanidad encontró materiales más apropiados para sus inscripciones, como papiro, pergamino y, finalmente, papel. El proceso para fabricar papel a mano o en máquinas tiene el mismo principio: es necesaria una suspensión acuosa de fibras vegetales que se agitan hasta escurrir la humedad y obtener una pulpa a la que se le añaden almidones para lograr una consistencia que permita la unión de las fibras. Al final se prensan y dan el espesor a la hoja. El gramaje se designa mediante

el número de gramos de papel por metro cuadrado. Es importante señalar que existe una muy amplia variedad de papeles disponibles¹⁸.

El valor del papel puede ir más allá del mero soporte divulgativo y convertirse en el material de creación para crear elementos plásticos. Y es que a veces, como dijo el escritor Manuel Vicent durante una entrevista en 1997, “el soporte no tiene ninguna importancia, el papel que hay debajo de las palabras no importa”.



El moldeado consiste en dar la forma deseada a un material blando, como por ejemplo cera, barro, plastilina, arcilla o cerámica, para hacer una figura. Es una actividad de apariencia simple pero que, desde hace miles de años, ha permitido resolver dos necesidades fundamentales del ser humano: la utilitaria y la expresiva.

La arcilla es un material arcaico fácil de moldear que aún conserva sus orígenes, con una porosidad y resistencia térmica que posibilitan la elaboración de formas con alusión estética. Contiene una gran carga simbólica porque permite trabajar en tres dimensiones, lo que puede dar lugar al desarrollo y estimulación de recuerdos explorados ante el hecho de crear, mientras su

¹⁸ La información sobre el papel se obtuvo de *Manual para el artista, medios y técnicas* de Margaret Krug, un libro con muchos más datos para profundizar en las diferentes opciones y recursos que ofrece este material.

manejo implica una actividad quinesésica que evoca la tierra y se asocia con esa emoción de ser reabsorbido ya que uno de sus vehículos de trabajo es el agua, elemento que la hace moldeable.

Dotada de aspectos que nos ligan al nacimiento, la vida y la muerte, la arcilla impone su propio ritmo y exige gestos constantes para su manipulación. El tacto es una experiencia fundamental del ser humano que, desde el nacimiento, invita a interactuar, sentir o jugar en una conversación lúdica entre los afectos y la materialidad. La psicóloga clínica Tanja Smuts, en su tesis de 2005, considera que la arcilla permite promover la personificación de los aspectos más temidos u odiados de uno mismo; además, sostiene su capacidad a la hora de desenterrar sentimientos reprimidos o escondidos, defiende el alto grado de integración de ese material con el acto creativo de la persona y considera que dominar un trozo de arcilla puede aportar sensaciones de control y seguridad a quien lo maneja, generando incluso mejoras en la autoestima.

Si el creador usa sus capacidades para rediseñar su historia, emoción o conflicto, y si las problemáticas son plasmadas desde diferentes perspectivas, la naturaleza de la arcilla tiene especial interés por su flexibilidad a la hora de enfrentar los afectos, verlos o sentirlos en el espacio donde se genere la transición entre la realidad interior y el mundo exterior al movilizar las experiencias del plano afectivo

Javier la usó para abordar la experiencia, la creación de una figura tridimensional que lo llevó a romper el silencio que mantenía tras el trauma, pero también llevó a cabo un acto imprevisto: involucrar el agua como parte de la resolución; en el siguiente capítulo abordaré la “improvisación” del terapeuta frente a la del sujeto.

El porcelanocrón es un material parecido a la plastilina, pero que un tiempo después de su manipulación alcanza una consistencia fuerte a temperatura ambiente. También conocida como

porcelana fría, es una masa flexible con la que se puede crear cualquier objeto. Hecha a base de cola de vinilo y fécula de maíz, su característica principal es que no necesita horneado. Se seca con relativa rapidez a temperatura ambiente y recibe con facilidad cualquier clase de color acrílico. Más allá de esas diferencias de composición y manejo, igual que sucede con otro material de moldeado muy usado en esta clase de intervenciones con niños¹⁹ como es la plastilina, la relación con la arcilla desde el punto de vista material es obvia.

Miguel usó el porcelanacrón para crear una forma y después moldearla con espacios interiores. Jairo intentó usarlo; pero, de forma repetida, destruyó lo creado y se expresó mediante los actos “destructores”.



Lo que conocemos en la actualidad como lápiz es una forma cristalizada de carbón y arcilla incrustada en madera. La arcilla determina la dureza, lo que va a influir en el trazo. Los lápices pueden ser también carboncillos que se obtienen de ramas de sauce que se fabrican a cocción. Sus grados de dureza y grosor permiten difuminar o lograr trazos densos y oscuros.

También hay lápices en forma de crayolas a base de grasa, de oleo o de cera, fabricadas a partir de arcilla, pigmentos y aglutinantes en forma de barra. Hay tres clases: la soluble en agua,

¹⁹ La información sobre los materiales de moldeado se obtuvo de *Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad* de Pat B. Allen.

con la que se pueden crear obras acuosas o secas, que suelen ofrecer colores sepia, blanco, negro y sanguina; los lápices de crayola de grasa pueden llegar a tener una vida útil corta y no son fáciles de guardar ni de mantener en óptimas condiciones; los de óleo son básicamente pintura al óleo en forma de barra y pueden utilizarse con trementina y aguarrás. Hay lápices de colores solubles, hechos de pigmentos inalterables e incrustados en madera.

Los lápices pastel son un tipo de crayola con poco aglutinante y, por lo general, algo de goma. Esta técnica es descendiente de la práctica prehistórica de aplicar pigmentos de tierra con aglutinantes flojos a los que se les añadía pigmentos vegetales o minerales, que iban del blanco al ocre y el color tierra²⁰.

Las técnicas y los materiales son esenciales, unos aliados que van a acompañar todo el proceso. Conocer las diferentes posibilidades disponibles será esencial a la hora de adecuar las necesidades de intervención. Existe gran diversidad de materiales con los que se puede llegar a facilitar la conexión sensorial necesaria. También las nuevas tecnologías ofrecen vías de innovación que, con seguridad, ampliarán el panorama de materiales y recursos.

Es posible que los materiales sean en éste trabajo una rápida enumeración, una deuda pendiente, pero debo anotar que hay que acudir a todos aquellos, sean los que sean, que brinden posibilidades de comunicación y también de adaptación a las circunstancias o a los presupuestos. Tener como base una diversidad amplia de materiales despejará obstáculos, frustraciones o situaciones inesperadas que se puedan presentar durante la experiencia.

²⁰ La información sobre el lápiz se obtuvo de *Manual para el artista: medios y técnicas* de Margaret Crug.



Magnum

Referencias

- Allen, P. (1997). *Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid, España: Gaia ediciones.
- Barbeito Andrés, L., Coppa C., Otondo, A. (2017). *Materialidad: una aproximación desde la práctica de taller*. La Plata, Argentina: Edulp.
- Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, España: Crítica.
- Catalano, E. (1996). *La constante: diálogo sobre estructura y espacio en arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Universitaria.
- Fischer, H. (2011). *Planeta Hiper: del pensamiento lineal al pensamiento en arabesco*. Sáenz Peña, Argentina: Ed. Eduntref.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Hernández Hernández, F. (1996). Educación artística para la comprensión de la Cultura Visual. *Curriculum: Revista de Teoría, Investigación y Práctica educativa*, 12-13, 11-28.
- Krug, M. (2008). *Manual para el artista, medios y técnicas*. Chicago, USA: Blume.
- López-Ruiz, D., López Martínez, M.D. (2017). Cualidades terapéuticas de la arcilla en la intervención práctica con estudiantes de Máster en Investigación o Innovación Educativa. *Opción*, 83, 471-491.
- Luque Teruel, A. (2011). Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados en Tremblay-sur-Mauldre y París entre 1935 y 1941. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 23, 465-490.
- Najmanovich, D. *Interdisciplina. Artes y riesgos del Arte Dialógico*.
www.pensamientocomplejo.com.ar/

Newton, I. (1977). *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Madrid, España: Alfaguara.

