



INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTORIA (ILAACH)

CURSO DE LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN CULTURAL

MEDIACIÓN ARTÍSTICA

UNA MIRADA A PARTIR DEL CUERPO

ARACELY SAVIO REBOUR

FOZ DE IGUAZÚ

2017

INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTORIA (ILAACH)
CURSO DE LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN CULTURAL

MEDIACIÓN ARTÍSTICA
UNA MIRADA A PARTIR DEL CUERPO

ARACELY SAVIO REBOUR

Tesis de conclusión al Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención de título de Bacharel en Letras, Artes y Mediación Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Chechia

FOZ DE IGUAZÚ

2017

ARACELY SAVIO REBOUR

MEDIACIÓN ARTÍSTICA:
UNA MIRADA A PARTIR DEL CUERPO

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Chechia

UNILA

Coorientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

UNILA

Prof.^a Dr.^a Gabriela Canale Miola

UNILA

Prof. Me. André Macedo de Souza

UNILA

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los que me han acompañado en estos procesos y en el recorrido que implica el aprendizaje, donde el mérito nunca es de uno, ya que el conocimiento se construye en conjunto. Sin embargo me gustaría hacer algunos agradecimientos especiales. En primer lugar, agradezco profundamente a Luisa, a quien dedico este trabajo y a quien lamentablemente no tendré la oportunidad de mostrarle puesto que nos dejó antes. Le agradezco por haberme acompañado siempre en mis primeros pasos y por ser fiel mentora, confidente y fuente insaciable de experiencia y sabiduría, en ella encontré la confianza en mí misma. Agradezco, por otro lado, a mis padres, quienes a pesar de la distancia y las adversidades nunca me han dejado sola. A mi padre le agradezco su apoyo incondicional, a mamá, también le agradezco su apoyo, pero especialmente le agradezco su agudeza intelectual a través de la cual me ha hecho grandes contribuciones. Agradezco profundamente a todos mis amigos, quienes siempre me acompañan internamente en cada uno de mis pasos, y quienes me impulsaron a seguir mi camino a pesar de que eso implicase la distancia.

Agradezco a todas las personas con las que he tenido la oportunidad de vivir la experiencia de compartir un proyecto común a través del arte, porque cada conflicto y cada lucha solo nos hicieron crecer como personas. Pero, agradezco especialmente a los profesores que he encontrado en este último camino: a Tania Marin por acercarme al circo y por todas sus enseñanzas, que han sido muy valiosas, a André Macedo por cada momento compartido en el mundo del teatro y por todas las enseñanzas en lo que respecta al trabajo con el cuerpo, a los chicos del circo que forman parte de la Troupe Luz da Lua por su importante trabajo social y por hacerme sentir parte del grupo, a Emerson y Cristiane por su eterna paciencia, por la mirada siempre crítica y perspicaz ante una realidad que se nos presenta compleja, y por su importantísima labor como docentes comprometidos con la educación.

“Ese texto que somos nosotros, para reescribirse y no convertirse en un texto dogmático, necesita constantemente del encuentro con el otro, la identidad narrativa crece en la medida en que los lenguajes se contaminan.”

Darío Sztajnszrajber

A Luisa

REBOUR, Aracely Savio. **Mediación Artística**: una mirada a partir del cuerpo. 60 páginas. Tesis de conclusión de Curso (Letras, Artes y Mediación Cultural) – Universidad de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2017

RESUMEN

Este trabajo es el fruto de reflexiones y experiencias que han ido surgiendo a lo largo de más de cuatro años de participación en algunas manifestaciones artísticas que tienen al cuerpo como principal actor. De esta forma, en el primer capítulo de este trabajo se encontrará la sistematización de algunas definiciones y reflexiones que contornean la concepción del cuerpo y que considero claves a la hora de proponer espacios de trabajo que lo involucran. Así, se ha intentado explicar cómo el cuerpo puede ser productor de sentidos; para en el segundo capítulo introducirnos en el concepto de mediación artística como una rama de la mediación cultural, la cual tiene como principal objetivo abordar conflictos a través del arte en una comunidad determinada. La mediación artística surge, de esta forma, como un mecanismo de apropiación para que las comunidades puedan narrarse a sí mismas e interferir directamente en la producción de su realidad cultural, entendiendo al cuerpo como parte de la cultura viva y del patrimonio cultural intangible.

Palabras-clave: Cuerpo, Mediación Artística, Cultura Viva

RESUMO

Este trabalho é fruto de reflexões e experiências desenvolvidas ao longo de mais de quatro anos de participação em algumas manifestações artísticas que têm o corpo como ator principal. Desta forma, no primeiro capítulo deste trabalho busca-se sistematizar algumas definições chave à hora de propor espaços de trabalho que o envolvem. Assim, propõe-se explicar como o corpo pode ser produtor de sentidos para, no segundo capítulo, introduzir-se o conceito de mediação artística como uma vertente da mediação cultural, a qual tem como principal objetivo a resolução de conflitos mediante a arte em uma comunidade determinada. A mediação artística surge, desta forma, como um mecanismo de apropriação para que as comunidades possam se narrar a si mesmas e interferir diretamente na produção da sua realidade cultural, entendendo ao corpo como parte da cultura viva e do patrimônio cultural intangível.

Palavras-chave: Corpo, Mediação Artística, Cultura Viva

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| CAPÍTULO 1 - EL CUERPO COMO PRODUCTOR DE SENTIDOS..... | 4 |
| I. Los rituales y su dimensión simbólica | 4 |
| II. El papel afectivo-emocional de los rituales | 6 |
| III. Identidad y violencia | 12 |
| IV. El apagamiento de los cuerpos | 14 |
| V. Cuerpo y civilización..... | 16 |
| VI. Cuerpo y colonización..... | 18 |
| VII. Rituales en el contexto actual..... | 23 |
| CAPÍTULO 2 - CUERPO Y MEDIACIÓN ARTÍSTICA..... | 28 |
| I. Mediación Artística..... | 28 |
| II. Mediación de conflictos | 32 |
| III. ¿Por qué mediar a partir del cuerpo?..... | 37 |
| IV. Contacto Improvisación | 40 |
| V. Teatro..... | 47 |
| VI. Circo | 50 |
| CONSIDERACIONES FINALES | 55 |
| REFERENCIAS | 58 |

INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de más de cuatro años de participación y actuación en el área del arte, principalmente dentro de manifestaciones que tienen al cuerpo como articulador y principal actor. Remitiría los comienzos de estas reflexiones primero al Uruguay, donde tuve mis primeros acercamientos en áreas como el cine y el teatro. Por cuenta de las políticas de Estado que fomentan la cultura y el arte en este país, sobre todo con la ascensión de los gobiernos de izquierda, pude tener acceso a lo largo de toda mi juventud a espectáculos y manifestaciones artísticas de calidad. Sin embargo, áreas como la del cine se encuentran aún incipientes y brotando en un país en que la formación gratuita en esta área surgió tan solo alrededor del 2013 (si no me engaño, fue en este mismo año que se inauguró como una rama dentro de las Bellas Artes, carrera que se desenvuelve en esta misma Universidad). No obstante, no fue por las políticas estatales, sino por voluntad de la comunidad organizada que tuve la oportunidad de participar, a edad temprana, en proyectos de cine (diría que “cine social”, a través de una ONG) y teatro (formé parte durante un período de aproximadamente dos años de un grupo de teatro independiente en las afueras de mi ciudad). Estas experiencias sin duda comenzaron a despertar mi interés por el arte como un medio de transformación social, viendo cómo a través de estos proyectos se generaban espacios de apoyo y soporte emocional para la población juvenil. Por otro lado, encuentro fundamental comenzar a pensar en estas cuestiones para descentralizar el acceso a la cultura, en un país en que la mayoría de los bienes culturales se ofrecen en la capital (Montevideo), pienso en la importancia de construir instancias que fomenten el desarrollo cultural en ciudades como la mía (área metropolitana), o en el interior del país, donde muchos jóvenes y la población en general aún no tienen acceso a gran cantidad de bienes culturales. Asimismo, considero que la realidad de mi país, aún con sus particularidades históricas, políticas y sociales, puede verse reflejada en gran parte de los pueblos latinoamericanos.

En el 2013, me encontraba cursando el primer año en la carrera de Bellas Artes (Montevideo) cuando tuve acceso al llamado que el MEC (Ministerio de Educación y Cultura) realizó para ingresar en la UNILA (Universidad Federal de la Integración Latinoamericana). El proyecto integracionista me llamó la atención tanto como la oferta de un curso que integra diferentes áreas de las letras y las artes con foco en la mediación cultural. De esta forma me presenté a la convocatoria sin muchas expectativas de poder quedar entre los seleccionados.

Casi cuatro años después, puedo decir que este período dentro de la Universidad y en la ciudad de Foz de Iguazú ha superado muchas de mis expectativas, más allá de las diversas dificultades que hemos tenido que enfrentar (estudiantes y profesores) para la preservación de un proyecto que ha sufrido diversos ataques. Sin duda se ha tratado de un período de grandes aprendizajes en el que tuve la oportunidad de continuar acrecentado mi experiencia en el área del arte y la cultura.

Este trabajo es, así, el fruto de este largo período de reflexiones que tienen como punto de partida al cuerpo, trabajo este que se gestó en mi adolescencia en mi país y vino a culminar en mi vivencia y en mis estudios en esta Universidad. A partir de este proceso de reflexión, entre estos dos espacios socio-culturales, he desenvuelto un entendimiento del cuerpo como cuerpo vivido, que genera, desde un punto de vista fenomenológico, nuevos significados a partir de la experiencia. El cuerpo se constituye así, como una lucha entre factores biológicos y culturales, a partir de los cuales se crea y recrea a sí mismo a partir del contacto con el mundo externo. El cuerpo vivido es de esta forma cultura viva y productor de realidades culturales. A partir de estas consideraciones introduzco aquí mi argumento.

He decidido dividir este trabajo en dos capítulos. El primero pretende ser una introducción a algunos conceptos que considero claves para entender de qué forma el cuerpo puede ser productor de sentidos. De esta forma, me ha parecido inevitable pasar por algunas cuestiones tales como las de los rituales y el papel del cuerpo dentro de estos, así como su función social y la forma por la cual influyen en la constitución identitaria de las personas, partiendo del trabajo y el pensamiento de autores como Victor Turner y Le Breton. Asimismo, también me pareció pertinente realizar algunas aproximaciones al concepto de identidad, tan discutido y puesto en tela de juicio en la actualidad, así como algunos procesos históricos en los cuales la cuestión de la identidad se ve involucrada. Para esto, parto principalmente de la noción de identidad brindada por Stuart Hall. Encontré necesario cuestionarme también, aunque brevemente, el papel que el cuerpo – como espacio a partir de y sobre el cual se establecen las relaciones de poder – cumplió durante el proceso de colonización en América Latina, y como esto puede ser pensado hoy, en que ciertas relaciones de poder continúan mediadas por el cuerpo. Para esto parto de autores como Jonh Keane, teórico americano que ha desarrollado grandes aportes en relación a los estudios de la violencia, así como Anibal Quijano, quien se ha encargado de pensar en la colonialidad del poder.

En el segundo capítulo de este trabajo se abordará el concepto de Mediación Artística propuesto por Moreno González (2016) como una herramienta de transformación social.

Relataré algunas experiencias personales en ciertas áreas del arte que involucran al cuerpo, como el contacto improvisación, el teatro y el circo. En este segundo capítulo intento exponer la dimensión simbólica del cuerpo y su papel a la hora de crear una determinada realidad cultural, entendiendo que a partir de estas áreas del arte y la cultura es posible atribuirle nuevos significados a nuestra realidad simbólica, generando nuevas narrativas, así como nuevas formas de interacción humana en que, aunque mediada por el cuerpo, se resalte lo sensible que nos une como personas así como los diferentes mecanismos de comunicación que nos acercan al otro y a lo diferente. De esta forma, introduciré el concepto de mediación artística entendiéndolo como una rama de la mediación cultural, así como aspectos que considero claves a la hora de proponer espacios artísticos y recreativos, como la mediación de conflictos, mediante la cual es posible el trabajo en colectivo. Asimismo relataré mis propias experiencias dentro del contacto improvisación, el teatro y el circo, entendiendo que son propicias para generar espacios de mediación artística que nos permiten repensar la dimensión simbólica del cuerpo, nuevas formas de acercamiento al otro y de apropiación.

CAPÍTULO I

EL CUERPO COMO PRODUCTOR DE SENTIDOS

“El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho (...) El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere.”

(SARTRE, Jean-Paul. El ser y la nada, 2011)

I. Los rituales y su dimensión simbólica

Los rituales consisten en una o varias formas de representaciones simbólicas preestablecidas en una determinada comunidad y mediadas por prácticas performativas. En cuanto a la performatividad de los rituales, me refiero a prácticas culturales que involucran el cuerpo de sus actores y que modifican conductas. Estos involucran, de este modo, el proceso de *corporización*, de los actores; tomo prestado este concepto de corporización a partir del trabajo de Silvia Citro en *Cuerpos Plurales* (2010). Lo entiendo particularmente como un proceso social a partir del cual las personas van incorporando ciertos modos de relacionarse con su cuerpo y, por tanto, consigo mismos, con los otros y con el mundo externo. En este sentido la corporización sería la mediación entre el cuerpo y el mundo cultural, ya que esta comprende el proceso cultural y social mediante el cual es posible la comunicación.¹

Del mismo modo, los rituales son el medio por el cual las comunidades reafirman o modifican ciertos valores, creencias e incluso las estructuras sociales. Victor Turner, en *El Proceso Ritual* (1974), define a los rituales como conductas formales y prescritas que se relacionan con creencias o fuerzas místicas. Define, de esta forma, al símbolo como la más pequeña unidad del ritual, que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. En este sentido, el símbolo sería una cosa que por acuerdo común hace referencia o analogía a un determinado elemento. Es así que un símbolo puede referirse a objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual (TURNER, 1974). En su obra *Del ritual al teatro: la seriedad humana de jugar* (2015) Turner coloca al ritual como un factor de mudanza social:

¹ Cuando hablamos de rituales, estamos hablando, en términos generales, de prácticas sociales, pero este sentido más amplio de los mismos será retomado en el cuarto apartado de este capítulo.

(...) o símbolo ritual se torna um fator de ação social, uma força positiva num campo de atividades. Os símbolos também estão intimamente envolvidos em situações de mudança social – o símbolo passa a se associar a interesses, aos propósitos, aos fins e a os meios, às aspirações a aos ideais humanos, individuais ou coletivos, sejam eles formulados explicitamente ou deduzidos do comportamento observado. Por essas razões, a estrutura e as propriedades de um símbolo ritual se tornam as de uma entidade dinâmica, pelo menos dentro de seu contexto apropriado de ação. (TURNER, 1967 apud TURNER, 2015, pág.27.)

De esta forma, los símbolos representan sistemas dinámicos sociales y culturales que pierden y acumulan significado y, a lo largo del tiempo, se alteran en forma (TURNER, 2015). A partir de esta idea del ritual como un factor de mudanza, Turner nos introduce al concepto de *liminaridad*, el cual se entiende como un proceso de antiestructura en el cual se da una disolución de la estructura social normativa y sus roles sociales. Por lo tanto, a partir de lo liminar se innovan y se quiebran las estructuras tanto como se imponen nuevas normativas.

Liminaridade, marginalidade e inferioridade estrutural são condições que com frequência geram mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Essas formas culturais fornecem aos homens um conjunto de padrões, modelos e paradigmas que são, ao mesmo tempo, reclassificações periódicas da realidade (ou, pelo menos, da experiência social) e a relação do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Mas elas são mais do que classificações (meramente cognitivas), já que incitam os homens à ação e ao pensamento. (TURNER, 2015, p.71.)

Encuentro interesante el concepto de *liminaridad* para pensar el papel de los rituales en la estructura social, en el sentido de que, a partir de esta, las personas ponen de manifiesto su estar-en-el-mundo (CITRO, 2010). Como estar-en-el-mundo, entiendo el carácter vivo del cuerpo y la importancia de la experiencia vivida. En este, el sujeto es productor de significados en continua relación y reciprocidad con el mundo externo. Es decir que, a partir de los procesos de antiestructura, se modifican o reafirman las diferentes formas en que el ser humano se relaciona con el medio y con los otros, y estos no serían posibles ni no estuviesen determinados por un marco cosmovisional (no estático). Las personas toman aspectos de la realidad para atribuir nuevos significados, modificando muchas veces la concepción del orden imperante al punto de transformarlo, lo que se ve traducido en realidad cultural. Estas modificaciones, a su vez, cambian la visión que las personas tienen de sí mismas, así como de sí mismas en relación con el medio.

II. El papel afectivo-emocional de los rituales

En su ensayo *Genealogía (in)disciplinar*, parte de la recopilación *Cuerpos Plurales* (2010), Citro reúne visiones de diferentes autores en relación a los rituales; para Mauss, por ejemplo, habría una relación directa entre los rituales y las técnicas corporales, que definiría como “un medio para conectarse con Dios”. Por otro lado, la autora cita también a Artaud, quien, en *El teatro y su doble* (1938), propone retomar esas técnicas para trasladarlas al teatro y transformarlo en un ritual, en una “terapéutica espiritual de imborrable efecto”. En este sentido, para Artaud “el objeto de la magia y de los ritos, de los que el teatro es solo un reflejo, es poner la sensibilidad en un estado de percepción más profunda y más fina” (ARTAUD apud CITRO, 2010, p.38).