Mata, M. (2015). *JLG/JLG Autorretrato de diciembre: el invierno en que Godard se puso de luto*. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 11, 81-111.

Ranciere, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Libros del zorzal.

Souto, M. (1993). *Hacia una didáctica de lo grupal*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila Editores.

Smuts, T. (2005). *The potential of claywork to facilitate the integration of the self in psychotherapy with an adult survivor of childhood trauma: a Jungian perspective*. Grahamstown, Sudáfrica: Rhodes University.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poesía en el cine*. Madrid, España: Editorial Rialp.

Varichon, A. (2018). *Colores. Historia de su significado y fabricación*. Barcelona, España; Gustavo Gili.

von Goethe, J. W. (2009). *Teoría de los colores*. Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba, Argentina: Editorial Alción – Documenta/Escénicas.

Whelan, B. (1994). *Color Harmony 2: A Guide to Creative Color combinations*. Beverly, USA: Rockport Publishers.

Capítulo V

Guías

Encarar la obra excita, agita y da forma a los sentimientos; a la vez, genera cierta satisfacción, inquietud, asombro e impacto mediante un objeto creado rico en ambigüedades. El sujeto, casi sin percatarse y casi en un juego, inventa algo bello en su verdad. Edward Munch habló de que la obra es pintar un grito antes del horror y, en ese orden de ideas relativas a la anticipación, por ello esta propuesta de intervención ha tenido sentido en mi práctica profesional: en la anticipación se gesta el mundo inventado, uno que viene del mundo real y juega con ciertos límites en el uso de los materiales; estas restricciones sirven tanto para crear un orden como para centrar la atención del sujeto en sí mismo y sus afectos. El uso de materiales orbita en el hacer en torno al objeto creado, en una escenificación plagada de gestos, selección de materiales, colores y formas, acompañada de una regla o consigna que, dentro de lo posible, debe ser precisa, clara, corta y, a diferencia de la obra, lo menos ambigua que podamos permitirnos.

En mi experiencia, los eventos que se construyen con cierta discontinuidad y en los que se amarran afectos sobre el objeto inician su articulación mediante esa consigna verbal y la terminan con el volcado de afectividad sobre los materiales. Así, el binomio material-consigna crea una dimensión donde el afecto se objetiva en algo visible-bello para levantar un puente entre lo vivido y lo creado. El terapeuta, enmarcado también en el plano de observación, establece las reglas y actúa como facilitador de una conexión más sencilla y poderosa con la búsqueda de eso que no se ha narrado, favoreciendo que la afectividad emerja de la manera más explícita posible.

Otro aspecto de lo poético que utiliza Pakman tiene que ver con su raíz etimológica, en el sentido de productor o generativo. Según el autor, las palabras son capaces de *tocar* a las personas en un sentido físico hasta evocar la poesía. Siguiendo esa línea de razonamiento,

también pueden ser traumáticas, causando parálisis y daño, por lo que los espacios singulares que se generan en la intervención pueden llegar a ser un riesgo. La ética debe acompañar a cualquier decisión en situaciones completamente indecibles cuando se toman riesgos porque, igual que la caja de herramientas, las normas no son guías inmutables o cerradas: son modos de operar combinables entre sí y con otros elementos conceptos que puedan venir de otras disciplinas, pero deben mirar antes a lo justo que a lo moral a la hora de buscar soluciones cuando se recorren “puntos de indeterminación”. Siguiendo esta línea de pensamiento, podría decirse que el sistema de consignas cumple la función de conectar la experiencia estética con el acontecimiento vivido por el sujeto y, además, trata de alcanzar un enlace entre material y afecto. Así, la norma es parte del evento poético y busca *inducir* unas reglas para el juego e *insuflar* su tema. La voz del terapeuta será el mediador entre material, acontecimiento y territorio afectivo.

Puedes descubrir más de una persona en una hora de juego que en un año de conversación.
PLATÓN

El juego siempre se ha vinculado a la belleza y al placer, los que le otorgan la libertad; al igual que en las artes, son el escape frente a lo real. El juego siempre está determinado por un espacio de tiempo y por unos elementos o reglas que lo estructuran; como dice Schell, “las reglas definen el espacio, los objetos, las acciones, las consecuencias de las acciones, las limitaciones en las acciones y los objetivos”.

Tanto en el juego como en las artes se crea un orden asociado a algo bello, al goce del juego, al goce estético. Cuando se juega, nunca se pide al participante que explique qué sintió o cómo jugó; dentro del mismo orden de ideas, tampoco en las artes se requiere de esa interpretación. En el juego, como en la obra, existe una lucha por ese “algo” que representa y, sin perder la

conciencia del acontecimiento real, obra y juego sacan lo que se cree que fue mediante una representación, una figuración de eso invisible que representa el sentido de lo real (Huizinga, 1995). Según el autor, donde se encuentre el juego allí estará la estética; la reflexión alcanza mayor sentido al interpretar que, tanto en la teoría de juegos como en la estética, se obedece a un impulso de imitación y se habita en un segundo mundo inventado que emerge de la realidad. En el terreno de lo lúdico se encuentran las raíces de todas las fuerzas impulsivas, tanto de la vida afectiva como de la cultural. El juego, sin embargo y al igual que las artes, se manifiesta siempre con independencia de todo intento de perfilar su esencia.

Aunque parezca contradictorio, a pesar de que las instrucciones sirven para que no todo sea válido en el “círculo mágico” que se crea durante la intervención, la normatividad en estos casos tiene un orden tan propio que da libertad y autonomía para la conquista de una realidad. La guía debe permitir el hallazgo de nuevas posibilidades dentro de sus márgenes, asemejándose a la visión hegeliana del asunto, para crear una perfección provisional y limitada, un mundo donde la imaginación tiene la facultad de abrir mejores posibilidades en busca de liberar tensiones y posibilitar la expresión de sentimientos. La consigna enunciada por el terapeuta, como impulso lúdico, permite al sujeto dar forma a una realidad con reglas que la enmarcan; pero, así mismo, la suficiente flexibilidad de la consigna permite al terapeuta distinguir e identificar los énfasis de cada movimiento, ritmo, curva, recta, trazo, respiración, silencio, textura o improvisación del sujeto: los elementos que reflejan la singularidad de su experiencia.

*El buen juicio nace de la buena inteligencia y la buena inteligencia deriva de la razón,
sacada de las buenas reglas; y las buenas reglas son hijas de la buena experiencia: madre
común de todas las ciencias y las artes.*
LEONARDO DA VINCI

La instrucción es parte de la guía necesaria para la creación del símbolo expresivo y que este pueda poner en acción su energía reparadora a través de lo bello. Para llegar a la libertad, parafraseando a Savater, no hay que partir de ella y la construcción de un sistema de guías al inicio de la intervención puede permitir al terapeuta, según la información que tenga del grupo o de las personas a intervenir, lograr la expresión libre del símbolo en la imagen. El principio de autoridad está legitimado a la hora de proponer las instrucciones de partida; pero, como diría Bakunin, no puede ser el punto de llegada: por lo tanto, de alguna forma, el terapeuta debe buscar y establecer señales que creen un diálogo, implícito o no, con quien vaya a crear la imagen. A veces, y sobre todo en casos traumáticos, el sujeto puede estar bajo reglas que lo alejen de sus deseos hasta convertirse en trabas o elementos que entorpezcan su comunicación con el mundo, haciendo necesaria una mayor perspicacia a la hora de ofrecer instrucciones que rompan esa situación y favorezcan la creatividad como sendero hacia el afecto.

Y es que la consigna verbal también se encuentra estrechamente ligada con la intuición, el tiempo real y las condiciones de la intervención. Debido a que el arte, desde perspectivas del pensamiento de Kant, tiene una clase especial de normatividad que se aleja de lo cotidiano, en estas intervenciones no se puede tomar la consigna como notas que se preparan y se guardan para utilizarlas cada vez según patrones similares. Por el contrario, es el olfato entrenado para escuchar, es el silencio con el que nos enfrentamos terapeuta y sujeto, son esas coordenadas que impartimos a la barca de creación que está por zarpar.

En mi experiencia personal, cuando me enfrento a la creación en mi propio arte o en una intervención, trato de prescindir de ideas preconcebidas. Sigo de alguna manera caótica a mis manos y ojos cuando se enfrentan a las texturas, formas y colores. Nunca sé que acontecerá y la obra sigue su propia dinámica que, con placer y sin miedo a sus peticiones, yo acompaño. Tampoco planeo la escritura de mis cuentos: ellos se escriben y conforman en un alfabeto plagado de imágenes que se comunican por medio de frases con forma y música propias. Me limito a tratar de intuir qué mundo emergerá de ese pequeño ente formado por una simple letra y su sonido. Sin embargo, lo repetitivo del sistema y la obtención de resultados que, de una u otra manera ya intuí antes de comenzar, parece demostrarme que hay un orden estructurado detrás de todo eso y que debe haber una suma de consignas inconscientes que vertebran el juego de la creación, de esa aventura que consiste en una búsqueda esquivada que trata de llenar esa *nada* a veces imposible y que nunca logra desvincular por completo a los personajes de su propia historia. Esa *nada*, la obra, se haya en transferencia; produce efectos de retorno y búsqueda infatigable de nuevos modos expresivos en los que la obra misma es el goce; pero, también, es una muestra casi nunca obvia del contexto a pesar de que sea complejo verbalizarla o racionalizarla siquiera.

Si bien es recomendable evitar la interpretación en el ejercicio profesional, sí es importante ser preciso, dentro de lo posible, a la hora de escoger materiales e instrucciones. Como ya he señalado, y ocurre lo mismo con la selección de materiales, la consigna está ligada con la intuición, el tiempo real y las condiciones de la intervención, lo que da a la anticipación un valor de importancia a la hora de valorar las posibles formas o colores del sentimiento asociado al acontecimiento del sujeto al que se “enfrentará” el terapeuta.

En el proceso creativo, y pesar de que se pueda partir de determinadas reglas concretas, resulta habitual que la pauta cambie respecto al inicio hasta incluso, en algunos casos, crear una nueva instrucción. Si los materiales y las consignas son recursos con los que se relata la historia, es importante que el terapeuta se adapte a las variaciones imprevistas y que situaciones no planificadas pasen a ser un motivo para incentivar la comunicación e invitar al cambio y, además, que se permita experimentar asombro y compartir con el sujeto las sensaciones emitidas por la obra o por el propio proceso de creación.

Jairo llegó a mostrar verdaderas dificultades en el uso del material y manifestó su deseo de abandonar el proceso creativo. La observación aguda permitió delimitar el uso de materiales, con el fin de evitar la multiplicidad de estímulos que implicasen una potencial desconcentración, y fueron un medio para avanzar, pero tuvieron su razón concreta: la elección de que fuera papel como medio para pintar, que fueran solo dos colores y que fueran dos pinceles buscaba ayudarlo a encontrar una relación más íntima entre él y la obra para propiciar el espacio en el que emergiera el sentimiento ligado al acontecimiento vivido.

Antes de este evento, Jairo mostró su incapacidad de enfrentarse a una figura antropomórfica creada por él y la “destruyó”; después, con el papel y los colores, volvió a suceder lo mismo y la “destruyo” otra vez cubriéndola de pintura sobre la que, tras intentar acercarse de nuevo a una silueta humana, actuó para volverla a cubrir. En esta experiencia, Jairo abortó sus intentos justo en el momento en que aparecía cualquier vestigio de recuerdo y se movió dentro de las consignas con sus propias emociones: rechazo e imposibilidad de relajación frente a lo que los materiales le proponían.

Como último ejemplo de que la improvisación también tiene un alto valor dentro del arsenal de las intervenciones, Miguel usó un elemento de manera completamente distinta a la planificada

cuando empleó la vasija de agua para el lavado de manos como receptáculo activo de su obra. Además, lo hizo con una gran carga simbólica que permitió la expresión verbal de emotividades a pesar de que, según la madre, el niño no hablaba desde la experiencia traumática. Al final del evento, habló para mencionar la muerte de su padre. Como terapeuta, reflejé su sorpresa y maravilla mientras contemplaba cómo la arcilla se disolvía: la obra era la que hablaba, era la que se transformaba para contarnos algo. El material fue el elemento clave en toda la intervención: agua y arcilla articularon el sentimiento facilitando que fuera expresado. La dimensión estética de la obra se resolvió en el agua y en el embelesamiento con el que contemplamos, juntos, su desaparición.

Referencias

- Cometti, JP. (2011). *Qu'est-Ce Qu'une Regle?* París, Francia: Librarie Philosophique J. Vrin.
- Munroe, A. (2000). *Yes Yoko Ono*. Nueva York, USA: Abrams Books.
- Garoz Puerta, I. (2005). El desarrollo de la conciencia de regla en los juegos y deportes. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 20, 238-269.
- Graham, R. (2005). *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas. Volume One: From Anarchy to Anarchism (300 CE To 1939)*. Montreal, Canada: Black Rose Books.
- Huizinga, J. (2005). *Homo ludens*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Renison, B., Pérez Lus, G., Ciafardo, M. Teruel, A. (2016). Las consignas en la enseñanza del lenguaje visual. Una introducción al tema. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
- Schell, J. (2008). *The Art of Game Design*. Boca Ratón, USA: CRC Press.

Sarlé, P., Ivaldi, E., Hernández, L. (2014). *Arte, educación y primera infancia: sentidos y experiencias* Madrid, España: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Capítulo VI

Epílogo

El arte es hijo de su tiempo y madre de nuestros sentimientos, como lo refiere Vasili Kandinsky en su libro *Lo espiritual en el arte* (1911). Lo planteó en 1910 y hablaba de la relación inevitable entre el *color* y la *forma*, planteando que esta relación es como un *agente interno* que, a través del tiempo, adquiere un valor casi jeroglífico. Asocio esta puesta en escena con lo planteado por Fernández (2000) cuando se refiere a que los afectos no tienen los mismos límites que los dibujos o las cosas y cuando nos sitúa a nosotros viviendo dentro de las formas de los afectos, llevándonos a imaginar cuán abstractas pueden ser las formas de la afectividad, que no son estáticas sino virtuales, volátiles, con múltiples formas y colores.