Es interesante como Citro, a partir de la lectura de diferentes autores (que a su vez desenvuelven su labor en distintas áreas), coloca una mirada sobre los rituales en que el cuerpo pasa a ser protagonista y mediador, entre un mundo subjetivo perteneciente a los sujetos y el mundo externo. Cabe aquí destacar que el concepto de sujeto proviene del latín *subiectus*, que significa justamente “poner debajo”, “someter”. De este modo, el sujeto está “sujeto a”; ¿Pero, sujeto a qué? Una interpretación es pensar al sujeto “sujetado” y atravesado a/por una determinada cultura. Es entonces que no parece tan ilógico pensar que esto tiene incidencia directa en el plano subjetivo (de ahí la proximidad semántica entre ambas palabras). Por otro lado, la relación sujeto-objeto es directa, ya que el sujeto se encuentra objetificado en la medida en que es objeto propio de su cultura. Así, entiendo que la relación dialéctica, existente entre lo subjetivo y lo objetivo, está en que la subjetividad reside en la síntesis que el sujeto realiza de su posición y realidad social objetiva con elementos de su mundo interno. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos decir que lo subjetivo y lo objetivo se encuentran en una relación dialógica en la medida en que, en cuanto el sujeto realiza una síntesis de su realidad objetiva, la interpreta y la modifica, siendo muchas veces la realidad un reflejo de sí mismo. De la misma manera, podemos ver la subjetividad de una persona o grupo objetivada en un determinado comportamiento, comportamiento que, a su vez, se ve reflejado en el cuerpo, cuyas marcas van formando un cierto esquema corporal. En relación al proceso de subjetivación, Stuart Hall resalta:

Pero tenemos la *producción* del yo como un objeto en el mundo, las prácticas de autoconstitución, reconocimiento y reflexión, la relación con la regla, junto con la escrupulosa atención a la regulación normativa, y las coacciones de las reglas sin las cuales no se produce ninguna «sujeción/subjetivación» [*«subjectification»*]. (HALL, 1996, p.31-32)

De acuerdo a este postulado, seguimos pensando dentro de un marco en el cual no es posible pensar en la autoconstitución sin una sujeción a la regla. En este sentido, el ritual es vehículo de normativización y de subjetivación. Por otro lado, a partir de los rituales, vemos cómo el sujeto interpreta su realidad y cómo, de esta forma, se da una relación de reciprocidad entre el sujeto y el mundo externo, mediada a su vez por una carga emocional y afectiva en que las personas expresan corporalmente la síntesis que realizan de lo real a partir de sus emociones. ¿No es, en este sentido, el ritual una forma de cristalizar ciertos aspectos de la realidad que a su vez conforman al mundo afectivo de las personas? Considero que esto incide directamente en las relaciones interpersonales de una determinada comunidad, y a su vez, genera tanto normas de comportamiento como de relacionamiento.

Entonces, siguiendo la línea de razonamiento de lo que se ha expuesto hasta ahora, podemos decir que los rituales son manifestaciones simbólicas, que dentro de un orden social, son movilizadores y transformadores de ciertas normas vigentes hasta el momento, aunque también pueden reafirmar la norma. Por otro lado, estos pueden ser buenos mediadores y canalizadores de las subjetividades de las personas como de los colectivos, diciendo mucho sobre la relación con el mundo que una determinada sociedad entabla. Es por esto último que encuentro necesario exponer la importancia de la afectividad en lo ritual. Primero que nada, me adhiero a una línea de razonamiento no naturalista, entendiendo que si bien puede haber factores fisiológicos y biológicos que determinan la individualidad de cada sujeto, no se puede hablar de una universalidad de las emociones. Según Le Breton, “la dimensión cultural desarrolla de acuerdo con direcciones precisas el inmenso campo de lo posible contenido biológicamente por el cuerpo” (1999, p 152). Estas son, por el contrario, fruto de un determinado contexto sociocultural. En relación a esto, el autor afirma:

Cargada de un tono afectivo, la emoción no tiene realidad en sí misma, no tiene su raíz en la fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del hombre lo que habla en ella, sino sus condiciones sociales de existencia que se traducen en los cambios fisiológicos y psicológicos. Refleja lo que el individuo hace de la cultura afectiva que impregna su relación con el mundo (...) Es por lo tanto, una emanación social relacionada con circunstancias morales precisas y con la sensibilidad particular de lo individual, no es espontánea, sino ritualmente organizada en sí misma y con significado para los demás; moviliza un

vocabulario, un discurso, gestos, expresiones faciales... Está en relación con la comunicación social. (LE BRETON, 2012, p.2)

Adhiriéndome al pensamiento bretoniano, me atrevo a decir entonces que los rituales son incluso mecanismos sociales a través de los cuales se crean/recrean modelos afectivo-emocionales. Generalmente a través de los rituales se piensa en cuestiones trascendentales para la vida en sociedad, como la muerte, las relaciones amorosas y afectivas en general, un nacimiento, acontecimientos políticos, etc. De esta forma, los rituales son un canal por el cual se llega a un tipo de “pacto social” en el cual se acuerda (aunque sea de forma no consciente) cómo actuar frente a una determinada situación, o dicho de otra forma, como lidiar con nuestras emociones y qué emociones demostrar ante un determinado evento o hecho social. Por ejemplo, en la sociedad occidental, puede estar muy mal visto no llorar en el velorio de un familiar cercano, asociándose el sentimiento de tristeza directamente con el acto de llorar. Sin embargo, pueden ser innumerables las formas de lidiar con la muerte, dependiendo de la sociedad en la que nos situemos. Durkheim, citado por Le Breton en *Las pasiones ordinarias* (1999), en relación a esto, expone:

Pero el estado afectivo en que se encuentra entonces el grupo refleja las circunstancias que atraviesa. No sólo los allegados más directamente afectados aportan a la asamblea su dolor personal, sino que la sociedad ejerce sobre sus miembros una presión moral para que pongan sus sentimientos en armonía con la situación. Permitir que se mantuvieran indiferentes al golpe que la conmueve y la disminuye sería proclamar que no ocupa en sus corazones el lugar al que tiene derecho: sería negarla. Una familia que tolera que uno de los suyos muera sin llorarlo testimonia con ello que carece de unidad moral y cohesión: abdica; renuncia a ser. Por su lado, el individuo, cuando está fuertemente apegado a la sociedad de la que forma parte, se siente moralmente obligado a participar en sus tristezas y sus alegrías; desinteresarse de ellas sería romper los vínculos que lo unen a la colectividad; sería renunciar a quererla, y contradecirse. (DURKHEIM apud LE BRETON, 1999, p.103)

Cabe mencionar además cómo a veces pareciera que el lenguaje no es suficiente cuando se trata del mundo emocional, siendo que cuando decimos, por ejemplo, que amamos a alguien, es claro que este sentimiento no es único ni lineal, sino que son varios sentimientos entremezclados los que podemos sentir en relación a otro. Utilizando ya de paso el caso del lenguaje, si bien este se recrea constantemente (dialécticamente), encontrando nuevos significados, ni siempre da cuenta de nuestras emociones, siendo que el lenguaje corporal y la creación simbólica puede a veces representar un medio alternativo (y hasta complementar) al

lenguaje verbal o escrito. No es de extrañar que yendo a determinados estudios antropológicos nos enfrentemos con la dificultad de encontrar en otra lengua un correspondiente directo a determinados sentimientos que damos por universales. ¿Cuántas veces nos ha pasado que nos hemos quedado sin palabras frente a un determinado hecho, acontecimiento o en relación a una persona o situación afectiva? El mundo de las emociones es por tanto un entramado complejo de desentrañar que constantemente está reconstruyéndose, otorgando nuevos significados y reformulando, por tanto, las mismas relaciones sociales.

...La emoción no es una sustancia, un estado fijo e inmutable que se encuentra de la misma manera y bajo las mismas circunstancias en la unidad de la especie humana, sino un matiz afectivo que se extiende por todo el comportamiento, y que no cesa de cambiar en todo instante, cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación. La emoción no es un objeto poseído, o que se posee, en el sentido del trance de la posesión. La experiencia afectiva común nunca tiene un solo tono, a menudo es mixta, oscilando de un matiz al otro, marcada por la ambivalencia... (LE BRETON, 2012, p. 3)

Hoy en día podemos ver claros ejemplos en relación a este tema en el plano de la política. Pienso en el auge de los movimientos feministas y en los múltiples cuestionamientos que se colocan a partir de estos en relación al rol de la mujer. Con el ascenso de estos movimientos sociales se han desnaturalizado ciertos roles que se encontraban fijados, tales como el supuesto innatismo del amor maternal. Actualmente podemos deducir que el amor maternal no es algo innato sino que también se trata de una construcción social. Hoy sabemos que ser madre no es una obligación y que no tenemos por qué adecuarnos a ese mandato. Por otro lado, el amor filial se puede construir de muchas formas y se ha comenzado a deconstruir la institución familia tal y como la conocíamos hasta hace algunas décadas, conformada por dos figuras parentales, con determinados roles delimitados y asignados. También sabemos que el amor dentro del núcleo familiar puede darse de muchas formas y el triunfo del casamiento homosexual en varios países es el claro ejemplo, abriendo el abanico de posibilidades de formar una familia. Por otro lado, vemos la dificultad de referirnos de forma universal, lineal o estática en relación a algunos sentimientos, sobre todo en casos de violencia doméstica en que en nombre del amor siguen muriendo día a día mujeres golpeadas por sus propios conyugues, así como el núcleo familiar suele ser centro de diferentes conflictos y violencias.

Por otro lado, si seguimos hablando de emociones y rituales, me parece pertinente retornar al tan conocido concepto de catarsis tomando de la tragedia griega, que Aristóteles desenvuelve más tarde en su trabajo sobre el arte poética. En su obra, plantea al arte poética y sus diferentes tipos, como la epopeya, el drama, la poesía trágica y la comedia. Las define como imitaciones que se diferencian entre sí en cuanto al modo en que imitan. Para Aristóteles, la poesía surge de forma natural, ya que el hecho de imitar se da desde la infancia, y además el hombre experimenta placer al aprender. Todos los tipos de poética utilizan el ritmo, el lenguaje y la armonía para imitar, sin embargo, usan estos elementos de manera separada o combinadas de distintas formas. Los personajes representados en las diferentes poéticas imitan a sujetos que obran, y estos son, según Aristóteles, por defecto, buenos o malos (cada uno está sujeto a costumbres y de estas se distinguen virtudes y vicios). La tragedia no busca hacer un relato, sino que los personajes actúan directamente. Busca la moderación entre la compasión y el terror. Según Aristóteles, la representación de una tragedia debe estar representada de forma tal que el público se horrorice y compadezca de las desventuras de los personajes; busca generar catarsis, proceso mediante el cual el público se identifica con los personajes generando una descarga emocional y afectiva; estas representaciones cumplieron un papel social y político en su época, tenían una función, según Aristóteles, de carácter educativo. Este, a su vez, diferencia al poeta del historiador en cuanto que el primero no busca contar las cosas como sucedieron sino como pudieron haber sucedido. Es típico de la tragedia que las atrocidades sucedan entre personas amigas o familiares (como se da en Edipo Rey) para darle mayor valor dramático a los hechos. Generalmente en la tragedia se crea un personaje que sin merecerlo debe ser un desdichado porque tiene su destino marcado. Los personajes no deben destacar ni por su virtud ni por su justicia y tampoco deben caer en la desdicha por maldad o perversión, sino por algún error de la fortuna.

Se entiende, por tanto, a la catarsis como un proceso por el cual un grupo (la platea, desde un punto de vista aristotélico) pasa por un proceso de descarga emocional al identificarse con determinado evento (con lo que sucede en escena). Sin embargo, el concepto clásico de catarsis ha ido reformulándose y hoy en día podemos trasladarlo a situaciones de nuestro cotidiano. La clave se encuentra en la siguiente ecuación: un individuo/colectivo que descarga sus pasiones a partir de un determinado evento activador. Este concepto se ha trasladado incluso al psicoanálisis (al plano individual), concibiéndolo como el modo por el cual la persona descarga sus emociones en consulta. Tenemos por lo tanto tres elementos: por

un lado un sujeto/colectivo, por otro el factor afectivo-emocional colocado en un cierto evento y por último un segundo individuo (o más de uno) involucrado, en el cual las emociones son proyectadas. En el caso de la tragedia la proyección se da, puesto que el público se identifica con los personajes.

Creo que donde yace lo interesante del pensamiento aristotélico es en el factor proyectivo de las emociones. No interesa tanto qué siente el grupo 1, sino lo que puede proyectar en el 2. Si pensamos en el ejemplo meramente aristotélico, la platea proyecta dentro del marco de unas pasiones dadas: traición, celos, la ira de los dioses, etc. Ahora, si pensamos en un ejemplo más psicoanalítico, la proyección se establece en el analista por revivir ciertos eventos traumáticos. En ambos casos, el evento es un activador de cierta “memoria afectiva”, que justamente, *afecta*² al individuo que proyecta, y a partir de su liberación se da la catarsis (la liberación de tensiones, “la cura”). Como dice Le Breton (1999, p. 114), “las emociones surgen de la proyección individual de sentido efectuada sobre la situación y no de esta como tal”.

¿Cómo relacionar el concepto de catarsis con los rituales? Por un lado, los rituales tienen una función socializadora ya que normativizan formas de comportamiento y reproducen o modifican las estructuras sociales y los modelos mediante los cuales se entablan las relaciones sociales. El aprendizaje de los rituales es, a su vez, mimético, ya que se da mediante la imitación y la repetición. Hasta este punto tenemos dos elementos en común entre los rituales y el arte poética de Aristóteles, la cual también tiene una función socializadora (para Aristóteles, directamente ligada a la educación) que se da a partir de la imitación, aunque parcial y hasta distorsionada, de algunos aspectos de la realidad. Los rituales institucionalizan modelos de comportamiento, formas de enfrentarse o de reaccionar ante determinada situación así como pautas de relacionamiento. De esta forma conducen la emotividad y el mundo afectivo de las personas, mientras mediante el proceso de catarsis se pueden despertar y conducir también ciertas emociones mediante la proyección. Es así que cabe cuestionarse qué emociones son despertadas y conducidas mediante dichos mecanismos sociales, puesto que catarsis y rituales se encuentran directamente ligados.

² No parece ser casual el hecho de que la palabra “afecto” signifique en su sentido etimológico alterar un determinado estado físico o psíquico, ya que es justamente lo que produce el afecto en nosotros; somos “afectados” por nuestras pasiones.

III. Identidad y violencia

Los rituales son un medio por el cual un determinado colectivo busca reafirmar su identidad. Pero esto no sería posible sin un *afuera constitutivo* (HALL, 2003)³. La experiencia de autoconstitución, de afirmación de un yo, no sería posible sin la existencia de un otro. Si bien el proceso de constitución identitaria es complejo y heterogéneo, los rituales pueden implicar muchas veces un medio para buscar cierta homogeneidad de comportamiento en una determinada comunidad. Aquellos individuos que presentan una historicidad prácticamente lineal (hablando en términos territoriales tanto como sociales) pueden pasar una vida sin chocarse con la diferencia, de forma de no cuestionarse que son sujetos de una determinada cultura. No es necesario dislocarse espacialmente para chocarse con la diferencia, ya que varios casos situacionales pueden hacer que nos alejemos de nuestro círculo social y sus modismos: cambiar de status social, de trabajo, de círculo de amigos, etcétera. La noción de lo propio se va desvirtuando en la medida que entendemos que en realidad estas fronteras son categorías mentales, y nuestros sentidos de identificación se pueden dar en varios planos más allá, por ejemplo, del nacionalismo.