Dada la variedad y complejidad de factores en el procedimiento de la experiencia estética, pensando en ello como herramienta de intervención además de creativa, deben surgir multitud de preguntas sobre cómo y por qué se escogen los materiales, cuáles elegir, cuántas veces se debe trabajar con ellos para tener la práctica necesaria, qué experiencia se quiere tener con ellos, en función de qué y muchas otras cuestiones relativas a la forma de abordar la intervención desde el punto de vista de la materialidad o las guías. La existencia de preguntas en el interior del profesional es, en sí misma, una vinculación con el proceso, con el motivo, con el material o la forma de trabajarlo, y es parte del camino para construir el conocimiento necesario en busca de cómo determinada materialidad, bajo unas instrucciones concretas, puede ajustarse a ciertas formas de sentimiento, clases de evento traumático y características del sujeto mediante un ejercicio de flexibilidad, tanto del propio material como la relativa a la imaginación del terapeuta.

La imaginación, por incierta o ambigua que pueda ser, permite romper con las dicotomías y es mucho más que una duplicación mimética de la realidad: siguiendo los postulados de Pakman, es una amalgama de ficción, memoria y percepción entretrejida por eso *afectivo emergente*; y añadido, pensando en las palabras de figuras tan dispares como Kant, Einstein o Bécquer, que funciona mejor en situaciones de crisis, quizá durante la intervención, trabaja a mayor potencia desde la oscuridad, quizá la que proviene de la duda o la pregunta sin responder, y permite sacar mundos de la nada, quizá los mundos interiores del sujeto. Al generar arte, la textura de la imaginación está preñada de sensibilidades y deja poco espacio al lenguaje convencional desde los procesos de significación; sin embargo, la creación ha sido expuesta a recuerdos durante el proceso y la ficción imaginativa puede ayudar a que se desvele aquello que el lenguaje es incapaz de sacar a flote.

A lo largo de estas páginas ha quedado clara mi posición sobre cómo las vivencias del sujeto, a través de apariciones que se correlacionan durante el evento poético, son accesibles mediante la imaginación que plasma en su obra. El acto imaginativo no solo procede del mundo de lo percibido y es mucho más que un fenómeno sensorial: es más que solo razón o mera percepción porque nunca logra una síntesis perfecta. Las propuestas estéticas del encuentro terapéutico o de intervención son los puntos de inflexión que tratan de precipitar el encuentro entre el evento vivido por el sujeto y el afecto que subyace sin exteriorizar mediante el lenguaje convencional o que ha sido expresado con discursos predeterminados por la opinión de su entorno, pero no por la propia persona.

En ese sentido, me aparto de la práctica psicoterapéutica tradicional que usa la razón o el método científico como vía de acceso inmediato a una determinada realidad. Lejos de deslegitimar otros métodos, defiende incluir en ellos lo sensible que proviene de una

percepción muchas veces ininteligible que está situada en una dimensión de tránsito entre lo real y lo subjetivo. Recorro a ello en busca de ciertos grados de libertad que den otros guiones de vida, que traigan parte de las experiencias vividas al mundo de la representación, que desaten lo amarrado a signos ya establecidos, que permitan avanzar hacia territorios plagados de sensaciones, imágenes y objetos creados que son copia de algo que no es parte del ser sino del *poder ser*, el pos-ser (Keanney, 1998, citado por Pakman) insurrecto frente a la lógica de las representaciones o la duplicación de realidades bajo la tiranía del lenguaje.

Reconozco que mi posición puede generar preguntas de alta complejidad e imposible respuesta en términos absolutos al respecto de si se pueden capturar sentimientos, si se puede hacer creando objetos que los incorporen, si el aspecto sensitivo de un objeto puede objetivarse a través de formas o colores, si el objeto que crea un niño es una de las realidades de sí mismo y otra cantidad innumerable de cuestiones pertinentes. Esta metodología es frustrante e imprecisa, pero la afectividad es así y a ella se ajusta con optimismo y precisión.

Recorro de nuevo a Fernández y a su explicación de que pensamiento, conciencia, sentimiento y sensibilidad existen en los espacios cotidianos, tanto colectivos como individuales, y están hechos de materialidad, tienen formas, matices, tonalidades, ritmos, valores y detalles que pretenden dar forma al evento vivido por el sujeto. No tienen un recetario, a diferencia de lo acostumbrado en la psicología más habitual, sino que se componen de gestos, andares, un raspar, un material que está caído, una mirada evasiva o unas manos que se mojan. La sensibilidad del terapeuta debe percatarse de lo impredecible que no está fijado, de eso flotante y etéreo que corre con fluidez forcejeando contra la vida, de esa afectividad que está mucho más cerca de los objetos que del lenguaje cotidiano y, sin embargo, puede ser tan precisa como un “se me encogió

el corazón”, “tengo un nudo en la garganta” o “me puse roja”, manifestaciones expresivas tan ilógicas desde la anatomía y la razón como claras a la hora de expresar un sentimiento.

Como profesional de la Psicología y como terapeuta, por lo general he tenido que enfrentarme a lo que causa un sufrimiento o un malestar. Mi labor se ha centrado en encontrar algo que propicie cierto alivio; para mí, en estos casos particulares, la obra es el *rostro del afecto*. Mi foco se centra en hacer que ese rostro aparezca y dar cuenta de él a través de la obra. Así comencé a construir mi caja de herramientas, que aún continúo alimentando con los trazos de la vida. Por eso creo que el rol del profesional, al menos en este ejercicio, es detectar el *afecto en una obra* con ayuda de unos materiales previamente seleccionados y siguiendo una consigna análoga con el acontecimiento vivido, pero que al mismo tiempo es también un estímulo real que proporcionará formas concretas de expresión.

Esa expresión, la obra, tiene su propio significado: es único, es un secreto que descubre en toda su plenitud *parte* del contenido de un afecto. Dejará de estar secuestrado en su totalidad ya que, mediante la propuesta articulada con los recursos estéticos, se ha logrado desbordar parte de su contenido. El material y las consignas “dirigidas” pueden canalizar parte de las certezas sobre lo vivido porque son un *juego* que se aproxima, bien por semejanza o bien por oposición, a otro “calco” de la realidad que no tiene un significado único.

La intervención en contextos de violencia y pobreza exigió cambios en mi ejercicio como profesional. Siempre me pregunté, y todavía lo hago, cómo no hacer más daño en circunstancias específicas de ese tipo, cómo acercarme al dolor con algo de belleza, cómo ejercer mi oficio en poblaciones cuyos servicios básicos primarios de salud no se han establecido.

Me preocupa también que las empresas contratantes, en la necesidad de cumplir con su responsabilidad social corporativa, planifican intervenciones psicosociales donde la mayoría de

las veces el profesional termina siendo también, como lo plantea Pakman (2014), un *ejecutor alienado* en programas que, muchas veces, son formalidades de ley sin compromiso social organizado que apunte a intervenir todos los ejes de la situación. Mis preguntas buscan soluciones y evitar la repetición continua de los lineamientos que, con mucha frecuencia, se alejan de la realidad que se debía atender. A lo largo de estas intervenciones sentí que, en reiteradas ocasiones, lo planteado dentro de la intervención “convencional” no funciona.