Darío Sztajnszrajber, filósofo y actual docente Argentino, sostiene que la identidad, antes que algo estático, es la búsqueda, es la pregunta por quiénes somos, y esta es, a su vez, una pregunta sin respuesta. Según el filósofo argentino, se debe desacralizar el concepto de identidad, puesto que este remite a una idea metafísica de esencia. De hecho, etimológicamente, el término identidad se refiere a lo que se repite, a lo que es siempre lo mismo. Sin embargo, la identidad no es algo estático, sino algo que se encuentra en constante cambio, puesto que nunca somos los mismos. Es difícil delimitar, mantiene Darío, algo común en nosotros mismos que haga que seamos siempre quienes somos, así como ningún esencialismo, sea este nacional, cultural, musical o de cualquier índole, no basta para definirnos. Por otro lado, llama la atención en relación a que nada cambia más que el cuerpo, de esta forma ni siquiera estaríamos siendo, en términos taxativos, idénticos a nosotros mismos, puesto que el cuerpo se encuentra en constante transformación. El filósofo mantiene que la idea de unidad que engloba al término identidad no es más que un mito para ocultar lo

³ Hall hace referencia a este término en *¿Quién necesita identidad?* (2003) a partir de las teorías al respecto de Laclau, Butler y Derrida.

accidental de las cosas, puesto que es difícil la asunción del vértigo que esto implica. Por otro lado, mantiene Darío, la unidad está directamente ligada con la cuestión de la memoria, de esta forma la unidad del yo tan solo puede estar puesta en esta, pero ¿quién recuerda todo? La memoria es, en relación a esta última mención, manipulable y distorsionable. Así, este pensador nos dice “no creo en la identidad, creo que la identidad es un mito”, “un artificio para salvaguardarnos de la deriva que significa lo humano, ser conscientes de que todo se nos escapa y que en el fondo del fondo no hay fondo”. Por otro lado, nos lleva a cuestionarnos que la identidad explicada desde una visión científicista no responde la pregunta a quiénes somos sino a qué somos, en términos clasificables (en una serie de taxonomías biológicas), y la pregunta por el quién nada tiene que ver con esto sino con una cuestión ontológica, que está más bien relacionada con el para qué estamos acá, en la búsqueda por un sentido. De este modo, la pregunta por el quién es una pregunta que la ciencia no puede responder, ya que esta clasifica y pondera ciertos aspectos u otros; tanto la explicación metafísica como la científica tienen sus problemas. Por lo tanto, Darío Sztajnszrajber concluye que “la identidad es un relato de nosotros mismos” y esta compete, por lo tanto, al arte, puesto que la narrativa que constituye nuestra historia no tiene que ver con objetividad alguna sino con el relato que nos contamos a nosotros mismos y lo que nos cuentan. Por otro lado, nosotros no hablamos el lenguaje ni decimos lo que queremos decir, puesto que cuando nos valemos de las estructuras del lenguaje utilizamos ideas que nos están condicionando (volvemos, nuevamente, a la idea de que “el sujeto está sujeto”). No hay nada más existencial que el arte, nos dice Darío, ya que este propone una búsqueda por el sentido y la identidad, de esta forma, no queda en el lugar de la verdad sino en el lugar de la sombra, de la emoción y la perplejidad. “Ese texto que somos nosotros, para reescribirse y no convertirse en un texto dogmático, necesita constantemente del encuentro con el otro, la identidad narrativa crece en la medida en que los lenguajes se contaminan”,⁴ y esto es necesario para que la identidad no se vuelva autoritaria, violenta y negadora de la diferencia.

⁴ Charla completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4&t=1341s>. Acceso en: 4 dic. 2017

IV. El apagamiento de los cuerpos

En cuanto a lo expuesto anteriormente, tomaré el ejemplo del Régimen Nazista, para ejemplificar la violencia que se puede desencadenar a partir de la reafirmación del yo y la exclusión de la diferencia. Cuando hay una reticencia ante la presencia de rasgos que no podemos aceptar como propios se cae fácilmente en la intolerancia y hasta en la búsqueda por eliminar la diferencia. Cuando la eliminación de la diferencia implica suprimir al otro es que subyace el peligro. La negación del otro a partir de su cultura deviene en nadificación, y el límite entre la lucha simbólica y la confrontación física es muy frágil. No es de extrañar los procedimientos de los que se valió el exterminio nazi, si nos detenemos a analizar los ideales fundamentales de la cultura nazifascista y la búsqueda que implicó el exterminio. El llamado holocausto nazi no fue un hecho aislado y brutal que se dio de un día para el otro, sino que correspondió a un proceso histórico, como consecuencia de una sociedad del control y del disciplinamiento. Prefiero, sin embargo, tomar el término Shoá, ya que este significa en términos generales catástrofe, mientras Holocausto significa sacrificio por el fuego a un dios o dioses en busca de un perdón, lo cual envuelve una práctica ritual espiritual sagrada. El exterminio nazi implicó apagar al otro, nadificarlo, lo cual nada tiene que ver con una práctica sagrada.

El terrorismo de Estado implantado por el Régimen Nazista no fue, al contrario de como generalmente se piensa, un desborde de violencia sin sentido carente de ideología o de ciertos valores, sino que fueron valores tales como la búsqueda de la perfección, la idea de raza y la pureza algunos de los factores que detonaron el exterminio. De esta forma, la noción del propio cuerpo (tanto individual como social) fue uno de los puntapiés para la eliminación del otro, del extranjero, en este caso, el pueblo judío, entre tantos otros que contrariaran los ideales nazistas (como homosexuales o comunistas, solo para apuntalar algunos ejemplos). El cuerpo es colocado como territorio de conquista de una sociedad que tiene un ideal muy claro de cuál es el cuerpo que busca construirse. Quien haya visto *Wakolda* (2013), largometraje argentino con co-producción española, puede entender esto a partir de la perspicaz analogía que la directora, Lucía Puenzo, realiza entre la fabricación masiva de muñecas y lo que fue la búsqueda de homogeneizar los cuerpos durante régimen nazista. Al respecto, Heff y Bertone nos dicen sobre el cuerpo:

El cuerpo, como primer territorio de poder, establece su centralidad como dimensión vital y biológica constituyente del sí mismo. La existencia del hombre es corporal, el cuerpo es el primer espacio que habitamos, espacio que delimita nuestro interior con el mundo exterior. Producto de la acción individual y colectiva, es el centro del simbolismo social, el cuerpo es considerado como un elemento de gran alcance para analizar sus diversas formas de existencia en las diferentes estructuras sociales, ya que a lo largo de la historia, cada sociedad se esforzó en instituir un estilo propio creando una respuesta singular al enigma primario en el que el hombre se arraiga. Sin el cuerpo que le proporciona un rostro el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna ya que las representaciones del cuerpo y los saberes acerca de él son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y de una determinada definición de persona (HEFF; BERTONE, 2015, p. 128-129)

El ideal de belleza construido en el Régimen Nazista estuvo permeado por una ideología aceptada como canon a nivel cultural; cultura que se impuso a partir del apagamiento del otro y que fue sedimentada tras la complicidad del silencio y el ocultamiento. El cuerpo del otro pasa a ser terreno de especulación que se lleva a cabo bajo el halo del secreto. La metáfora de las muñecas expuesta en el largometraje nombrado anteriormente representa esa obsesión nazi por tener el dominio sobre los cuerpos, por homogeneizarlos, mallearlos, moldearlos a su antojo. Según Lucía Puenzo (2013), entorno a personajes tan perversos como lo fue el médico alemán Joseph Mengele (personaje principal de dicho largometraje), no es la perversidad de los mismos lo que asusta, sino el silencio y el consentimiento que provoca la indiferencia de los actores sociales que se enmarcan en su contexto historiográfico. A partir del Shoá surgen varios cuestionamientos en relación a lo humano y la constitución de la identidad, siendo que se caen, en la sociedad occidental, los pilares existentes hasta el momento en que la humanidad se apoyaba en la razón o en Dios para explicarse a sí misma.

En otro direccionamiento, cabe señalar cómo, a partir de la construcción de un cuerpo social controlado y disciplinado, se fundaron las bases de la civilidad en el mundo occidental, bajo la cual se fundamentó el exterminio. El proceso de eliminación del otro fue uno de los pilares para constituir la sociedad civil. John Keane, en *Reflexiones sobre la violencia* (2000), nos invita a reflexionar sobre las bases de la sociedad civil, y sobre la dicotomía entre civil e incivil. ¿No es acaso sobre la violencia que el discurso de la civilización se cimenta? ¿No son los actos de violencia que se han usado a lo largo de la historia, y sobre todo en el S. XX⁵, para fundar la sociedad civil, acaso un reflejo de la barbarie? Sobre el uso de la violencia en confrontaciones bélicas así como el caso extremo de

⁵ Así argumenta John Keane (2000). El siglo XX sería el período de la historia en que más enfrentamientos violentos y bélicos se han presentado, justo luego de que el discurso de la civilización se yergue.

un golpe de Estado, y el uso de la violencia en general, Keane nos incita a cuestionarnos el poco material intelectual que se ha producido en torno a esto. Las reflexiones que circulan en cuanto a la violencia están sesgadas de cierto oscurantismo y misterio, como si se tratase de algo demasiado complejo de entender, sin solución, o peor aún, como parte de la naturaleza humana. No hay mejor mecanismo para continuar reproduciendo ciertas conductas que justificarlas bajo el precepto de la naturalidad. Es lamentable naturalizar la violencia, así como naturalizar cualquier conducta en el ser humano, ya que la conducta humana siempre está abierta a cualquier mudanza y a cierto control sobre nuestros actos que nos permite la consciencia de nosotros mismos. En este sentido, me adhiero al postulado sartreano según el cual el hombre está condenado a ser libre. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que si bien estamos condicionados a vivir en un determinado tiempo y lugar esto no es lo mismo que afirmar que estamos determinados. Sartre niega todo tipo de determinismo, sea teológico, biológico, psicológico o social. Para él ni Dios, ni la naturaleza, ni el inconsciente ni la sociedad nos obligan a actuar de una determinada manera, no hay nadie responsable de nuestros actos más que nosotros mismos, somos lo que hemos querido ser y siempre podemos dejar de ser lo que somos. La libertad a la que tiene acceso el ser humano es la libertad de elegir, y esta libertad a su vez implica hacernos responsables de nuestras elecciones: “en la angustia adquiere el ser humano conciencia de su libertad o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia del ser” (SARTRE, 2011).

V. Cuerpo y civilización

El término civilización surge a partir del periodo de la industrialización y proviene del verbo francés “civiliser”, que significaba “atraer a la civilización; suavizar y civilizar los comportamientos” con el “buen gobierno” y las “buenas leyes” (KEANE, 2000). Así, la sociedad civil no sería más que la consecuencia del deseo histórico de la industrialización, lo cual alejaría al ser humano de una economía agraria “estancada”, así como de cierto primitivismo arcaico del cual la economía se supone que es reflejo. Por otro lado, la construcción de la sociedad civil no se trata necesariamente de la ritualización de ciertas normas de conducta, sino de la separación estricta entre la vida política, social y económica y en la concentración del poder en quienes no dominan la vida social. Así, el individuo que se aleja de sus gobernantes se constituye en ciudadano seguro de sí. En este sentido, el hombre de la sociedad civil se diferencia de otros hombres miembros de otras sociedades, ya que goza de ciertas oportunidades que se crean bajo la ilusión de la igualdad de las mismas (KEANE,

2000). En cuanto a la dicotomía civilización-incivilización y al proceso civilizatorio Keane resalta:

La incivildad era el fantasma que atemorizaba a la sociedad civil. A este respecto, la civilización se entendía como un proyecto para solucionar el eterno problema que plantea descargar, reducir o sublimar la violencia; la incivildad era el eterno enemigo de la sociedad civil. Así pues, la palabra *civilización* denotaba un proceso histórico en marcha, en el que el civismo, término estático, era tanto la meta como el resultado de la transformación de la conducta incivil. De esta tesis a la idea de que el proceso civilizador era una sucesión de estadios que poco a poco habrían de conducir a la perfección quedaba sólo un paso. Para el siglo XIII, la *civilización* era al mismo tiempo un proceso fundamental de la historia y su resultado final, y la diferencia entre los avances de la civilización del momento y un real o hipotético estado primitivo primordial (que recibía nombres tan variados como naturaleza, barbarie, tosquedad o salvajismo) parecía cada vez más evidente. Las clases privilegiadas de Europa representaban el camino que llevaba de la barbarie primitiva, pasando por la presente condición de humanidad, a un estado de perfección que la educación y el refinamiento hacían posible. (KEANE, 2000, p. 26-27)

Tenemos entonces como factor que se coloca en oposición a la incivilización, la normalización de ciertas conductas sociales que se alejan de la violencia y la *barbarie*. Esta normalización, por otro lado, conduce a un ideal de perfección. ¿No tiene que ver acaso este ideal de perfección con el ideal nacistá de belleza y raza pura? Sin embargo, si el postulado de que la civilización se erige bajo la educación y el refinamiento de las conductas y esto implica la eliminación de lo salvaje, entonces esto justificaría el exterminio del otro (el cual se reconoce como salvaje, por no presentar iguales normas sociales que se relacionan con la “buena educación”), y es esta conducta violenta (justificada) la que es en verdad reflejo de lo bárbaro. Los mayores actos de violencia han sido en nombre de la civilización; vemos el ejemplo tanto en el holocausto nazi como en el proceso de colonización en América Latina. Esta concepción de civilización parte del paradigma de que si el otro no presenta las conductas que están prestablecidas/normalizadas como sinónimo de buena educación, entonces no es parte de Nosotros. Este precepto elimina la diferencia en vez de buscar convivir con ella o adoptar las diferencias para construir algo nuevo, desconocido. En este sentido quizás el rechazo a lo salvaje sea el miedo a lo desconocido. Retomando a Sartre y su noción del yo, creo que hay muchos conflictos que nacen del seno del miedo al otro, a esto tal vez se refiere Sartre cuando dice que *el infierno son los otros*. Para Sartre parte de asumir nuestra libertad es asumir también la angustia que esta nos genera, porque en cada una de nuestras elecciones comprometemos a la humanidad entera y es aquí donde debemos realizar un ejercicio de alteridad y colocarnos en el lugar del otro.

El hombre, para Sartre, es un ser que se crea a sí mismo, se crea en la medida en que se elige a sí mismo y a sus “posibles” (la posibilidad de ser lo que cada uno quiere). Y es por tanto que si no es el hombre que se elige a sí mismo acabarán siendo los posibles que lo elegirán a él actuando desde afuera⁶. Desde el momento que dejamos de asumirnos como seres libres otorgamos nuestra libertad a otros, ¿no es ello lo más parecido a ser esclavos de la voluntad de otros? Una de las frases más conocidas de Sartre es aquella que dice que “el hombre está arrojado a su existencia”. Poco se puede decir acerca de la naturaleza humana, pero sí se puede afirmar que somos un proyecto de ser. Es decir, a medida que asumimos nuestra libertad en frente al mundo es que entendemos que cada una de nuestras elecciones van modelando nuestra forma de ser. Si algo se puede decir acerca del ser humano es que éste es un ser que construye: construye a su entorno, lo modifica y se construye a sí mismo y por tanto a los otros. Es la conciencia de sí y de su entorno que le da la capacidad de incidir sobre aquello que lo rodea, es por esto que la relación entre el *Yo* y todo factor externo se encuentran en interacción constante.

VI. Cuerpo y colonización

El cuerpo es, además de fuente de representaciones simbólicas y significados, territorio de colonización. Históricamente, puede que la conquista de América Latina haya sido el primer hecho de una repercusión a gran escala, del cual se tiene un registro, en el que el cuerpo se torna un eje mediante el cual se ejerce el dominio colonial, y donde se manifiestan visiblemente las relaciones de poder. A partir de la colonización es que surgen conceptos tales como color, raza, blanco, negro, mestizo, indio o europeo (QUIJANO, 2000). Conceptos estos, que manifiestan relaciones jerárquicas y una determinada división social. Puede que las relaciones que se generaron entre europeos y pueblos indígenas hayan sido fruto de uno de los primeros grandes choques culturales que diferentes sociedades enfrentaron en la historia. Asimismo, las diferencias culturales, fueron explicadas bajo el fundamentalismo religioso y la naturalización de la diferencia. La doctrina religiosa y los fundamentos deterministas fueron el puntapié que el pensamiento eurocéntrico utilizó para fundamentar una supuesta “superioridad” en relación a lo indígena y al hombre negro. Según Quijano (2000), el dualismo cartesiano y el evolucionismo fueron los pilares bajo los cuales se funda el pensamiento eurocéntrico. La escisión mente/cuerpo y la supuesta existencia de un

⁶ Pensemos, nuevamente, en el concepto de *afuera constitutivo* de Stuart Hall.

alma o espíritu que prevalece más allá de la carne, fueron centrales para la institucionalización de un pensamiento eurocéntrico. La colonia, por otro lado, justificó el dominio sobre el cuerpo del indio, el cual fue caracterizado por los españoles como un ser carente de espíritu, y por ende, carente de naturaleza humana. La animalización del Otro (con perdón de los animales) fue el material bajo el cual el ser europeo construyó la idea de raza, por la cual, el indio fue catalogado como un ser inferior y, por ende, menos evolucionado. Como vemos, la delimitación de ciertas características corporales no estuvo carente de un sentido conceptual e ideológico. Por otro lado, el concepto de razón, más tarde reafirmado por el cartesianismo, fue la base mediante la cual se determinó también una supuesta diferencia que además de física se daría en términos cognitivos. Inferiorizando al otro y desestimando su capacidad intelectual y cognitiva fue que los europeos fundaron un modelo de civilización en el cual, si bien el indio era descartado en el ámbito del pensamiento y el espíritu, este era la mano de obra esclava del “Nuevo Mundo”. Sobre esta influencia del cartesianismo para la institucionalización del pensamiento colonial Quijano (2000) expresa:

Con Descartes lo que sucede es la mutación del antiguo abordaje dualista sobre el “cuerpo” y el “no-cuerpo”. Lo que era una co-presencia permanente de ambos elementos en cada etapa del ser humano, en Descartes se convierte en una radical separación entre “razón/sujeto” y “cuerpo”. La razón no es solamente una secularización de la idea de “alma” en el sentido teológico, sino que es una mutación en una nueva id-entidad, la “razón/sujeto”, la única entidad capaz de conocimiento “racional”, respecto del cual el “cuerpo” es y no puede ser otra cosa que “objeto” de conocimiento. Desde ese punto de vista el ser humano es, por excelencia, un ser dotado de “razón”, y ese don se concibe como localizado exclusivamente en el alma. Así el “cuerpo”, por definición incapaz de razonar, no tiene nada que ver con la razón/sujeto. Producida esa separación radical entre “razón- /sujeto” y “cuerpo”, las relaciones entre ambos deben ser vistas únicamente como relaciones entre la razón/sujeto humana y el cuerpo/naturaleza humana, o entre “espíritu” y “naturaleza”. De este modo, en la racionalidad eurocéntrica el “cuerpo” fue fijado como “objeto” de conocimiento, fuera del entorno del “sujeto/razón”. (QUIJANO, 2000 , p. 24)

Como vemos, el proceso “civilizatorio” en el territorio que se ha convenido llamar de Latinoamérica estuvo atravesado por la presencia del etnocentrismo del ser europeo y reforzado posteriormente por una fuerte presencia de conceptos que, aunque siendo fundados en nombre de la ciencia y del conocimiento, poseen un origen teológico. Varios de estos conceptos que ya se manejaban durante la conquista se reafirman posteriormente durante el Iluminismo en Europa, y no es de extrañar que hayan servido de base para el proceso de

modernización, donde las relaciones de producción y la división del trabajo continuaron su lógica colonial.

Tenemos entonces al cartesianismo como uno de los pilares sobre los cuales se reafirmaron algunos conceptos que sirvieron de base para la colonización (cimentados, más tarde, con el Iluminismo). La deshumanización del indio y el hombre negro a partir del fundamento de que carecían de alma, fue crucial para justificar los genocidios y la apropiación de los cuerpos indígenas como capital humano. Tomo una frase de Derrida como detonante de algunos cuestionamientos, que dice que “nadie puede matar a alguien con rostro”. Me pregunto si acaso el proceso colonizador hubiera sido posible de llevar a cabo si los europeos hubiesen sido capaces de despojarse de su etnocentrismo y mirar al rostro del otro, entendiendo así las diferencias entre ellos y los indios como diferencias culturales y cosmovisionales. Pues, la opresión al fin y al cabo se justificó a partir de una incompreensión del otro. El rostro forma parte fundamental para constituirnos como personas. Cabe resaltar que es justamente a partir del concepto de *máscara* es que surge el término *persona*. Traigo aquí este concepto de máscara, entendiendo que cada máscara que vestimos tiene como objetivo cumplir una función social. Las máscaras que nos constituyen como personas y, por tanto, como actores sociales, son los rituales que desenvolvemos y que manifiestan un ordenamiento social e incluso el lenguaje que es el reflejo de un marco cosmovisional (entendiendo también como parte del lenguaje las expresiones corporales que no están exentas de códigos y significados). S. Bryan Turner (1986) en su estudio sobre *El Cuerpo y La Sociedad*, mantiene que gran parte del debate filosófico entorno a lo que una persona es tiende a ser etnocéntrico, y coloca el ejemplo de la Grecia clásica donde seres humanos no son personas porque no poseen sus cuerpos (el cuerpo del esclavo le pertenece a su amo) y no tienen una identidad pública. S. Turner en este mismo estudio mantiene:

...En otras culturas, los ritos de iniciación (en general, *rites de passage*) se celebran para producir nuevas personas (Eliade, 1958), y, para señalar el cambio, el cuerpo es a menudo marcado con los símbolos de dicha transformación (Brain, 1979). La convertibilidad de las personas arroja dudas sobre la visión de que la continuidad es esencial para la identidad, en el sentido de que nuestra continuidad personal puede ser de hecho el producto de la continuidad en la definición social de la unidad persona/cuerpo. (S. TURNER, 1989, p. 86)

La forma más eficaz de “despersonalizar”, por así decir, a otro, es quitarle sus derechos civiles y el gobierno sobre su cuerpo. Pienso entonces que, para los europeos, los

indígenas no tenían rostro (no eran considerados personas), ya que no eran capaces de entender sus rituales, sus doctrinas filosóficas ni sus creencias, tan alejados todos estos elementos de sus propias construcciones sociales. Y es por esto que la colonización pronto desembocó en el gobierno del cuerpo del indígena. La comprensión del otro no es posible de llevar a cabo sin una deconstrucción de sí mismo para alejarse del etnocentrismo.

Aún en pleno s. XIX y XX (por no decir en la actualidad, ya que aún no se analizará el caso actual) vemos relaciones de poder coloniales entre los indios y el hombre blanco. En *El cuerpo de la mujer indígena* (GÓMEZ, 2010)⁷ se expone cómo la mujer chaqueña fue bestializada en el espacio de los ingenios y cómo el capital se apropió de su potencial humano. La autora, Mariana Gómez, toma distintos testimonios de escritos de hombres jesuitas y franciscanos, además de tomar informes del Departamento Nacional del Trabajo de Argentina (que buscaba regularizar la situación laboral del indio) para analizar las relaciones laborales que el hombre blanco establecía con los indios de esta región en este margen temporal. La mujer chaqueña, argumenta la autora, fue sobreexplotada (aún más que el varón indígena) en los ingenios, ya que realizaba trabajos forzosos a la par de los hombres, además de tener que encargarse de instalar las tolдерías, preparar la comida y cuidar a los niños, ancianos y enfermos. Todo esto recibiendo la mitad del salario que los hombres cobraban (aun cuando su aporte en términos de fuerza de trabajo era mayor). La autora llama la atención a algunas terminologías que los mismos autores de los informes realizaban en relación a estas mujeres, caracterizándolas como “bestias de carga”, por el desmedido trabajo forzoso que realizaban. Así, el cuerpo de estas mujeres chaqueñas, se oponía totalmente al ideal de belleza femenina occidental desde el punto de vista que estos hombres expresaron en sus testimonios, más que cuerpos débiles y dóciles, se trataba de cuerpos robustos adaptados a soportar condiciones laborales denigrantes. Gómez expone:

...las tareas reproductivas o femeninas se transformaron en tareas productivas para el capital. Así, la articulación –arbitraria, entiéndase, y no dirigida- de ideologías de género diversas justificaba de múltiples maneras la sobreexplotación de las mujeres: el cuerpo de la india o la china era un cuerpo naturalmente acostumbrado a sufrir los excesos. Y en el ingenio ese exceso se redoblaba. (GÓMEZ, 2010, pág. 249)

Asimismo, vemos como la mujer indígena es retratada discursivamente por la mirada masculina como una mujer “excesivamente” robusta y fuerte, casi como una bestia de carga.

⁷ Apartado de la segunda parte de la recopilación *Cuerpos Plurales*.

Sin embargo, es esta fuerza la que le permite desempeñar diversas tareas pesadas así como dar a luz y dedicarse al cuidado de los niños y ancianos. Además parece ser que a partir de esta caracterización se busca naturalizar el rol que se le es asignado socialmente. Si el indio (hombre) ya sufre este abuso, en el caso de la mujer indígena el abuso es redoblado, no solo por una cuestión racial sino también de género. Por otro lado, en relación a la reproducción, Gómez afirma que “los abortos y las muertes de los hijos eran las expresiones más dramáticas de las tensiones y los padecimientos físicos que sufrían las mujeres, cuando no su propia muerte.” (GÓMEZ, 2010, p. 249). El papel de la mujer y el decaimiento de toda la fuerza productiva de trabajo sobre su cuerpo se daba dentro del propio grupo, en el cual el hombre podía dedicarse al cultivo del ocio (por lo menos una vez terminada la jornada laboral dentro del ingenio) mientras la mujer en ningún momento terminaba su labor. En cuanto a la sexualidad de estas mujeres, Gómez llama la atención en cuanto a algunas caracterizaciones que se realizan en los escritos, en que, por ejemplo, se dice que las mujeres son “ofrecidas voluntariamente” a los hombres. La autora nos incita a cuestionar si no será esta una proyección occidental tendiente a sobresexualizar a las indígenas. Por otro lado, es interesante la forma en que Gómez resalta cómo, progresivamente y mediante el contacto con el hombre blanco, los indígenas del Chaco modificaron su vestimenta, comenzando a diferenciar entre vestimentas masculinas y femeninas, marcando de forma binaria y occidental la pertenencia a un sexo u otro. Tenemos entonces, por un lado, la ambigüedad al bestializar a la mujer chaqueña, ya que esta caracterización puede realizarse tanto en tono de denuncia como puede ser un medio para naturalizar el rol que se le es otorgado, así como la doble opresión, en relación al hombre, a la que la mujer indígena es expuesta (por una cuestión racial y de género).

Hemos visto hasta ahora, en este apartado, cómo la conquista representó un proceso de dominación no solo física sino también epistémica, así como para la dominación del indio fue necesario despersonalizarlo, quitarle el dominio de su cuerpo para colocarlo en beneficio del capital colonial. También, me parece pertinente aclarar, adhiriéndome a los estudios decoloniales, que varias de las relaciones de poder que surgieron durante el período de la colonización y que se reafirmaron durante la modernización se mantienen hasta el día de hoy (división del trabajo bajo la idea de raza, etnia, género o condición social, así como el etnocentrismo epistémico y la producción del conocimiento en general que continúa en manos de las potencias mundiales). Este recorrido me ha parecido necesario para analizar la coyuntura actual, luego de haber visto que el proceso de modernización fue cimentado bajo

los pilares del colonialismo. Walter Mignolo (2010?), afirma que los museos (yo prefiero hablar de puntos de cultura) así como el arte en general, son la vía mediante la cual podemos comenzar a pensar en una política de la decolonialidad. ¿Será esto así?

VII. Rituales en el contexto actual

En la actualidad, en que varias culturas se confrontan tomando consciencia de sus diferencias, nos encontramos frente a nuevos desafíos y cuestionamientos en relación a las expresiones artísticas y a los rituales que envuelven a las comunidades. Las fronteras ya no se encuentran tan delimitadas, al tiempo que ciertos rituales van generalizándose atravesando diferentes territorios. Analizaré brevemente el papel de los rituales en la actualidad a partir del trabajo de Christoph Wulf en *Homo Pictor* (2013), donde el autor entiende la complejidad a la hora de buscar una definición uniformizada de los mismos, ya que esta varía según cómo sea abordado el concepto. De esta forma, Wulf trabaja con la idea de los rituales como prácticas sociales y nos da la siguiente definición:

Os rituais estão entre as formas mais efetivas de comunicação e interação humana. Podemos pensar nos rituais como as ações nas quais as encenações e performances do corpo humano desempenham um papel central. Por meio dos rituais, comunidades são criadas e as transições dentro e entre elas são organizadas. Em contraste com formas puramente linguísticas de comunicação, os rituais são configurações sociais, nas quais a ação social comum e a sua interpretação produzem ordens e hierarquias. (WULF, 2013, p. 89)

Wulf (2013) llama la atención en cuanto a que gran parte del aprendizaje y la reproducción de los rituales en una determinada sociedad se da a través de procesos miméticos (mímesis, etimológicamente, hace referencia a la emulación de la realidad). Sin embargo, esta mímesis o intención de emular la realidad nunca es una copia exacta, sino que la emulación supone transformación. Por otro lado, toda práctica ritual se encuentra mediada por el cuerpo de los actores que lo desenvuelven a partir de prácticas performáticas⁸. A partir de la emulación es que el ser humano logra desenvolver el proceso de hominización, que, mediado por la imaginación, consiste en formas productivas de imitación en las cuales se

⁸ Momento estético de representaciones culturales que es hecho con expresiones del cuerpo de los actores. El actor combina la realización de rituales diarios con este momento. (WULF, 2013)

alcanza la asimilación de un opuesto, de lo cual el hombre quiere ser semejante (WULF, 2013). En este sentido, el aprendizaje cultural es un aprendizaje mimético. Cabe resaltar la importancia que la imaginación juega en el proceso de aprendizaje, ya que si la mimesis consistiese en simple imitación sin posibilidad de cambio, entonces no habría transformación posible. La imaginación es lo que nos permite tomar un elemento de la realidad externa y procesarlo a partir de nuestro mundo interno (en este sentido exterior e interior se encuentran en una relación de reciprocidad constante). A su vez, “la creación y reestructuración de los sistemas de orden es una característica importante de la imaginación” (WULF, 2013, p. 28)⁹. Las representaciones simbólicas que el ser humano realiza a partir de su entorno son capaces de cambiar la imagen que este tiene de sí mismo y la forma de autoperibirse. Es también a partir de los procesos de emulación de la realidad que el arte es posible, pero siempre entendiendo que esta reproducción no es una simple copia, sino algo que involucra a la subjetividad del individuo que lo emula; es por esto que la realidad en sí misma siempre se ve transformada a partir de la creación. La creación de imágenes implica la transformación de la imagen original (podemos pensar en las imágenes mentales que las personas experimentan durante el proceso creativo). Es a partir de estos procesos de asimilación de la realidad que es posible la creación activa de realidades culturales. Por otro lado, la gestualidad supone a su vez un rol muy importante en el aprendizaje mimético, ya que a partir de esta las personas generan un tipo de aprendizaje que es antes que nada corporal. A partir de la memoria corporal y de los gestos, es posible la vida en comunidad. Los gestos son expresiones de nosotros mismos (tanto exterior como interiormente), son también importantes modos de expresión y de experiencia humanos, una vía mediante la cual los seres humanos se encarnan y representan a sí mismos, así como mecanismos mediante los cuales es posible la enseñanza y la configuración de determinados rituales, y su representación y combinación es importante para la vida en sociedad (de modo que estos varían en contextos específicos dependiendo de los códigos sociales).

He expuesto hasta ahora, a partir del trabajo de Christoph Wulf, que los rituales (entendiéndolos como diversas prácticas sociales) se encuentran transversalizados por procesos miméticos de representación y reproducción de la realidad y que estos son mediados a su vez por la gestualidad, sin la cual no sería posible la vida en comunidad y la cohesión social. Es importante detenerse a analizar el papel de la afectividad en relación a estos elementos. Si el proceso mimético implica la reproducción parcial de la realidad y su

⁹ Todas las traducciones referentes a esta obra serán nuestras.

transformación y este es mediado por la subjetividad de la persona en cuestión, entonces no es posible dejar de lado la carga afectiva que se encuentra involucrada. Como lo vimos en el segundo apartado de este capítulo, desde el pensamiento aristotélico ya se tenía en cuenta la “naturaleza contagiosa” del proceso mimético y su relación con la violencia social y el comportamiento en masa. “Acciones conteniendo una gran intensidad emocional parecen disparar los procesos miméticos en gran medida; la naturaleza contagiosa de la risa, del amor y de la violencia es proverbial” (WULF, 2013, p. 51). Es por esto que es de suma importancia cuestionarse qué tipo de sentimientos buscan exaltarse mediante los rituales que posibilitan la cohesión social. Por otro lado, ¿estaríamos viviendo entonces un proceso en que las emociones se generalizan en la medida en que los límites de las fronteras se desdibujan? En cuanto a la globalización¹⁰ de las emociones y los rituales locales Wulf expone:

Tais rituais e a sua correlação com a globalização das emoções ocorrem em pontos isolados no tempo e no espaço. Dissolvem-se e reconfiguram-se em diferentes constelações na celebração de novos ícones globais. Exatamente a mesma coisa acontece com as comunidades heterogêneas que surgem a través deles. À diferença dessas comunidades rituais que são formadas espontaneamente e focadas em emoções específicas, os rituais via de regra ocorrem para criar comunidades e conferir-lhes duração e força mediante a repetição de práticas performativas. Interações rituais constituem e mantêm emoções e comunidades e com isso incentivam a coesão social. (WULF, 2013, p. 93)

Tales rituales se refieren, según Wulf, por ejemplo a los rituales de la muerte en torno de íconos globales (en este caso el episodio que envuelve la muerte de Michael Jackson) En este aspecto, Wulf estaría realizando una distinción entre rituales globales (mediatizados) y rituales que nacen en el seno de las comunidades y que están ligados con la continuidad histórica de un determinado lugar. Estos tienen una relación directa con la tradición e implican la conexión entre pasado, presente y futuro, así como realizan continuidad y mudanza, estructura y sociedad. La continuidad histórica de los rituales establece el orden de la comunidad y la legitima; los rituales naturalizan ciertas normas sociales. Estos, a su vez, ordenan temporalmente las vivencias de las personas, marcando, por ejemplo, etapas de transición. Los espacios donde los rituales se desenvuelven tienen efectos de socialización distintos. Los rituales están ligados a lo sagrado y a la religión, le permiten a la sociedad elaborar una imagen de sí misma.

¹⁰ Teniendo en cuenta la ambigüedad que el término globalización conlleva y las diferentes concepciones que se pueden desprender de este, así como la dificultad de alcanzar un consenso conceptual en relación al mismo, preferimos referirnos a un contexto de interculturalidad en que comenzamos a tomar consciencia de nuestras diferencias. Sin embargo, este es el término que el autor (Wulf) utiliza a lo largo de su trabajo.