Cuando hacemos intervención, la realidad aparece como “otros mundos”, otros modos de ser o de percibir las cosas, algo que nos asombra y nos proporciona placer, algo que se manifiesta como singular sin encajar en los modelos establecidos. Son, entonces, momentos de cambio discontinuos tanto en la intervención como en la vida en general.

En mi trabajo es determinante trabajar con la sensibilidad, la estética y la filosofía como guías que me ayuden a explorar múltiples preguntas acerca del sujeto y sus posibilidades de rediseñarse. Aunque ni puedo ni deseo hablar de fórmulas, sí creo que propongo un juego de reglas que equivalen a sintetizar, concretar y aislar partes del acontecimiento vivido por los niños donde las analogías funcionen como estímulo hasta ser el motor que determina la tarea y que se desplaza para propiciar ese factor que pueda liberar. Un niño se siente libre en sociedad con guías, ya que lo ayudan a construirse como individuo, algo que de alguna manera es similar a lo que acontece en el juego cuando las reglas acomodan y organizan la acción. Una vez que se logra que el sujeto encuentre y ponga en marcha esa autonomía, la función creadora, con todos sus gestos y acciones pequeñas pero decisivas, se convierte en eslabones que, aunque parecen aislados, ayudan a que toda la cadena se pueda organizar dando forma y color al afecto: la obra. Como señala Pakman (2014), la obra encara entonces hacia ese espacio terapéutico con algo visible y tangible donde tanto el sujeto como el terapeuta actúan; la obra, como evento creador,

permitirá que aspectos de la realidad que exceden a las sociopolíticas dominantes ofrezcan una apertura a los procesos de imaginación.

Y así, de alguna manera, quedo atrapada entre un sistema que viene de mi vida afectiva y mi quehacer profesional. Siento que hay un diálogo subterráneo, oculto, que me conecta con la aventura de crear, con esa nada que es la obra en transformación constante, que produce efectos de retorno y búsquedas infatigables de nuevos modos expresivos donde la obra misma sea el goce.

Todo este trabajo ha sido un viaje durante el que he acariciado todas las formas de una amalgama de mundos dormidos en mi memoria. Al pensar y escribir este texto, esas formas se han despertado con vigor para surgir de un lugar inventado que, mientras se acomoda a los acordes, espera conseguir el efecto deseado.

Siempre caminaré al borde del abismo y nunca dejaré de lado su ampuloso camino de vértigo; si lo hiciera, correría el riesgo de separar el efecto estético de esa nada de la que emerge la obra. Ahí he encontrado las señales para que aparezca un color azul entre las tinieblas o una puñalada entre las piernas; ahí he hallado el indicio para que, sin mirar el mar y tal vez sin escucharlo, pueda pintar una imagen que trae en su olor el sabor salado y enfurecido de una tarde de tormenta.

FLORENCIA BUENAVENTURA B.

Anexos

Anexo 1. Antecedentes

La revisión de trabajos de investigación realizados en línea con la temática esbozada ha seguido tres caminos:

1. Los recursos estéticos como herramienta de intervención psicológica.
2. Los recursos estéticos como herramienta específica para facilitar la expresividad de los sentimientos en procesos de intervención. Uso la palabra *sentimientos* como motor de búsqueda debido a que los autores usan recursos estéticos como herramienta cuando hablan de emociones y sentimientos. Así mismo, uso la palabra *expresión* como motor de búsqueda dado que “dar forma a los sentimientos” no arroja ningún resultado.
3. La caja de herramientas como concepto utilizado en distintos campos de intervención.

Durante el recorrido por el primer camino, encontré diversas perspectivas teóricas y metodológicas con un elemento en común: el uso de recursos estéticos para lograr los objetivos de la investigación.

Hace ya algún tiempo, Mónica Sorín (1988) realizó una recopilación de investigaciones en las que participaron ella o su grupo de estudio y en las que se evidenciaba cómo se vinculaban el arte y la psicología. De este ejercicio resaltan dos estudios. El primero fue uno longitudinal, realizado con niños que inicialmente tenían siete años, para identificar cómo a través del teatro, la literatura, el dibujo y la música se desarrollan actitudes humanistas, patrióticas e internacionalistas en los niños. Después de hacer seguimiento a los niños hasta los dieciséis años, los investigadores concluyeron que el arte efectivamente movilizó conductas apropiadas hacia sentimientos de solidaridad, cooperación y generosidad. El segundo refiere a dos experimentos,

realizados con estudiantes de enseñanza media, en los que se pretendía indagar sobre el papel del teatro en la formación y en la modificación de actitudes en relación con el empleo del tiempo libre. Los experimentos mostraron el papel enriquecedor del arte en el mundo espiritual de los jóvenes: el arte funcionó como un factor de cambio y enriquecimiento de la personalidad.

Pilar Riaño (2003) exploró, con jóvenes de Medellín, la memoria que ellos tenían sobre los hechos de violencia que vivieron en sus barrios y cómo esta violencia había influido en la constitución de sí mismos y su forma de relacionarse con los que habitan estos lugares. Realizó con ellos un proyecto de arte público comunitario y creó un museo de la memoria dentro de un bus de transporte público de Medellín. Usó diferentes herramientas artísticas como poemas dejados en las estaciones, cartas, dibujos, esculturas, ofrendas religiosas, oraciones, obituarios, grafitis o ropa usada, entre otros, para activar procesos de elaboración de duelo a nivel individual y colectivo. Con la intervención evidenció que, también con la experiencia estética, se puede lograr que la afectividad se permita un pequeño *giro* y sitúe parte de los recuerdos en esferas que ubiquen los sentimientos de dolor y rabia en otros significados.

Durante el año 2005, diez personas de la comunidad del programa de artes de *Leadership for a Changing World Program* iniciaron un proceso de investigación cooperativa en torno a una pregunta: ¿cómo y cuándo el arte libera, crea y sostiene el poder de transformación para el cambio social? Para responder a esta pregunta, el grupo visitó las comunidades de Estados Unidos con las que cada uno trabajaba en Filadelfia, Chicago, Los Ángeles, Oakland y Seattle.

En Filadelfia se reflexionó respecto al trabajo de recuperación del espacio que Lily Yeh realizaba junto con personas del vecindario. Con la creación de murales artísticos, donde antes predominaban las ruinas, ella y la población hicieron un ataque sutil a las problemáticas de convivencia y estigmatización debidas a la confluencia de personas de diferentes culturas en un

mismo lugar. En Chicago, la comunidad que Richard Townsell involucró en la creación de una visión que dirigiera las inversiones económicas en la localidad fue intervenida por Arnie Aprill quien, mediante el uso de papel, tijeras y cinta adhesiva, invitó a los participantes a pensar acerca de la planificación en comunidad. Todos juntos realizaron un mural que plasmó las ideas que cada uno tenía para el barrio. El ejercicio permitió observar, en tiempo real, cómo las artes contribuyen en el discurso democrático de los grupos y crean guías para la planificación conjunta de proyectos.

El trabajo que el grupo observó en Los Ángeles fue el de Nobuko Miyamoto. Ella organizó con la comunidad un musical denominado *Canción sagrada de Luna*, a través del que desafió la polarización social de las personas que habitaban juntas sin lograr la convivencia pacífica de culturas distintas. Nobuko consideró la experiencia como una creación artística que no apuntaba a la exhibición en una galería y sí a la unión de muchos arroyos que alimentaban la formación de un nuevo río, un nuevo conglomerado social.