Si los rituales son detonadores de emociones específicas, notamos una gran diferencia entre los rituales mediatizados y los tradicionales y el tipo de emociones que estos exaltan. A su vez, la distinción entre el mundo emocional de los sujetos y el mundo de las ideas (como hemos visto al comienzo de este capítulo) no se encuentra claramente delimitada. Por lo tanto, concluyo que lo afectivo tiene una correlación con ideas, valores y formas de ver el mundo. La mediatización de las emociones trae consigo la transmisión de ideas, valores y una cosmovisión que nada tiene que ver con la tradición de las comunidades. La problemática del quiebre con la tradición es una cuestión que se encuentra muy latente, pero que sin embargo no es actual. Pienso, por ejemplo, en las vanguardias artísticas como un proyecto mediante el cual se buscó ese quiebre con la tradición como una forma de romper también con el *status quo* de la institución arte. Sin embargo, ese quiebre con la tradición hoy se manifiesta a través de la hegemonía de la industria cultural y no de grupos minoritarios como los fueron los de las vanguardias, y más que una búsqueda por la autenticidad del arte, hoy el mercado de la cultura se encarga de responder a los intereses del capital difundiendo la cultura *kitsch* que, lejos de procurar la autenticidad, no hace más que reforzar cierto ordenamiento social y un poder hegemónico que se encarga de difundir la cultura de masas. Sin embargo, de la mano de la masificación cultural se encuentra la democratización de la misma, por lo que no debemos olvidar que todo rechazo a la cultura de masas es una vuelta atrás, como dice Umberto Eco, un anhelo por los ideales aristocráticos, por un tipo de arte erudito reducido a un grupo minoritario. Será el momento entonces de intentar pensar fuera de una romantización idealista, de lo que implica la democratización de la cultura como creer en que es posible ir también más allá de los postulados apocalípticos que se han formulado al respecto. Es por esto que entendiendo que existen peligros y puntos fuertes, tanto pensando en un quiebre total con la tradición (ya que implica la pérdida de la historia de un pueblo) así como en la perpetuación de la misma sin reflexión (porque no da cabida a transformación alguna). En cuanto a la preservación de la diversidad cultural Wulf afirma:

Para salvaguardar a diversidade cultural é essencial uma sensibilização para o outro. Para evitar que se reduzam as diferenças culturais a uma mesma cultura e à homogeneização da diversidade, é necessário sensibilizar as pessoas sobre a *heterogeneidade cultural*, ou seja, “o outro” e a alteridade. Somente sensibilizando sobre a alteridade se pode evitar a homogeneização da cultura como consequência do processo uniforme de globalização, e assim, garantir a diversidade e o patrimônio cultural. As obras-primas e as práticas sociais do patrimônio intangível desempenham um papel fundamental no processo de experiência do outro e da alteridade. (WULF, 2013, p. 162)

Pensar en la preservación de la heterogeneidad cultural a partir de la sensibilización con el otro tomando la conquista de América Latina como punto de partida, es de suma importancia, ya que esta representó uno de los principales ejemplos en la historia de destrucción de lo extranjero, de una búsqueda de homogeneización. Es a partir de la conquista de América que podemos ver cuán lejos nos puede llevar el afán por buscar homogeneidad cultural y lo fácil que es caer en la violencia. Para preservar el patrimonio cultural intangible es necesario mantener un pensamiento heterológico (WULF, 2013) que nos permita irrumpir la visión de nosotros mismos y ver las cosas desde el punto de vista del otro. De esta forma lograremos romper con ciertos esquemas de tradición eurocéntrica como el ego, logo y etnocentrismo. Asimismo, debemos entender la importancia del aprendizaje con el cuerpo como parte de la cultura viva del patrimonio cultural intangible, así como generar formas de aprendizaje inter, trans y multicultural que nos permitan pensarnos en relación con las diferencias del otro, que hacen más rica la vida en sociedad.

CAPÍTULO II

CUERPO Y MEDIACIÓN ARTÍSTICA

I. Mediación Artística

Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, pensar al cuerpo en la constitución de una determinada comunidad es de gran importancia, ya que este forma parte de la cultura viva y el patrimonio cultural intangible. Tomo como patrimonio intangible la noción de la UNESCO en la que:

“el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.”¹¹

Mediante la relación que entablamos con nuestro cuerpo es que surgen además diferentes formas de ver al mundo, a los otros, y por tanto de vernos a nosotros mismos. Nuestro estar-en-el-mundo se encuentra directamente relacionado con la forma en la que concebimos a nuestro cuerpo con el medio, ya que lo interno y lo externo se encuentran en una relación de reciprocidad. Teniendo en cuenta que la identidad precisa de un afuera constitutivo creo que también es posible crear realidades culturales que modifiquen subjetividades, por lo tanto, es de suma importancia incentivar los espacios culturales que den cuenta del mundo subjetivo y las producciones simbólicas de las comunidades. Propongo, entonces, introducirnos en el concepto de mediación artística como un mecanismo por el cual fomentar este tipo de espacios, teniendo en cuenta además que es a través del arte que se

¹¹ Definición disponible en: <https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>. Accesada en: 4 dic. 2017

resignifican las prácticas sociales (como concepción más amplia de los rituales) así como la visión que creamos de nosotros mismos.

La mediación artística es un campo dentro de la mediación cultural. Entre las diferentes acepciones que abordan el concepto de mediación cultural, una de ellas la define como una instancia entre dos partes que permite tender un puente, generando un flujo o canal de información. Para que esta acción sea posible, es necesario que haya intencionalidad por parte de una de las partes que profundiza en una serie de conocimientos en torno al objetivo que se busca mediar.

La mediación cultural, se inscribe en el ámbito de la cultura, potenciando los recursos del conocimiento, culturales y sociales, de que dispone una comunidad o grupo, para contribuir al conocimiento de algún objeto o instancia común. Asimismo, se colabora en la búsqueda de una convivencia cultural donde todos participan. (Mediación artística en Chile, p.2)

Partiendo de esta base podemos concebir a la mediación cultural como una disciplina de cuño político y social que entiende que el acceso a los bienes culturales en una determinada sociedad es un principio básico y un derecho, tanto como el derecho a la salud o la educación. De esta forma, el rol de un mediador cultural está volcado a la facilitación de estos bienes a la comunidad para que los individuos puedan expresarse artísticamente generando sus propias experiencias y fortaleciendo el patrimonio cultural intangible de su localidad. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que la producción cultural y artística de una determinada comunidad es la que va constituyendo subjetividades, entendiendo a la formación de sujetos en su dimensión histórica y política.

La reivindicación del arte como un derecho construye condiciones de posibilidad para las democracias vigentes porque reconstruye los vínculos dañados entre ciudadanos en sociedades violentas y fragmentadas por sistemáticos procesos de concentración de capital, poder y retroceso de las libertades civiles. (Red latinoamericana de arte para la transformación social, p.6)

Según Moreno González (2016), la mediación artística surge como un entrecruzamiento entre la educación social, la educación artística y el arteterapia. En este sentido, este tipo de mediación, se constituye como un territorio de prácticas artísticas y educativas donde el elemento artístico actúa como mediador, siendo una herramienta de transformación social y de intervención con grupos y comunidades, procurando mejorar sus condiciones individuales y comunitarias. Es interesante la distinción que Moreno realiza entre

este y el resto de los conceptos que resaltan el papel educativo y terapéutico del arte, ya que hasta entonces, no había un concepto que abarcara su poder de transformación social a nivel comunitario, fuera de las instituciones educativas convencionales. En este sentido, la mediación artística está más ligada al trabajo social, al contrario de la arteterapia, que se encuentra más próxima a la psicoterapia por el arte, teniendo además un abordaje volcado al individuo. Dentro de los objetivos de la mediación artística se encuentran: el fomento de la autonomía personal, la mejora de la autoestima de los involucrados, el arte como mediadora de conflictos y la integración social. Según Moreno (2012), la mediación artística está dirigida tanto para profesionales que se desenvuelven en el área de la educación, como para artistas; a mí me gustaría incluir dentro de los profesionales que están capacitados para desenvolver este tipo de trabajo, a los mediadores culturales, ya que dentro de estos espacios se debe lidiar con la diversidad de forma constructiva, así como mediar entre conocimientos, contenidos y personas. El rol del profesional a desenvolver este tipo de proyectos sería: el acompañamiento educativo, dar pautas de cómo resolver problemas y conflictos, crear un marco de seguridad y confianza, estar presente tanto dentro como fuera del taller. En cuanto a las propuestas del taller, el profesional tiene libertad en cuanto a la elección de las mismas. Es importante resaltar que en la mediación artística lo importante no es el resultado y la producción artística en sí, sino el proceso y las transformaciones que puede llegar a producir en los involucrados. Es por esto que es de suma importancia el acompañamiento que el profesional brinde al grupo durante el proceso.

En cuanto a la mediación en la resolución de conflictos, Moreno (2016) distingue tres tipos: la mediación lineal, el modelo circular o narrativo y la mediación transformadora. La mediación lineal es aquella que ve al conflicto como un obstáculo y que es necesario superar llegando a un acuerdo. Este tipo de mediación busca resaltar puntos positivos que posibiliten un acuerdo, y puede ser útil en conflictos sencillos, pero insuficiente en conflictos de mayor complejidad. Por otro lado, el modelo circular o narrativo también busca un acuerdo entre las partes, no obstante contempla más las relaciones y las emociones de los involucrados. Se centra en la narración que las partes realizan del conflicto y lo que se busca es modificar las posiciones discursivas de las personas. Y, por último, en la mediación transformadora, el conflicto no es visto como un problema, sino como una oportunidad de desarrollo para las partes, en esta es importante la idea de proceso y no se espera a que las partes lleguen necesariamente a un acuerdo, sino que este proceso logre generar empoderamiento y empatía para que puedan entender el punto de vista del otro. En este tipo

de mediación, el profesional no interviene, sino que busca generar contextos de acercamiento, tratando de no emitir juicios sobre los implicados. Moreno toma este último modelo de mediación de conflicto para desempeñar durante el proceso de mediación artística.

Los casos y el tipo de población a los cuales apunta la mediación artística son:

- Niños y jóvenes
- Personas mayores
- Casos de violencia familiar
- Personas que viven en la calle
- Privación de libertad
- Adicciones
- Diversidad funcional
- Trastornos mentales
- Problemas interculturales
- Pobreza y exclusión
- Conflictos bélicos (MORENO, 2012, p. 149).

Moreno considera que la mediación artística desarrolla la resiliencia y afirma que el arte es una herramienta de transformación ya que se sitúa por debajo de los límites de la conciencia y fuera de los límites del pensamiento discursivo; y durante el proceso de simbolización, lo que sucede en el taller artístico se da en gran medida en un plano inconsciente. De esta forma “el arte permite elaborar los conflictos a partir del trabajo metafórico y por lo tanto resolver dificultades” (*Idem*, p. 47-48). Asimismo, el proceso creativo permite la reestructuración del yo, y en relación a esto Moreno dice:

De la misma forma que entendemos la cultura como algo dinámico, planteamos un concepto igualmente dinámico de la identidad individual. Compartimos el concepto de identidad múltiple planteado por autores como Gergen (1992, 2003), Hall (2003) o Maffesoli (1990) que cuestionan la presunción de un yo unificado y coherente. A través de las relaciones las personas concebimos lo real, lo relacional y lo «bueno». La identidad no sería el «yo verdadero», profundo y durable, sino que constituye un potencial para comunicar y representar un «yo». Que desarrollemos ciertas posibilidades depende de que nuestro entorno y las personas con las que nos relacionamos nos apoyen en ese sentido, por tanto, tener una identidad depende de que el contexto nos lo permita. El «yo» no es por tanto algo esencial sino relacional y contextual. Vivimos en un mundo cambiante, globalizado, donde más que nunca se hace necesario abandonar concepciones estáticas de la identidad y de la cultura, para adoptar otros paradigmas dinámicos, donde los procesos de aprendizaje se

extienden mucho más allá de las aulas y se dilatan a lo largo de la vida, tal y como defiende la Carta de Ciudades Educadoras (2004). (MORENO, 2016, p. 140)

En relación a lo que expone Moreno, podemos deducir entonces que las condiciones para que las personas puedan expresar su subjetividad plenamente dependen del contexto. Por lo tanto, cuando hablamos de producciones simbólicas e identidad estamos hablando de desarrollo humano. El acceso a la cultura supone un derecho que permite el desarrollo de los potenciales individuales y el fomento a una convivencia pacífica en comunidad. En el artículo 5 de la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural se mantiene que “los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes.”¹²

II. Mediación de Conflictos

A la hora de trabajar en grupo es importante estar preparado para afrontar los diversos conflictos que pueden surgir durante el proceso. A partir de mis experiencias personales, entiendo que la mayoría de las veces que se proponen dinámicas grupales el conflicto surge como parte inherente de las relaciones entre las personas y sus diferencias. No siempre se cuenta con un grupo humano que esté dispuesto a mediar sus diferencias, de modo de ver el o los problemas de forma constructiva. Creo que para todos los profesionales de la mediación o aquellos que trabajen con dinámicas grupales es importante tener una noción, aunque sea básica, de las diferentes formas en que los conflictos pueden manifestarse y sus distintos abordajes.

Los conflictos son dinámicos e interactivos, y no estáticos. Se entiende al conflicto como una divergencia percibida entre intereses y creencias de las partes; este es intrínseco a la interacción humana y lo importante es canalizarlo de forma constructiva. Las incompatibilidades entre las partes involucradas en un determinado conflicto pueden ser únicamente subjetivas y no corresponderse con la realidad. Existen factores relevantes para el entendimiento del conflicto tales como: relaciones de poder, escasez de recursos, necesidades materiales y psicológicas insatisfechas, etcétera.

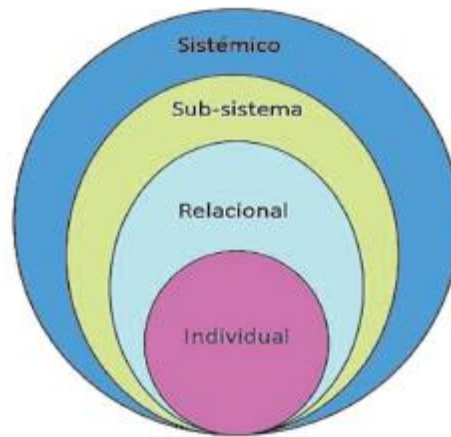
¹² Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acceso en: 23 oct. 2017.

Formas de encarar el conflicto:

- Competencia → Aquí obtener lo que se quiere es el único criterio y las partes competirán entre sí para alcanzar sus objetivos
- Evitar → Se evita el conflicto cuando hay poco interés en alcanzar las metas propias
- Acomodarse → Cuando una de las partes no tiene tanto interés en alcanzar sus metas entonces se acomoda a los intereses de la(s) otra(s) parte(s)
- Concesiones mutuas → Se busca un punto medio entre las posturas
- Colaborar → Todas las partes colaboran para alcanzar sus objetivos

Para la resolución de conflictos es interesante pensarlos en tres dimensiones: en relación al problema, a las personas y sus relaciones, y al proceso. El problema hace referencia a los temas y asuntos específicos que suscitaron el conflicto, y estos pueden incluir intereses incompatibles hasta discordancia a la hora de repartir ciertos recursos. El proceso hace referencia a la forma como se toman decisiones y en este sentido se busca que durante el proceso se encuentren soluciones duraderas en el tiempo que permitan la reconciliación de las partes. Por otro lado, es interesante distinguir a las personas del problema. Es importante intentar no asociar a la causa del conflicto con las personas involucradas, al despersonalizar el problema podemos ver otros elementos como circunstancias y causas estructurales.

Según el modelo de anidamiento de Dugan (1996), los conflictos de apariencia simple generalmente se encuentran anidados en conflictos más complejos, es decir que conflictos aparentemente locales o comunitarios están ligados a conflictos a nivel estructural y hasta global.



El modelo de Anidamiento – Dugan (1996)

13

Es importante tener en cuenta que muchas veces los conflictos involucran actores desiguales en términos de poder. En este sentido es necesario identificar las fuentes de poder en los actores sociales. Cuando estas relaciones de poder se encuentran manifiestas dentro del conflicto y existen relaciones asimétricas dentro de los implicados puede que se den situaciones de violencia. En este sentido la violencia puede ser directa, cultural o estructural. En la violencia directa hay uno o más sujetos responsables, es visible e intencional e involucra fuerza física, abuso verbal y psicológico. La violencia cultural no es tan visible y está ligada a la tradición, las creencias y los valores de la cultura en la cual los sujetos se encuentran insertos; esta, a su vez, es usada para justificar la violencia estructural. Esta última es naturalizada y se encuentra incrustada en el sistema social, como parte de la vida cotidiana. Cuando la violencia es estructural no está claro quién es el agresor y a partir de esta se justifican distintas formas de dominación. Para la resolución de conflictos, es importante entender el contexto sociocultural de los mismos, comprendiendo qué es lo que se encuentra por debajo de la punta del iceberg.