El paso por Oakland reveló una experiencia significativa relatada por Diana Spatz. En su trabajo de empoderamiento con madres cabeza de familia, encontró un ejercicio simple pero contundente: pidió a las mujeres que dibujasen una imagen de lo que significaba para ellas la educación. Este ejercicio dio como resultado una conocida campaña de protesta, *No apunte a nuestros niños*, en la que hijos y madres lograron eco en los medios de comunicación de sus exigencias de presupuesto gubernamental para programas sociales.

Y, finalmente, la experiencia en Seattle permitió al grupo reflexionar sobre la labor que refleja el *Wing Luke Asian Museum*, sala de exposiciones orientada hacia la justicia social. Su fundador, Ron Chew, reunió más de cien voluntarios estadounidenses de origen japonés que decidieron contar sus historias. Juntos construyeron una réplica de los campos de concentración

en los que estuvieron retenidos durante la Segunda Guerra Mundial. También se encuentra en el museo la producción *Si las manos cansadas hablaran: Historias de los trabajadores americanos de origen del Pacífico asiático en la industria de la confección*, un proyecto realizado con mujeres trabajadoras y sus hijos en la que relataron e ilustraron el pasado oscuro de Seattle respecto a la explotación laboral de inmigrantes que trabajaban en confección.

La investigación cooperativa llevo al grupo a concluir que las artes creativas demostraron ser una poderosa herramienta de transformación de las comunidades y de los individuos que las conforman, señalando también la necesidad de generar más investigación y documentación sobre el papel de las artes en la transformación política comunitaria.

En *Arteterapia*, Jean- Pierre Klein (2012) y Eva Bonet (2012) presentaron extensos trabajos terapéuticos realizados con diferentes recursos estéticos. El primero partió de la necesidad de construir en el trabajo con niños que han sufrido situaciones de violencia. De este modo relata, por ejemplo, la experiencia de intervención a través del dibujo y los títeres con un niño camboyano en condiciones desfavorables: de acuerdo con el autor, el niño inicialmente buscó colmar un vacío y expresó un caos interno masivo en sus dibujos; después creó historias y personajes que representaban las preocupaciones que lo aquejaban. Klein concluyó que el arte permitió al niño reconstruir y transformar su propia historia a partir de sus elaboraciones simbólicas. Por su parte, Eva Bonet expuso el caso de una niña de cuatro años que presentaba dificultades motoras y de crecimiento. La experiencia de intervención a través de diferentes recursos plásticos como recortes, dibujos, plastilina o pintura permitió elaboraciones significativas por parte de la niña; finalmente presentó mejorías en su condición física y emocional.

Andrés Felipe Rojas (2015), egresado de la Universidad del Valle, defiende una perspectiva clínica que considera necesario incorporar a la práctica psicológica tanto la palabra como los escenarios enriquecidos por los recursos simbólicos del tejido de la cultura. Tomó el juego dramatizado como herramienta para construir el contexto de una intervención que favoreciera la constitución de recursos psicológicos como la consciencia, la simbolización, la *aestesis*, la ética y la estética, ligados a valores de vida personales y culturales en niños de la ciudad de Cali que, por distintas razones, podrían considerarse en riesgo. Desarrolló un taller de capoeira con cuatro niños y retomó la danza afro *Maculelé* como elemento estético que les permitió contribuir al tejido comprensivo de su organización psicológica. El autor concluyó que tanto la presencia del adulto como las dinámicas instauradas a partir de la danza permitieron a los niños la emergencia de posibilidades de organización psicológica en la medida que alcanzaban formas de entrar en relación con el movimiento propio y el de los demás; esas experiencias, por si fuera poco, contenían posibilidades de transformar elementos de las situaciones que habían vivido.

En el segundo camino encontré, de manera más precisa, el rol facilitador de los recursos estéticos para que emerjan sentimientos en investigaciones donde el objetivo no era exactamente ese y, para alcanzar los objetivos propuestos, debieron encontrarse con este ejercicio en algún punto.

Las memorias del III Congreso Internacional de Psicología contienen una aproximación al trauma psicosocial en Neiva, Colombia. El trabajo, escrito por Miryam C. Fernández (2014), exploró el malestar de seis familias víctimas del desplazamiento forzado desde un contexto relacional, desde la narrativa como elemento recreador y de construcción de nuevas realidades que se dan como un tejido entre las redes de apoyo y las víctimas. Se planteó la narrativa como un recurso necesario para reconocer las emociones que suscita la recuperación de la experiencia

violenta vivida, así como las emociones que se produjeron en ese momento. Las emociones se conciben en la investigación desde una perspectiva construccionista, se gestan en el escenario de lo colectivo y en la interacción con los otros. Tras la experiencia, se reconoció el potencial sanador de la narrativa para estas personas porque permitió la resignificación de eventos de violencia y también alguna reorganización de lo sucedido.

Alejandra Sapene (2012), psicóloga venezolana, usó la intervención experimental participativa para trabajar la problemática de polarización en su país con un grupo de niños entre los once y doce años en un colegio de Caracas. La autora describe que las confrontaciones entre fuerzas políticas han generado violencia en el país hasta afectar la salud mental de la población. En el caso de los niños, tienden a tener respuestas de miedo, ansiedad y agresividad bajo situaciones de represión o guerra marcadas por la polarización política. En la investigación se propuso describir reacciones emocionales y cognitivas de los niños en una situación de juego a través de la dramatización de una historia infantil llamada *Los niños no quieren la guerra*. La propuesta involucró diferentes elementos como la asignación de un color para cada grupo creado y el establecimiento de reglas de juego. La autora señaló que la estrategia utilizada ayudó a los participantes a experimentar, de manera afectiva, la situación de guerra y polarización del país. Los aspectos reflexivos de la intervención dieron cuenta del cambio que se generó en el comportamiento del grupo, que llegó a promover interacciones basadas en respeto y tolerancia.

La Asociación de Amistad Colombo Checa (2012) presentó *Siempre volveré a vivir. Los dibujos de los niños de Terezín*, un libro con cuarenta reproducciones de los dibujos originales de los niños judíos ubicados en Terezín durante la ocupación alemana. La administración judía del *ghetto* de la localidad decidió cuidar con especial cuidado a los niños en busca de aliviar las condiciones inhumanas que sufrían; escogieron profesores entre ellos mismos para dicha labor y

la artista Friedl Dicker-Brandeis, asesinada posteriormente en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, se hizo responsable de las clases de arte. Los dibujos representaban sus recuerdos, sus fantasías y su esperanza de volver a la vida que habían conocido y disfrutado antes de la ocupación y la guerra. Los resultados alcanzados, según todos los testimonios conocidos, fueron casi increíbles y en el texto se afirma lo siguiente: “Esta expresión artística sirvió como válvula de escape para que los niños expresaran sus emociones y les ayudó a sobrellevar las realidades del entorno en que vivían” (p.5).