La mediación transformativa surge en contraposición a ciertos modelos de mediación de tipo intervencionista, en que el objetivo del tercero en cuestión es la resolución del conflicto, sin interesarse tanto en el proceso. El problema de este último tipo de mediación es que muchas veces el tercero puede ejercer cierta coerción en las partes involucradas, además de imponer términos de acuerdo, incluso cuando las partes se encuentran reacias a aceptarlos. Esto hizo que surgiera la necesidad de un tipo de mediación en que se dé un empoderamiento de las partes. Otras cuestiones comenzaron a replantearse previamente al surgimiento de la

¹³ Tomado del Manual para entrenamiento de facilitadores (MINERD, 2016, p. 22)

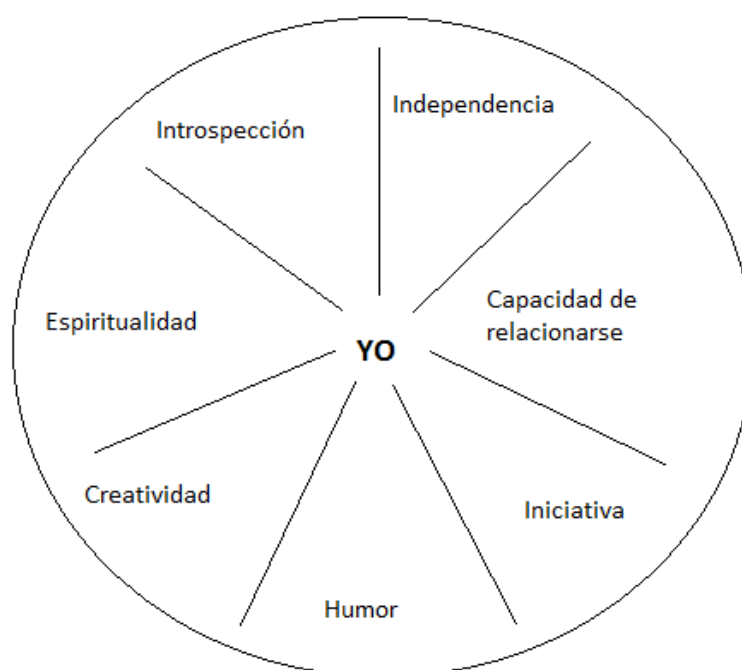
mediación transformativa, tales como la problemática en cuanto al objetivo del mediador (cuestiones de intereses) y sus implicancias éticas. Esta visión de la mediación busca una transformación del problema más que una conciliación entre las partes. En este tipo de mediación, el profesional sería un facilitador que ayuda a que las partes se entiendan mutuamente, buscando que estas creen sus propios resultados, basándose en una comprensión de sí mismas, de la otra parte, y del trasfondo del problema que las divide. La idea es que los resultados de esta mediación sean propios de las partes en cuestión.

En casos de mediación transformativa el facilitador no sigue fases que guíen el proceso de supuesta reconciliación, ya que esto sería imponer un modo de actuar frente al conflicto. En este sentido, la persona encargada de la mediación tan solo debe generar espacios y contextos propicios para que las partes entablen un diálogo a partir del cual logren alcanzar un nivel de empatía para entender la postura del otro. Por otro lado, en este modelo de mediación, al contrario de otros, la expresión de las emociones por parte de los involucrados no representa un problema. La emocionalidad es vista como parte de la experiencia del conflicto y el instrumento a partir del cual las mismas partes se expresan.

Pienso que lo expuesto anteriormente es una interesante herramienta de trabajo a la hora de trabajar desde la mediación. Ni siempre las personas logran ver el trasfondo de los conflictos y es importante que, como profesional, el mediador logre despersonalizarlos, teniendo una visión estructural del o los conflictos que pueden estar atravesando al grupo. Durante mis años trabajando con personas diversas he podido notar cómo la mayoría de los conflictos surgen a partir de divergencias de intereses, formas de trabajar, diferencias ideológicas, problemas relacionados a las relaciones interpersonales dentro del mismo grupo, entre otros. Encarar estos conflictos con poco profesionalismo puede llevar a la muerte del proyecto, o a un desgaste de las relaciones humanas que dificulte el andamiaje del trabajo y lo torne poco placentero. Por otro lado, un abordaje transformativo, puede sacar de la heterogeneidad del grupo grandes contribuciones que enriquezcan el trabajo. Sin embargo, me parece importante generar herramientas dentro del mismo grupo para que los actores involucrados logren enfrentar sus conflictos directamente, ya que la mediación, es decir, la intervención de un tercero, es aconsejable de usar en casos extremos, pienso que es importante generar responsabilidad y compromiso entre las partes para que puedan responsabilizarse de sus propios problemas. Esto también es parte del proceso de apropiación.

¿Pero, cómo es posible mediar conflictos a partir de la mediación artística? Haciendo una distinción entre los conflictos que puedan surgir durante el proceso de mediación, y

aquellos que envuelven a la comunidad con la que se trabaja, en la mediación artística, los conflictos a los cuales se ve expuesta una comunidad, no son abordados directamente, sino que el arte es una vía mediante la cual el grupo se enfrenta al conflicto de forma no consciente. En este sentido el facilitador del taller se encarga de proponer determinadas actividades a partir de las cuales las personas participantes puedan expresar sus emociones de forma indirecta, sin hacer mención al problema en cuestión. Como siempre hay una carga emotiva en cualquier tipo de conflicto, se considera que la oportunidad de tener un espacio de expresión libre y sin prejuicios por parte de quien facilita el taller, es fundamental para que las personas puedan proyectar mediante el arte, los sentimientos que surgen en relación al hecho. La posibilidad de simbolización del mundo subjetivo, permite que las personas liberen tensiones y generen posibles reflexiones que sirven como herramientas para enfrentar el conflicto. De esta forma se van generando formas de resiliencia:



Mandala de la resiliencia. Modelo tomado (MORENO GONZÁLEZ, 2016, p. 45)

A partir del proceso de simbolización se da una reestructuración del yo en la que es posible desarrollar los aspectos presentes en el mandala de la resiliencia. Utilizar el arte como herramienta detonadora permite además abordar el conflicto sin que afloren traumas o heridas en las personas que el tallerista no esté preparado a enfrentar. Cuando trabajamos con

personas no sabemos qué podemos despertar a nivel emocional, y considero que es posible abordar conflictos sin tener que direccionar el taller en torno al problema en cuestión, ya que mediante el arte las personas inherentemente estarán generando herramientas de resiliencia para enfrentarlo. El término resiliencia proviene del latín, de la palabra “resilio”, que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. El concepto que se ha adaptado a las ciencias sociales, viene, por otro lado, de la física y la ingeniería civil, que toman a la resiliencia como la capacidad de un material de recobrar su forma original después de someterse a una presión transformadora. En las ciencias sociales, la resiliencia hace referencia a la capacidad que tienen algunas personas de afrontar eventos traumáticos y lograr desenvolver una vida saludable posteriormente. Si bien hay varias disputas en cuanto al término, hay una concordancia general en que implica competencia frente al riesgo o a la adversidad. Existe una diferencia entre resiliencia y recuperación. La recuperación es la capacidad de volver a la normalidad después de un evento traumático, la resiliencia es la capacidad de mantener un equilibrio estable, implica un “ajuste saludable” frente a una situación traumática. La mediación artística es una herramienta en la resolución de conflictos sociales en la medida en que le permite a los individuos encausar sus sentimientos y lograr tener acceso a su mundo emotivo, a partir de la exploración artística se conocen a sí mismos, y surgen nuevos mecanismos para conocer al otro. Por otro lado, es necesario señalar que si bien todos tenemos la capacidad de resiliencia, su desarrollo depende tanto de factores internos de las personas y de las características que constituyen su personalidad, así como de factores externos. La comunidad en la cual nos encontramos insertos puede influir tanto positiva como negativamente en nuestra capacidad de resiliencia. Por esto resalto una vez más la importancia de generar espacios comunitarios en los que las personas puedan expresar su mundo emotivo con libertad, así como acceder a nuevos conocimientos y tener oportunidad de tener intercambios simbólicos con otras personas.

III ¿Por qué mediar a partir del cuerpo?

La mediación artística puede llevarse a cabo a partir de distintas disciplinas. Ha sido una elección personal a partir de mis propias experiencias el hecho de proponer algunas disciplinas que involucran al cuerpo en interacción con el espacio y con el otro. Creo que disciplinas tales como el teatro, el contacto improvisación y el circo, tienen un gran potencial

de transformación social. Por su carácter grupal y por el hecho de involucrar el uso del cuerpo en el espacio y en interacción con el otro, estas disciplinas son el lugar donde se gestan reflexiones en torno a cuestiones tales como la construcción identitaria, la alteridad, el trabajo en conjunto, conflictos personales así como comunitarios, entre otras tantas. En estos lugares en que nos alejamos de lo cotidiano y del uso “normal” (normativizado) que damos a nuestros cuerpos, y por tanto a nosotros mismos (porque nosotros no *estamos en* sino que *somos* un cuerpo), experimentamos cosas que no haríamos ni sentiríamos en otras instancias. Así, nos vemos obligados a resignificar el papel del cuerpo y sus posibilidades, entendiendo que estas son ilimitadas. A partir de estas experiencias, las personas comienzan a tener conciencia de sí mismas en relación a cuestiones tales como sus capacidades físicas y sus límites (fuerza, equilibrio, elasticidad), la relación entre ellas y el espacio, la manipulación de objetos, su propia inteligencia kinestésica y la de los demás. Asimismo, aspectos tales como la comunicación y sus diferentes medios se ven desde otra perspectiva, ya que a partir del trabajo corporal comenzamos a entender que el mismo cuerpo es portador de un sinnúmero de significados, y que muchas veces expresamos cosas mediante este de las que la mayor parte de las veces no tenemos conciencia. Así, por ejemplo en teatro, nos vemos obligados a desarrollar nuestra percepción en relación a nuestra expresión corporal, así como a la de los otros, leyendo el significado de determinados gestos y queriendo vivenciar en nuestro propio cuerpo el mundo sensible de otra persona (al momento de querer encarnar un personaje). Este tipo de ejercicio nos permite ver el mundo de otra forma, que no es la de nuestro cotidiano, nos permite por lo menos en tentativa ser otro(a), viendo el mundo a partir de su cuerpo y su historia. Muchas veces esto nos hace liberarnos de prejuicios y estigmatizaciones, y hasta a veces entender la complejidad del cuerpo social y cómo este interviene en el plano individual, siendo imposible nuestra existencia disociada de lo social. Mediante el trabajo corporal también generamos conocimiento, un conocimiento que es primeramente empírico, sensible, y que luego pasa al plano de las ideas. En este sentido, la ecuación “cogito ergo sum” se vería invertida, a partir de estas experiencias puedo decir que se trata más de sentir y experimentar para luego pasar al plano de las ideas. Sin embargo, prefiero no trabajar con algunos conceptos de herencia cartesiana, ya que creo que la disociación entre mente y cuerpo es imaginaria, y que incluso cuando estamos actuando (durante el trabajo corporal), no dejamos de pensar. Así, pensamiento, acción y experiencia son una misma cosa, mediadas entre un cuerpo y un mundo externo. Interior y exterior se encuentran en una relación de reciprocidad. Remarco esto para que comencemos a tomar conciencia de que el conocimiento académico y

teórico no es el único legítimo, y que también es posible generar un vasto conocimiento a partir de la praxis (de hecho, no definiendo la polarización praxis-teoría, entendiendo que son dos caras de una misma moneda).

En América Latina, la violencia social tiene un alto índice que dificulta el desarrollo humano y la vida en comunidad. La violencia parece crecer o disminuir en relación a factores tales como la desigualdad social, el acceso a la educación y a otros servicios como salud y cultura. Por otro lado, el hecho de vivir en una sociedad patriarcal siempre dejó en evidencia el ataque constante a niñas y mujeres en general, que acaba en agresiones físicas, violaciones y muertes. Entiendo que el arte y sus espacios de intercambio simbólico son un bien cultural, y que puede ayudar en el camino a esta reducción de la violencia. En el 2010 tuve la oportunidad de ser parte de un proyecto en una ONG de mi ciudad,¹⁴ que se llamaba Luna Nueva y acogía a diferentes adolescentes en situación de vulnerabilidad social, brindando diferentes talleres, tales como radio, cine, fotografía e incluso cocina. En aquella época yo también era adolescente y participé en un taller de cine en el que nosotros mismos actuábamos, filmábamos y editábamos nuestros videos. Pude vivir en carne propia el hecho de participar de un proyecto que le dio sentido a mi vida y a la de otros y otras jóvenes en momentos de dificultad económica y familiar.



Foto: Equipo de Luna Nueva durante un rodaje. Montevideo, 2011.

El hecho de tener un proyecto común refuerza la cohesión del grupo y le permite a quienes participan no sentirse solos en momentos de dificultad. Para jóvenes en situaciones de vulnerabilidad este tipo de espacios es importante también, ya que algunas veces se trata de una primera experiencia en un área que más adelante puede desembocar en una salida laboral, además de que allí refuerzan lazos entre pares, generan un sentido de pertenencia, logran

¹⁴ Soy originaria de la Ciudad de la Costa, Canelones, Uruguay.

consolidar un sentido de responsabilidad y compromiso, así como hallan un sitio de respaldo emocional.

Creo que las manifestaciones artísticas que involucran al cuerpo tienen un alto poder de transformación, ya que nos increpa directamente como individuos en relación a los otros. En lo que respecta a la relación que mantenemos con nuestros propios cuerpos y el ajeno, por ejemplo, es interesante pensar en que cuestiones tales como la mirada lasciva y cualquier alusión a lo sexual deben dejarse de lado en estos espacios, respetando el cuerpo ajeno y entendiendo que en estas instancias la finalidad del contacto físico es otro, y es posible. En este sentido, el desarrollo de la confianza en el grupo se da de forma gradual, y para nosotras mujeres, es un ejercicio difícil el de sentirnos a gusto en un espacio en el que nuestro cuerpo se ve expuesto y vulnerable frente a varios hombres. Sin embargo, he tenido la oportunidad de trabajar con hombres a lo largo de toda mi carrera y pocas veces he tenido que afrontar situaciones desagradables. En estos espacios, debemos dejar de lado cuestiones como género, orientación sexual, etnia, etc., entendiendo que todos estos aspectos no tienen importancia, y que además, nos une un objetivo común: el del arte y su exploración. Durante el proceso y el trabajo en grupo el cuidado del otro, de su cuerpo y bienestar es primordial.

Expongo a continuación, por lo tanto, tres expresiones artísticas que tuve oportunidad de experimentar y trabajar durante algún tiempo, y que involucran al cuerpo como principal articulador y actor: el contacto improvisación, el teatro y el circo.

IV. Contacto Improvisación

El Contacto Improvisación (Contact Improvisation) surge en los Estados Unidos en 1972 a partir del trabajo de bailarines que venían de una tradición de danza moderna con propuestas vanguardistas, teniendo como principal referencia a Steve Paxton. A este se le atribuye su creación, quien tuvo su formación inicial en la gimnasia olímpica. El CI surgió siendo una propuesta artística y estética para luego transformarse en una propuesta de danza social, que fue atravesada tanto por valores que acogían la dedicación profesional, así como también en una propuesta meramente recreativa de sus practicantes, enfocada a todo tipo de personas, sin distinciones estéticas ni técnicas, y sin distinción de género.

Contato Improvisação, em razão de sua base em noções físicas de sensação interna de peso e toque, em vez de um código estético tradicional, atraiu tanto “dançarinos” e “não dançarinos”. Reuniu pessoas orientadas para performance que procuravam uma nova abordagem e pessoas orientadas na direção de uma participação recreativa e terapêutica. (NOVACK, 1990 apud DA SILVA, 2014, p. 17)

De esta forma, el CI parece nacer en contraposición a la danza tradicional, que requiere un tipo de formación y condición física específicos, siendo exclusivo de quienes consiguen dominar sus técnicas (las cuales se alcanzan con un alto disciplinamiento del cuerpo). En el CI el acceso se amplía, porque para su dominio es necesario entender tan solo sus principios básicos de peso, equilibrio y toque. El énfasis del CI está en lograr movimientos fluidos e improvisados, manteniendo contacto físico con el otro, intentando escuchar lo que propone y viceversa. De esta forma el CI puede llamar la atención a distintos actores de diferentes formas, tanto por su propuesta como disciplina corporal así como por el proceso interno que se realiza durante su práctica. El CI implica estar en relación con lo que sucede en el exterior y por lo que nos llega a través de los sentidos como materia para ir desarrollando nuestra danza. Su práctica es introspectiva e implica una alta psicologización de lo que sucede y percibimos a partir de nuestros sentidos, por lo que su exposición en un palco se torna un poco problemática en la medida en que es imposible hacerle llegar al público lo que se experimenta durante su práctica:

Contato Improvisação é introvertido e é difícil comunicar a uma audiência a paisagem interna de sensações e responsabilidade dos performers. Isto é um dos maiores desafios de colocar o Contato Improvisação no palco: como nós comunicamos a rica tapeçaria de sensações, de escolhas e descobertas que estão sendo feitas, quando a maioria delas são experiências internas? (KEOGH, 2008 apud DA SILVA, 2014, p. 37)

El CI surge siendo más una danza de la sensación que una danza estética. En él no importa lo que es bonito sino lo que es posible. Es una danza que juega con la experimentación durante el flujo de los movimientos. Paxton (1997) afirma que cuando los espectadores están viendo una performance de CI lo que ven es una conversación física entre dos personas que puede alcanzar desde la inmovilidad hasta el alto atletismo. Lo que es relevante es la comprensión mutua y la forma en la que se entabla la comunicación, el toque. Si se trata de una performance o no, Paxton afirma que no viene al caso, ya que tanto performance como arte poseen varios significados y no pretende definir sus términos a partir del CI. (DA SILVA, 2014, p. 41). Leonardo Da Silva (2014), en relación a la sensación toma

la idea, a su vez, de Novack, de cuerpo responsivo. Estos autores parten de la iniciativa que también promulgó Paxton, de derrumbar el concepto de una dominación psicológica del cuerpo por el alma interior expresándose a sí misma a través del movimiento. Oponiéndose a esta idea el cuerpo sería un signo en sí mismo, sustituyendo la imagen de un cuerpo dominado por un *self* interior expresivo por el cuerpo responsivo, consciente y repleto de sensaciones. El CI implica por tanto, la presencia en escena de un cuerpo consciente que crea en la medida en la que siente. El cuerpo responsivo es un cuerpo vivo, no objetificado; un cuerpo de experiencia. Algunos bailarines resaltan la importancia de ejercitar habilidades de percepción y experiencia antes que habilidades corporales durante el entrenamiento de CI. Por otro lado, durante el proceso de aprendizaje, es más importante el sentido del toque y de las acciones físicas reflejadas, que el sentido de la visión o las acciones escogidas de forma consciente. El tacto es el sentido central que guía la práctica e implica una intensa reciprocidad durante el proceso.

Mis primeras aproximaciones con el CI comenzaron en el 2015, como parte del proyecto que es hoy COTE´COI (Colectivo Teatral Contacto-Improvisación), como parte de la extensión universitaria que brinda la UNILA. El colectivo teatral comenzó con las prácticas de contacto en las que el coordinador, André Macedo, nos enseñó los principios básicos de esta durante por lo menos un semestre. Al comienzo, su práctica me descolocó un poco, ya que no entendía la lógica de los ejercicios que el profesor nos estaba enseñando. Tan solo con el tiempo, los ejercicios comenzaron a cobrar sentido y la práctica desplegó nuevas posibilidades para todo el grupo. Después de haber practicado un tiempo creo que el flujo de los movimientos y el hecho de ir sintiendo son tan importantes como el entendimiento y el dominio de los principios básicos de esta práctica. Tanto las cuestiones referentes al toque, el peso y el equilibrio, así como las caídas, rodar por el suelo y los encajes que uno busca en el cuerpo del otro, son de suma importancia para conseguir un dominio articulado y fluido de la práctica. No se necesita tener grandes destrezas físicas para dominarla, pero sí una gran capacidad de concentración y foco. Lo difícil es alcanzar esto de forma grupal y en consonancia con el otro. Durante los ensayos, las parejas van cambiando, y nos vemos obligados a realizar los ejercicios con diferentes personas, a relacionarlos con diferentes corporalidades, expresiones y consciencias corporales. Cuando uno comienza el contacto, percibe la diferencia entre cada uno de sus compañeros y compañeras. Cada persona trae inscripta una forma diferente de moverse y de relacionarse con el otro. En un comienzo, el toque puede generar varias trabas y aversiones, para que las personas se sientan en confianza

y puedan expresarse libremente, a veces pasan varios encuentros. El momento del contacto muchas veces puede despertar emociones en los participantes, con las que como colectivo debemos estar preparados para lidiar, dando a entender que los talleres son espacios en los que podemos confiar los unos en los otros, sin juzgarnos ni reprimir sentimientos en el otro, siempre y cuando no impliquen una agresión. Creo que fueron pocos los encuentros en los que sentí que alcanzamos un nivel de diálogo y entendimiento mutuo con una pareja de CI, luego de meses de práctica. Primero fue un largo proceso el ir incorporando los movimientos básicos para luego aplicarlos de forma libre durante la improvisación, y después implica otro largo proceso el ir dialogando con la otra persona. A veces uno se pasa mucho tiempo practicando y manteniendo contacto físico con alguien que no conoce, más allá de esa instancia, y es un acercamiento muy interesante, que nos permite conocernos a través de un diálogo que, antes que verbal, es experiencial y sensible, y que despierta varias emociones durante el proceso.



Práctica de Contacto-Improvisación¹⁵

¹⁵ Disponible en:

https://www.google.com.uy/search?q=contacto+improvisado&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiR0tbU-4naAhXCi5AKHUWaBI8Q_AUICigB&biw=1236&bih=579#imgrc=99yhm94WiT8AbM: . Accesado en: 23 de octubre de 2017.

Las prácticas de CI comenzaron como un trabajo previo a lo que después derivaría en un trabajo teatral. El trabajo corporal realizado durante varios meses que nos fue facilitado a través del CI fue totalmente necesario para lo que después devendría en un trabajo meramente actoral. Como actores, el CI nos brindó herramientas tales como: la percepción espacial, el estar presente (foco, atención), el compromiso grupal, el trabajo en conjunto, el desarrollo de nuestras capacidades sensoriales y los modos somáticos de atención; como expresa Csordas en *Cuerpos Plurales* (2010) “los modos somáticos de atención son modos culturalmente elaborados de prestar atención a, a y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros”. (CSORDAS, 2010, p. 87). De esta forma, tener un cuerpo (aunque somos un cuerpo y no tenemos uno) no implica tener plena consciencia de nuestra corporización, sino que la corporización implica una presencia y compromiso con el mundo: “la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural” (CSORDAS, 2010, p. 83)

Debido a que no somos subjetividades aisladas atrapadas dentro de nuestros cuerpos sino que compartimos un entorno intersubjetivo con otros, debemos también especificar que un modo somático de atención significa no sólo atención a y con el propio cuerpo, sino que incluye la atención a los cuerpos de los otros. Nos interesa la elaboración cultural del compromiso sensorial, no nuestro propio cuerpo como fenómeno aislado... (CSORDAS, 2010, p. 87)

De esta forma, si bien el CI puede llamar la atención desde un punto de vista más formal, me intereso específicamente en este último punto. El CI es una herramienta que nos permite tener autoconciencia de nuestra corporización así como de la ajena. De esta forma, el CI permite un conocimiento propio, y un conocimiento en relación a los otros. Entiendo además que el proceso de subjetivización es un inacabado y no se cierra en sí mismo (digamos que no acaba en una idea de “mundo interno” de los sujetos) sino que precisa de un exterior constitutivo así como de una realidad social, en interacción con otros, por eso su modificación es posible a partir de una resignificación del mundo sensible, comenzando a percibir las cosas de otra forma, fuera del cotidiano.

Durante el mes de noviembre de este mismo año, fui invitada por la profesora Larissa Locoselli¹⁶ y una estudiante, Maria Rita¹⁷, ambas de la UNILA, para participar de una

¹⁶ Actual docente de lenguas en la UNILA.

¹⁷ Estudiante del curso de Letras, Artes y Mediación Cultural en la misma institución.

actividad organizada por ellas en parceria con el CRAM (Centro de Referencia da Mulher em Situação de Violencia). Larissa y Maria Rita coordinan un proyecto de extensión en la universidad de danzas latinoamericanas, y en el marco de los 16 días de violencia contra la mujer que se estaba organizando en el CRAM, decidieron llamar a mujeres que pudieran tener interés en dar talleres de expresión corporal en esos mismos días. La invitación surgió durante el proceso de escritura de este trabajo pero aún así decidí colocarlo como una experiencia referente en lo que respecta a la mediación artística. Cuando tuvimos la primera reunión para pensar en el taller ninguna de nosotras sabía con qué número de mujeres nos íbamos a encontrar ni que faja etaria tendría el grupo. Asumí que no tendría un número mayor a diez personas y que me enfrentaría con mujeres de diversas edades y condiciones físicas. De esta forma, invité a una colega de trabajo a llevar adelante el taller junto a mí. Lara Miranda¹⁸ es artista circense y hemos entrenado juntas durante todo este año, ella ha tenido su formación inicial en la escuela de circo Crescer e Viver en Rio do Janeiro. Cuando comenzamos a planear el encuentro pensamos en que deberíamos colocar ejercicios que repercutieran a las participantes en un plano más sensible, sin tantas exigencias físicas. ¿Pero cómo demostrar la importancia del trabajo corporal y el autoconocimiento tan solo a partir de un taller? De hecho, esto es imposible, por lo que soy consciente que un encuentro es tan solo una primera aproximación a lo que es parte de un largo proceso, y esperamos que estos encuentros puedan prolongarse a partir del proyecto de extensión de la UNILA en parceria con el CRAM. De cualquier modo, con Lara estructuramos el taller de la siguiente forma: un calentamiento inicial, algunos ejercicios para practicar la confianza en el grupo, y luego dejamos gran parte del taller para realizar algunos ejercicios introductorios al CI. Agradezco al profesor André Macedo por recordarme varios de los ejercicios de CI y hacer el encuentro posible.

Cuando realizamos el taller, un jueves 23 de noviembre, nos encontramos con pocas participantes pero con un grupo muy receptivo. Constaba con menos de 10 mujeres, por lo que fue pequeño en relación a lo que esperábamos. Las mujeres, a su vez, tenían diferentes edades y condiciones físicas, lo que sí coincidió con nuestras expectativas. Luego de presentarnos y esperar a que ellas se presentaran Lara comenzó a guiar el estiramiento y calentamiento inicial para después pasar a los ejercicios de CI. Las propuestas de toque, equilibrio y peso que propone el CI, nos parecieron las más adecuadas para comenzar a realizar una dinámica de grupo en la que las mujeres también pudieran aprovechar esa instancia para conocerse ente sí. Cuando se plantean este tipo de propuestas no se sabe cuál va

¹⁸ Estudiante del curso de Ciencias Políticas y Sociología en UNILA.

a ser la respuesta de las personas ni si habrá cierta apertura, consiguiendo superar los momentos de miedo o vergüenza. Durante el taller pude percibir que cada mujer presentaba una corporalidad distinta y distintos niveles de concentración, siendo que para algunas la cuestión del silencio durante los ejercicios resultó una tarea difícil, así como otras presentaron ciertos bloqueos a la hora de realizar los ejercicios. Frente a esos bloqueos, intenté ponerme firme en la idea de que allí nadie estaba para juzgar a la otra y que simplemente se trataba de una instancia de experimentación en que todas podíamos sentirnos a gusto y en confianza. De esta forma fui percibiendo que quienes presentaban cierta reticencia durante los ejercicios, pronto fueron soltándose y disfrutando de la propuesta.

Evaluar los resultados del taller no me parece pertinente puesto que no es posible evaluar resultado alguno a partir de un único encuentro. Mi intención es más bien pensar a partir de esta primera aproximación en qué sentido estos encuentros podrían generar algún tipo de transformación en las personas que les facilite transitar sus dolores.

La relación íntima con el dolor depende del significado que cada persona le atribuye en un determinado momento, sin embargo, esta supuesta relación íntima, no se encuentra exenta de materia social y cultural como producto de una educación específica y del vínculo social. Para Aristóteles el dolor era una forma particular de la emoción, fue Descartes posteriormente quien introdujo la noción del dolor como una sensación producida por el mecanismo corporal, eliminando durante un largo tiempo su dimensión afectiva. Esta dimensión, a su vez, es traducida como sufrimiento, es decir, el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral. Según Le Breton, el dolor no es un simple flujo sensorial sino una percepción que en principio plantea “la relación entre el mundo del individuo y la experiencia acumulada en relación con él” (LE BRETON, 1999, p.13). En este sentido, el dolor va más allá de lo fisiológico, dando cuenta también de lo simbólico. Y si el dolor también da cuenta de lo simbólico, entonces me pregunto si a partir de ello no será posible reestructurar nuestra concepción y percepción del dolor:

Esta aptitud del hombre para forjar síntomas, para alimentar su dolor, tiene como contrapartida, como veremos a continuación, la eficacia simbólica (efecto placebo) que lo libera desde el momento en que se reúnen las condiciones favorables. Éstas son sobrecogedoras ilustraciones del enraizamiento de la realidad corporal en el núcleo de lo simbólico, es decir, de la relación elemental con el otro. (LE BRETON, 1999, Pág. 52)

Siguiendo la línea de pensamiento de Le Breton, podemos decir que, dentro del plano simbólico, se encuentra también la relación con el otro. Muchas de las heridas psicológicas

(que pueden ser producto de experiencias violentas vividas en el pasado, sean estas físicas o no) pueden representar para las personas una ruptura con el mundo y con el otro. Cuando se sufre una violencia por parte de alguien con quien se tiene un vínculo afectivo se da una importante pérdida de la confianza. Restablecer el vínculo de confianza con el otro es una tarea ardua, en la que el contacto físico puede jugar un papel fundamental. Restablecer el contacto físico sin sentir miedo a ser dañado, nos devuelve una visión optimista de los vínculos humanos. Pensar además en el aspecto simbólico del dolor, nos lleva a cuestionarnos en los significados que a este le atribuimos.



Fotos: Taller en el CRAM – experimentando el “toque”

V. Teatro

No me adentraré en la historia ni los orígenes del teatro sino que iré directamente a desarrollar este apartado desde mis experiencias y el conocimiento que he adquirido en los últimos años. Si bien no constituyó mi primera aproximación, mi primera experiencia formal dentro de un grupo de teatro comenzó en el colectivo teatral (COTE´COI) de la universidad. Como expresé en el apartado anterior, las prácticas comenzaron en una primera instancia siendo de CI para luego derivar en un tipo de teatro más estricto. Participé de los encuentros durante tres años, desde el 2015, dos veces por semana, con una duración de entre 3 y 4 hrs. Durante el proceso, aprendimos diferentes ejercicios y dinámicas de grupo. Al comienzo el profesor nos enseñó los elementos básicos que siempre deben atravesar el cuerpo del actor: estar presente, tener conciencia de lo que pasa alrededor (consciencia de mis compañeros y

del espacio), caminar sin generar impacto, proyectar el cuerpo hacia arriba, entre otros tantos. El cuerpo del actor es un cuerpo, antes que nada, disciplinado, siempre preparado para transformarse acorde a la voluntad del director o de las exigencias de la pieza. Todo esto genera un extrañamiento para quien está comenzando y tan solo después de un largo período de encuentros, podemos ver como todo el cuerpo actoral está disciplinado, sabiendo qué postura debe tomar durante el ensayo y cuáles son las exigencias corporales de cada ejercicio. En el teatro, podemos entender la verdadera fuerza del hábito, de realizar repetidas veces determinados ejercicios. El hábito no se localiza ni en la mente ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador del mundo:

Aprender a través del cuerpo es fijar el conocimiento en una memoria más firme que la de la mente, donde no requiere de explicaciones para sostenerse ni de reflexiones para tambalearse, donde el conocimiento –nunca mejor usado- se *hace carne* y se transmuta en hábito, brotando solo, sin mediación de la conciencia, cada vez que es requerido. (SIRIMARCO, 2010, p. 200)¹⁹

Durante el trabajo con teatro, he ido tomando consciencia de que el cuerpo del actor debe ir moldeándose, puede decirse, que en dos planos: uno individual (introspectivo) y otro grupal o colectivo (externo). En este sentido, son tan importantes los procesos internos de los actores, tanto como el trabajo que son capaces de realizar en conjunto. Nada sucede en teatro si no se es capaz de trabajar en conjunto, de esta forma todo deseo individual debe dejarse de lado, descentralizándose el Yo para comenzar a pensar en el grupo como una unidad. Este es un arduo ejercicio en el que cada uno lucha con su propio egocentrismo. Tan solo con el tiempo, el grupo toma la madurez suficiente para trabajar de forma unificada, pero para ello se necesita antes que nada mucho compromiso.

Durante el transcurso del proyecto de extensión, he participado junto con el colectivo del montaje de tres piezas: en 2015 comenzamos a trabajar sobre el texto del autor mozambicano Mia Couto “A menina sem palavras”, en el cual incluimos testimonios personales sobre situaciones de silenciamiento. En ese mismo año comenzamos a trabajar en “Caricias”, texto del dramaturgo español Sergi Berbel, al cual hemos dado continuidad hasta el momento. En 2016, conjuntamente con “Caricias”, montamos una pieza a partir del texto “A aurora da minha vida”, del dramaturgo brasileiro Naum Alves de Souza, acompañando la coyuntura política de Brasil en que varias escuelas fueron ocupadas a partir de las reformas en

¹⁹ En: El cuerpo en la formación policial. *Cuerpos Plurales. Op. Cit.*

educación, salud y cultura realizadas por el gobierno ilegítimo de Michel Temer, pieza que presentamos en escuelas de Foz de Iguazú como el colegio estadual Ipê Roxo (Cidade Nova) y el colegio particular CAESP (centro). El colectivo de teatro ha presentado varias veces en la ciudad, a través de iniciativas de la misma universidad, así como en parceria con la Fundación Cultural de la ciudad, teniendo una alta concurrencia. Hemos tenido la oportunidad también de trabajar en conjunto con la Escuela Nacional de Bellas Artes de Ciudad del Este a partir de los talleres de actuación en cámara que nos facilitó el profesor de teatro de la misma, Juan Bartolomé Ortega. La experiencia dentro del colectivo ha sido muy rica debido a su pluralidad, en concordancia con el proyecto de la Universidad, un grupo bilingüe que alberga personas de diferentes regiones de Brasil, así como de diferentes nacionalidades. En un comienzo el proyecto de extensión estaba volcado principalmente a estudiantes de la Universidad, pero hoy en día se han ampliado las políticas de difusión dentro de la ciudad para que también la comunidad externa pueda aproximarse.