Entre los procesos de intervención que van en línea con este camino de indagación, y dentro de aquellos en los que he participado como psicóloga, destacó en este apartado tres experiencias, una individual y dos grupales. La primera se realizó con una paciente de cincuenta y tres años que acudía repetidamente a consulta por síntomas de mareos, taquicardia, fogajes, dolores musculares y sensación permanente que algo iba a suceder. Desde un enfoque biopsicosocial, nos planteamos como equipo (Serna, Lee, Charry y Buenaventura, 2006) la hipótesis de que se trataba de una enfermedad somática determinada por sus emociones, afectos y relaciones familiares, donde el síntoma emergía como resultado de los trastornos relacionales y los procesos de comunicación alterados o estancados. Utilicé la escritura como elemento de comunicación y creación de personajes que asumían papeles y que permitían expresar sentimientos y sensaciones que, dentro de su propia realidad, eran amenazantes. Los elementos terapéuticos creativos de la metáfora y la narrativa permitieron la ruptura con las barreras de la represión y abrieron un camino, con ayuda de la fantasía, a la búsqueda sublimatoria y reparadora.

Una de las intervenciones realizadas con población excombatiente de las FARC-EP en situación de reincorporación en la ciudad de Cali entre octubre y diciembre de 2017, en un esfuerzo mancomunado entre docentes y estudiantes del Instituto de Psicología y la Facultad de

Salud Univalle en el que participé activamente, data la articulación de algunos recursos estéticos para facilitar la emergencia de sentimientos suscitados en este grupo por su transición a la vida civil y la construcción de un proyecto de vida. El instrumento que utilizamos se denominó *Compartir el presente, conversar el futuro*, un cuadernillo basado en el registro de información sociodemográfica de los excombatientes y que permitía el planteamiento de sus condiciones pasadas y presentes, así como sus proyecciones a futuro. El registro de información se hizo a través de una técnica de trabajo lúdico-plástica de dibujo a lápiz más pintura con vinilos y adhesivos. Con la técnica de trabajo buscamos retomar rasgos de carácter afectivo por medio del uso de convenciones con colores que dieran cuenta de los sentimientos de cada participante respecto a las preguntas enunciadas por el instrumento; la instrucción que asignamos a los participantes fue pintar con colores los recuadros que acompañaban cada pregunta dentro del cuadernillo: designamos el color negro como símbolo de lo difícil, el color verde como sinónimo de tranquilidad y esperanza, y el color rojo como aquello que era apasionante. La visualización de sentimientos en los excombatientes, como el dolor, la pasión o la felicidad, nos permitió a los acompañantes del proceso despojarnos de los estereotipos que se tejen entorno a la figura del combatiente y que perpetúan su estigmatización. Por su parte, este ejercicio permitió a los excombatientes la posibilidad de expresarse: muchos de ellos mencionaron que no recordaban cuándo había sido la última vez que cogieron un pincel o cuándo había sido la última vez que dibujaron, reconociendo que el solo hecho de haberse encontrado con elementos que estaban en el absoluto olvido había sido una experiencia transformadora²¹.

En esta misma línea se encuentra la continuación de este trabajo, que llevamos a cabo entre docentes y estudiantes adscritos al Programa Institucional de Paz Univalle durante los meses de

²¹ La información de este apartado fue extraída del informe del proceso, realizado por Zabdi Sanz y Andrés Tello, integrantes del grupo interventor.

marzo, abril y mayo de 2018. Esa vez contamos con la participación de diferentes excombatientes FARC-EP en situación de reincorporación e implementamos una metodología distinta: aunque se trabajó también con la articulación de algunos recursos estéticos para facilitar la emergencia de sentimientos suscitados por su transición a la vida civil y la construcción de un proyecto de vida, esta vez se articuló además el desarrollo de un cuadernillo en cartulina en el que podían dibujar y pintar con acuarelas de acuerdo con sus sentimientos, sus expectativas respecto a las diferentes áreas de su vida, su línea del tiempo con eventos importantes y su familiograma. Finalmente, los excombatientes pintaron el pincel que utilizaron durante la intervención siguiendo unas instrucciones: blanco para representar los aprendizajes y aspectos positivos, rojo para representar las frustraciones y aspectos negativos del proceso que vivieron. La experiencia fue denominada *Pinceles para la guerra* después de la intervención y permitió que todos, acompañantes y excombatientes, evidenciásemos distintas formas posibles de expresar lo que se siente y lo que se espera de la vida.

El tercer camino de búsqueda de antecedentes me condujo a la revisión de propuestas metodológicas o de intervención que han utilizado el concepto de caja de herramientas. Inicialmente, desde el área de salud, reconocí el trabajo desarrollado y gestionado por el Centro para la Salud y Desarrollo de la comunidad de la Universidad de Kansas: ante la necesidad de ofrecer conocimiento teórico y práctico para los profesionales que trabajan en diferentes comunidades, teniendo en cuenta que el trabajo local y global requiere un acceso fácil y extenso a destrezas de edificación comunitaria que no siempre se enseñan en la educación formal o informal, la Caja de Herramientas Comunitarias se configura como un recurso público y electrónico disponible en modalidad de página web. La misión de la Caja de Herramientas Comunitarias es promover la salud y el desarrollo de la comunidad conectando a las personas

con las ideas y los recursos útiles en su campo de trabajo. Los recursos se encuentran recopilados en cuarenta y seis capítulos que pretenden dar consejos prácticos, paso a paso, respecto a las habilidades para fortalecer una comunidad y, también, ofrecer esbozos cortos para tareas claves a desarrollar durante esta labor. La usan personas que realizan trabajos de cambio y mejora en la comunidad, ya sean líderes o miembros, las personas que los apoyan, agencias públicas o centros universitarios, y las personas que financian, ya sean instituciones gubernamentales, fundaciones u otras. Los atributos de la caja son exhaustivos, con información fácil de alcanzar y útil como guía detallada para que el lector pueda ponerlos en práctica directamente.

De manera similar, instituciones como la Cruz Roja, el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) o la Organización Mundial de la Salud (OMS) ofrecen documentos para la intervención psicosocial en diferentes problemáticas, que también han denominado caja de herramientas. Por ejemplo, la Cruz Roja presentó en 2018 un documento denominado *Caja de Herramientas de Apoyo Psicosocial en Zika*. Ellos definieron su caja de herramientas como un instrumento sencillo y dinámico que permita poner en práctica los conocimientos adquiridos mediante otro documento denominado *Guía de apoyo psicosocial en Zika para el voluntariado*. Consta de seis folletos con temáticas para el abordaje y fortalecimiento de la asistencia a personas, familias y comunidades afectadas por el virus del Zika mediante actividades, ejercicios, técnicas y dinámicas a desarrollar en cada uno de los espacios donde las voluntarias y los voluntarios realicen sus intervenciones. Los folletos tratan temas como la autoestima y la familia, proponen un objetivo a trabajar y una serie de juegos o actividades para desarrollar.

En el caso del ICBF tenemos la *Caja de herramientas psicosociales para el apoyo emocional de adolescentes y jóvenes en Proceso Administrativo de Restablecimiento de Derechos -PARD- Clubes Prejuveniles y Juveniles- ICBF*, generada en 2008. El documento contiene diferentes

módulos con información y actividades para que los profesionales psicosociales trabajen con los adolescentes en el fortalecimiento redes familiares y sociales.

La OMS presentó en 2019, con el apoyo de instituciones y universidades, la *Caja de Herramientas para intervención en salud mental y apoyo psicosocial a flujos mixtos migratorios* dado el incremento del flujo migratorio de población venezolana hacia Colombia. El documento es principalmente informativo y no específica de qué manera conceptualizan la idea de caja de herramientas.

En el marco del trabajo psicosocial en construcción de paz en Colombia, también se han generado propuestas que se denominan cajas de herramientas. Tal es el caso de la página web *Forjando paz-Pedagogía para la paz*, respalda por una entidad colombiana que desde 2016 genera y ofrece recursos para quien quiera hacer pedagogía para la paz. En la sección “Caja de Herramientas” ofrecen *pazografías*, infografías pedagógicas sobre la construcción de paz en Colombia, junto a boletines, cartillas, videos, talleres y cursos para enseñar acerca del acuerdo de paz en Colombia.

Por su parte, la Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN) implementa en diferentes áreas del proceso de reintegración unos documentos denominados cajas de herramientas. Así manejan, por ejemplo, la *Caja de herramientas para el desarrollo de competencias sociolaborales y vinculación al empleo formal de personas en proceso de reintegración (PPR)* o la *Caja de herramientas para la formulación de planes de negocio para personas en proceso de reintegración*. En la *Caja de herramientas para el ejercicio autónomo de la ciudadanía* definen el concepto caja de herramienta como “un conjunto de ayudas conceptuales y pedagógicas para la formación ciudadana de manera práctica, que permite el aprendizaje y la transformación de procesos en la convivencia y la participación” (p.14).

Afirman que la caja de herramientas contiene módulos conceptuales y metodológicos enfocados a brindar formación sobre el tema, herramientas pedagógicas impresas para facilitar la formación de las personas en proceso de reintegración, juegos o actividades tanto de aprendizaje como de reflexión y, finalmente, talleres prácticos temáticos. Las cajas de herramientas están dirigidas a profesionales dedicados a la reintegración para apoyar su trabajo en los diferentes espacios.

Para cerrar esta búsqueda, cabe mencionar que los antecedentes revisados permiten evidenciar, desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, que el arte y los recursos estéticos son un vehículo facilitador del abordaje de intervenciones comunitarias, individuales y grupales, demostrando su potencial para transformar y posibilitar la creación de nuevos mundos.

Respecto al segundo camino, es posible aducir que el arte y sus recursos estéticos son de gran utilidad en contextos donde la palabra ha sido silenciada por la violencia, especialmente en los que la guerra ha encapsulado los afectos y se hace difícil poder expresarlos. El arte se presenta entonces como una manera de narrar las vivencias desde un panorama afectivo, dadas las implicaciones personales, legales y políticas que tiene narrarlos desde lo racional.

Finalmente, en cuanto al tercer camino de búsqueda que me condujo hacia el concepto de caja de herramientas y sus usos en los distintos ámbitos de intervención, es posible aducir que cuando se habla de caja de herramientas en estos contextos, usualmente, se hace referencia a guías, recursos y consejos prácticos para intervenir en problemáticas específicas o en relación a temáticas específicas, lo cual se diferencia en gran medida respecto la forma en cómo se abordó el concepto en el presente documento, dado que los recursos estéticos que contiene una caja de herramientas, desde esta perspectiva, trabajan de la mano con la sensibilidad del terapeuta; es él quien, de acuerdo a la vivencia del sujeto, al tiempo que tiene con él y a su propio acervo cultural, decide cómo y cuándo utilizarlos.

Referencias

Agencia colombiana para la Reincorporación y la Normalización. (2015). Caja de herramientas para el desarrollo de competencias sociolaborales y vinculación al empleo formal de personas en procesos de reintegración (PPR). Recuperado de <https://repository.oim.org.co/handle/20.500.11788/1457>

Agencia colombiana para la Reincorporación y la Normalización. (2015). Caja de herramientas para el ejercicio autónomo de la ciudadanía. Recuperado de <https://repository.oim.org.co/handle/20.500.11788/1660>

Aprill, A., Holiday, E., Jeffers, F., Miyamoto, N., Scher, A., Patz, D., Townsell, R., Yeh, L., Yorks, L., Hayes, S. (2005) ¿Puede el arte cambiar el mundo? El poder transformador del arte para fomentar y mantener el cambio social: una investigación cooperativa de Leadership for a Changing World. Research Center for Leadership in Action, recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/read/14304690/puede-el-arte-cambiar-el-mundo-nyu-wagner-new-york->

Asociación de Amistad Colombo Checa. (2012). Siempre volveré a vivir. Los dibujos de los niños de Terezín. Bogotá. Recuperado de <https://asocheca.org/wp-content/uploads/2016/03/Terezin.pdf>

Bonet, E. (2012). Las artes en la terapia. En Bonet, E. (Coord.), *Arteterapia. La creación como proceso de transformación* (pp.53-91). Madrid, España: Octaedro.

Caja de herramientas comunitarias. (s.f). Sobre la caja de herramientas. Recuperado de <https://ctb.ku.edu/es>

Cruz roja. (2018). *Caja de Herramientas para acompañamiento psicosocial Zika*. Recuperado de http://cruzroja-zika.org/wp-content/uploads/2018/06/APS_Cajaherramientas_IFRC_2018.pdf

Fernández, M. (2014). Memoria colectiva de una familia desplazada: una mirada al relato emocional de los sobrevivientes del conflicto político colombiano. En *Memorias III Congreso internacional psicología y educación, Psychology Investigation*. Recuperado de <https://www.picorpcolombia.com/biblioteca-pi-1/2014/>

Forjando Paz-Pedagogía para la Paz. (2018). Caja de herramientas. Recuperado de <https://forjandopaz.org/caja-de-herramientas/>

Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2008). Caja de herramientas psicosociales para el apoyo emocional de adolescentes y jóvenes en Proceso Administrativo de Restablecimiento de Derechos -PARD- Clubes Prejuveniles y Juveniles- ICBF. Recuperado de <https://repository.oim.org.co/bitstream/handle/20.500.11788/1604/55.4.Caja%20de%20herramientas%20psicosociales%20para%20el%20apoyo%20emocional.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Klein, J.P. (2012). ¿Es la arteterapia una poción mágica? En Bonet, E. (Coord.), *Arteterapia. La creación como proceso de transformación* (pp. 35-51). Madrid, España: Octaedro.

Organización Mundial de la Salud. (2019). Caja de Herramientas para intervención en salud mental y apoyo psicosocial a flujos mixtos migratorios. Recuperado de <http://www.codajic.org/sites/www.codajic.org/files/Caja%20de%20Herramientas%20Para%20intervenci%C3%B3n%20en%20salud%20mental%20y%20apoyo%20psicosocial%20a%20flujos%20mixtos%20migratorios.pdf>

Riaño, P. (2003). Encuentro artístico con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, arte público y conmemoración. En P. Riaño (Editora), *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad* (pp. 9-29). Medellín, Colombia: Corporación región.

Rojas, A.F. (2015). Taller de danza y juego corporal – capoeira, maculelé y danza afro– como escenario de intervención psicológica, con niños que se encuentran en situación de riesgo

psicosocial (Tesis de pregrado). Recuperada de

<https://es.scribd.com/document/265270531/taller-de-danza-y-juego-corporal-capoeira-maculele-y-danza-afro-como-escenario-de-intervencion-psicologica-con-ninos-que-se-encuentran-en-situaci>

Sapene, A. (2012). “We want no more war”: Political polarization and democratic consciousness in a group of Venezuelan children. *Psychology of war*.

Serna, J.A., Lee, J., Charry, M., Buenaventura, F. (2006). Enfoque biopsicosocial e interdisciplinario en una paciente polisintomática. *Colombia Médica*, 37 (2), 59-64.

Sorín, M. (1988). Arte y psicología: algunas reflexiones y experiencias. *Revista Cubana de Psicología*, 2, 5-9.