Foto: Colectivo de teatro junto con platea, presentación de “Caricias” en São Miguel, 2016.

Durante el trabajo teatral, la influencia de los ejercicios y las exigencias que el hecho de subir al palco implica, realizan una mudanza notoria en la corporalidad de las personas. Aspectos tales como la aversión a la proximidad física, el miedo, la vergüenza, o la dificultad de soltar la voz son impedimentos para continuar en el mundo del teatro que todo actor debe superar. Después de un largo tiempo en el colectivo he notado mudanzas en esos aspectos

tanto en relación a mí misma como a mis compañeros y compañeras. Asimismo, encarnar a un personaje hasta el punto de representar su expresión corporal es un arduo proceso en el que uno desarrolla su empatía, llegando a despertar a partir del cuerpo nuevos sentimientos y emociones. El teatro nos ayuda a entender mejor el complejo mundo emocional que compone las relaciones humanas. Por otro lado, cada encuentro es un esfuerzo por dejar fuera nuestros problemas, preocupaciones, o cualquier tipo de pensamiento que nos quite la concentración y la capacidad de estar presentes al momento de trabajar. Así, los conflictos personales deben dejarse de lado, aunque uno siempre acabe trasladando ciertos conflictos al grupo (es un aprendizaje también el dejar de hacerlo). De todas formas, siempre emergen nuevos conflictos a la hora de trabajar, los cuales deben superarse si se quiere llegar al objetivo que buscamos unánimemente. Cada conflicto vivido como colectivo ha sido un aprendizaje para todas las partes en el que nos hemos consolidado cada vez más. De esta forma, entendemos que el conflicto es inevitable, necesario y extremadamente enriquecedor. A partir de las discusiones generadas en el grupo de teatro, hemos sido capaces de reflexionar acerca de cuestiones éticas, políticas, relacionales y de la vida misma, que cada uno ha sido capaz de trasladar o no a su vida personal. El grupo de teatro me ha otorgado desde discusiones azarosas hasta momentos de extrema felicidad.

Por otro lado, en materia de inclusión social e integración, el teatro es una gran herramienta, ya que genera sentimiento de cohesión, promueve la solidaridad y la cooperación, y proyectos como el del colectivo de la universidad dan la posibilidad de tener este tipo de experiencias a personas que no tendrían la oportunidad si una institución no garantizara su gratuidad. De todas formas, para que la cooperación exista, es necesario que exista horizontalidad dentro del colectivo, y que haya una intención de cooperación por parte de los participantes, ya que a veces el ego de los artistas no permite ver que el conocimiento se construye en conjunto y el objetivo es común y no individual.

VI. Circo

Las artes circenses son el resultado de casi tres siglos de conocimiento que se ha ido transmitiendo de generación en generación. Ni siempre ha existido una sistematización y un registro escrito de estas disciplinas corporales. Actualmente, existe una preocupación por

parte de los profesionales de esta área por salvaguardar y registrar estos conocimientos que forman parte de un rico patrimonio cultural.

Mi primer acercamiento con el circo surgió en el 2014 a partir de encuentros informales en el Conselho Comunitário da Vila C (Foz de Iguazú), principalmente con la ya profesora de tela acrobática Tania Marin.²⁰ Nos reunimos durante dos años, dos veces por semana, cada encuentro duraba alrededor de 4 hrs. Los entrenamientos generalmente se dividían en tres bloques principales: uno de calentamiento, otro de ejercicios de suelo, fuerza y acrobacia aérea, y un momento final de estiramiento. Durante los entrenamientos me vi retada a tomar consciencia de mis propias potencialidades y limitaciones físicas, realizando pruebas con un alto nivel de exigencia. La tela acrobática requiere un intenso trabajo previo para poder subir, que se realiza inicialmente en el suelo, como abdominales, lagartijas y ejercicios de estiramiento para desenvolver la elasticidad. Tan solo después de tener una cierta condición física es posible subir al aparato y dominar algunos trucos. El dominio de la tela acrobática es también llamado de danza aérea, y para alcanzar dominar el aparato hasta el punto de danzar e improvisar en el aire, es necesario desarrollar destrezas que tan solo con el tiempo y la constancia en el entrenamiento son posibles de alcanzar. El primer reto con el que uno se enfrenta al adentrarse en las artes circenses es la convivencia con el dolor. El dolor forma parte del cotidiano de los entrenamientos (que a veces se intensifica posteriormente), y esto es causa de que muchas personas desistan de su práctica. Quien consigue convivir con el dolor es porque realmente entiende que este se padece con una finalidad mayor, y con el tiempo, uno va comprendiendo que el cuerpo se va haciendo cada vez más resistente y se amplía el margen de dolor que se es capaz de soportar. La tela acrobática genera intensas quemaduras en la piel así como moretones y hematomas debido a que genera presión en algunas partes del cuerpo. Al comienzo el dolor parece insoportable, pero con el tiempo empieza a padecerse cada vez menos. De esta forma, se entiende que el dolor es parte del proceso y el aprendizaje, y comienza a tornarse en uno de los aspectos más ricos de las artes circenses. Así, sin dolor y peligro, no existiría circo. Por otro lado, el endurecimiento no debe ser tan solo físico sino también emocional, ya que implica no desistir cada vez que un truco o una postura no es alcanzada y tener compromiso y constancia para tener continuidad con los entrenamientos y poder desarrollar nuestras capacidades, así como ser capaz de entrenar bajo

²⁰ Actualmente, graduada del curso de Letras, Artes y Mediación Cultural de la UNILA y estudiante formanda de la Maestría Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos (IELA) de la misma institución.

cualquier condición (calor extremo o lluvia) y más allá de lo que suceda en nuestra vida personal.



Fotos: Entrenamiento en el Conselho Comunitário da Vila C

Todo ese sacrificio comienza a cobrar sentido cuando un nuevo truco o una nueva postura es alcanzada, lo que da una gran satisfacción. La exigencia física nos lleva a replantearnos también nuestros hábitos y estilo de vida, entendiendo que la mejora en nuestros hábitos de consumo mejora también nuestro rendimiento.

En Prácticas, Representaciones y Discursos de Corporalidad, Infantino nos invita a pensar en la ambigüedad en los cuerpos circenses. ¿Cuál es esta ambigüedad? El cuerpo del circense es ambiguo en el sentido que debe fortalecerse y endurecerse hasta el punto de soportar grandes dolores así como mantener una cierta sensibilidad y expresividad que le permita expresarse artísticamente. De esta forma, se debe alcanzar un cuerpo fuerte y resistente así como un cuerpo que pueda realizar posturas estéticamente bonitas:

Los cuerpos circenses parecen yuxtaponer elementos y representaciones corporales incompatibles, pero que en nuevos ordenamientos adquieren coherencia significativa. Por un lado, el ideal del cuerpo relacionado a la belleza, ligada a una concepción clásica de cuerpos esbeltos, armónicos, pero que al mismo tiempo son cuerpos que se contorsionan acentuando cierta noción grotesca de cuerpo que se puede deformar; un cuerpo femenino que, ayudado por vestuario y maquillaje, acentúa un lugar hegemónico de feminidad en relación con las curvas y el erotismo, pero que al mismo tiempo valora la fuerza y el engrosamiento muscular, sobre todo en brazos y hombros, reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad; una ponderación de los torsos masculinos marcados, producto del entrenamiento, que transmiten

vigor y fuerza varonil, pero que al mismo tiempo deben ser flexibles, poseer elongación, gracia, soltura, atributos relacionados con la concepción hegemónica de lo femenino; una acentuación en los cuidados corporales (buena alimentación, relajación, yoga, *reiki*) y un uso “consciente” del cuerpo junto a la valoración de los productos de un extremo entrenamiento: los callos, los moretones y las lesiones que se producen en los cuerpos. (INFANTINO, 2010, p. 6-7)

Al respecto de lo que resalta Infantino, lo interesante de los cuerpos en el circo es que también la cuestión de lo femenino y lo masculino se resignifica en la medida en que hombres y mujeres pueden realizar las mismas disciplinas y ejercicios así como dominar los mismos aparatos. Si bien la erotización de la mujer es real, y se reproduce una vez más como en tantas otras disciplinas corporales, su fin es artístico y estético, y también puede haber una erotización del cuerpo masculino. El hecho de reproducir o no reproducir ciertos cánones y estereotipos varía dependiendo de grupo y compañía. El circo puede ser un espacio de resignificación y deconstrucción de ciertos estereotipos y valores así como un espacio en el que se siguen reproduciendo ideales y valores anclados socialmente (como los ideales de belleza).

En una sociedad en la que el dolor es visto como síntoma de enfermedad, en que se busca abolirlo o apaciguarlo inmediatamente a partir de la anestesia (del griego *anaesthesia*, significa literalmente “pérdida de la sensibilidad”), el dolor se resignifica en las prácticas circenses. Si la búsqueda por anestesiarse el dolor implica la pérdida de la sensibilidad entonces no hay aprendizaje posible, en el circo el cuerpo debe usar de todos los sentidos, buscando su ampliación. El dolor, en vez de vivirse como un sufrimiento, puede ser el indicativo de un arduo día de trabajo, y en él se encuentra una gran satisfacción. Por otro lado, cabe resaltar el papel cultural en el dolor, donde nos encontramos que frente a las mismas prácticas existen umbrales diferentes del mismo. Así, la superación o no superación, depende antes que nada de factores subjetivos en que las personas se enfrentan a este de diferentes formas. Quien ha entrenado por un prolongado tiempo sabe que el dolor forma parte del aprendizaje y no lo ve como algo negativo, lo que es una gran herramienta que puede ser trasladada a nuestra vida diaria.

Sobre el dolor en la actividad física, Le Breton destaca:

La actividad deportiva no sólo exige una técnica y una aptitud particular para resistir el esfuerzo y la fatiga, al mismo tiempo es una lucha interior contra el sufrimiento, y también contra la tentación, con frecuencia irresistible, de relajarse y experimentar el éxtasis momentáneo de dejarse caer sobre la pista o el campo de juego. Cuando el cuerpo se vuelve enemigo de todo esfuerzo, el actor se enfrenta y maneja con su

dolor. Más allá de sus cualidades atléticas particulares, acrecienta sus rendimientos aumentando poco a poco su resistencia a lo intolerable. El adversario que superar o la marca que batir convoca a un sufrimiento por alcanzar y superar. Toda actividad física o deportiva que vaya más allá de los esfuerzos habituales exige una negociación personal con el umbral de dolor soportable. Siempre falta un límite por conquistar gracias al entrenamiento, a métodos psicológicos o a la determinación del carácter. El rendimiento es un hito en el continente del dolor. Y éste nos enfrenta a una experiencia en los límites. (LE BRETON, 1999, p. 256-257)

El arduo ejercicio físico que el circo requiere nos ayuda a tener un mayor control sobre nosotros mismos y nos lleva a un autoconocimiento. Dentro de este autoconocimiento se engloba el conocimiento emocional, ya que debemos aprender a controlar determinadas emociones, tales como el vértigo y el miedo al experimentar alturas o ejercicios que implican peligro, la frustración o la rabia cuando un truco o postura no se alcanza, así como la paciencia para poder ver mudanzas. El circo es también un gran catalizador de emociones negativas ya que mediante el ejercicio físico se nota una mejora significativa en el humor, que se da debido a la intensa descarga energética. Dentro del aprendizaje emocional, vemos también como cada disciplina trae un aprendizaje diferente: aquellos que escogen ser payasos, por ejemplo, demuestran una gran resiliencia frente a situaciones difíciles, ya que ser payaso implica buscar el humor y la alegría en cualquier circunstancia.

Actualmente, han surgido varios proyectos de circo social que resaltan la importancia de esta disciplina como parte del patrimonio cultural intangible y de la cultura viva. A partir del circo social se busca una mayor inclusión de la población, principalmente juvenil, en esta práctica debido a todos los beneficios que puede traer a la vida de las personas. En Foz de Iguazú, el grupo de circo *Troupe Luz da Lua* trabaja con proyectos de circo social hace años, trayendo alegría, aprendizaje y nuevos desafíos para varios jóvenes, niños y niñas en situaciones de vulnerabilidad social.

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo no ha buscado llegar a conclusiones sino ser un levantamiento de diferentes reflexiones y cuestionamientos, los cuales espero que puedan ir desenvolviéndose futuramente para darle continuidad a esta investigación en el campo del cuerpo, la cultura y el arte.

Hemos visto, en el comienzo, al símbolo como la más pequeña unidad de los rituales. A su vez, he tomado la noción de ritual como práctica social, imprescindible en el proceso de autoconstitución de los sujetos y las comunidades. El ritual, por otro lado, es mecanismo indispensable y vehículo en lo que concierne a la formación identitaria. Asimismo, ritual e identidad están directamente ligados con el comportamiento de masas y la exaltación de ciertas emociones, como la violencia. Sin embargo, como hemos analizado, el concepto de identidad acarrea grandes problemáticas y contradicciones, es por esto que prefiero hablar en términos de subjetividades para evitar confusiones. En el marco de todos estos elementos tenemos al cuerpo como mediador de sentidos y significados, a partir del cual se pueden vislumbrar relaciones de poder, pudiendo ser pensado como territorio de conquista. De esta forma, reflexionar acerca de las relaciones de poder que atraviesan nuestros cuerpos y las relaciones coloniales que se perpetúan a partir de este, es una tarea que nos concierne a todos y todas. De esta manera, la segunda parte de este trabajo ha sido una tentativa por demostrar algunos métodos para mediar las diferencias a partir del cuerpo y para pensarnos a nosotros mismos y al otro. He querido expresar en el segundo capítulo también, la importancia de promover espacios en los que se den intercambios simbólicos a partir del cuerpo, en los que las personas se choquen con sus diferencias y entiendan que estas son enriquecedoras cuando se tiene un objetivo común. La importancia de que las comunidades generen sus propios sentidos es importante para preservar su historicidad, por eso el motivo de que la propuesta de ciertos talleres y espacios esté mediada por un profesional que esté libre de una mirada estigmatizadora y de prejuicios. Quien guía es tan solo un mediador entre contenidos, entre conocimiento, cada grupo debe apropiarse de ese contenido al punto de generar una incorporación de los mismos. No basta con tener una propuesta y un espacio, sino que se debe saber mediar de forma responsable, entendiendo que se está trabajando con ideas, sensibilidades y emociones que pueden mudar o no el accionar de las personas y su contexto.

He decidido relacionar a lo largo de este trabajo a los rituales con la mediación artística entendiéndolos como narrativas de los pueblos, así como la tragedia griega para Aristóteles era como una narrativa, dentro de nuestras comunidades también generamos mecanismos para narrarnos a nosotros mismos. Así, la mediación artística es una oportunidad para reescribirnos, para narrarnos desde el lugar que queremos, para escribir nuestra historia. Hemos visto que los rituales tienen una relación directa con la tradición e implican la conexión entre pasado, presente y futuro, así como realizan continuidad y mudanza, estructura y sociedad. La continuidad histórica de los rituales establece a su vez el orden de la comunidad y la legítima, por lo que naturalizan ciertas normas sociales. Estos, a su vez, ordenan temporalmente las vivencias de las personas, marcando, por ejemplo, etapas de transición. Los espacios donde los rituales se desenvuelven tienen efectos de socialización distintos. En gran parte los rituales están ligados a lo sagrado y a la religión en la medida en que le permite a la sociedad hacerse una imagen de sí misma. Por lo tanto, el arte puede implicar un medio por el cual repensar las normas de comportamiento que envuelven una determinada sociedad, cuestionando qué emociones estas despiertan y cómo encausan nuestro mundo afectivo. Así, la preservación y contemplación de una determinada tradición es importante a la hora de mediar ya que esta tiene que ver con la imagen que una determinada comunidad se crea de sí misma. Aquí, la imaginación tiene un papel central ya que a partir de esta se crean realidades culturales. Así mismo cabe resaltar que como mediador cultural, cuando se coloca una propuesta artística, no es importante tanto el resultado ni la sujeción estricta a ciertas reglas que la manifestación implica, sino cómo el grupo va incorporando conocimientos y experiencias, generando nuevos significados.

Debo resaltar en relación a lo expresado con anterioridad, que a lo largo de este trabajo no he sido ajena al hecho de que las manifestaciones artísticas aquí expuestas no tienen su origen en América Latina (aunque hoy en día se encuentren fuertemente popularizadas en este territorio). Sin embargo, entiendo que la cultura no es estática ni se mantiene inmutable en un determinado territorio, sino que esta está en plena transformación y movimiento, y por lo tanto, cada comunidad puede compartir determinados elementos culturales para atribuirle nuevos significados.

Me gustaría colocar, como reflexión final, la pregunta de a quién compete la creación, preservación y/o difusión de espacios comunitarios en los que se propicie el intercambio simbólico. ¿A la comunidad organizada, a individuos, a colectivos, a instituciones, a las “autoridades”, al Estado? Es claro que todos y todas tenemos una

responsabilidad en cuanto a la preservación del patrimonio intangible, pero partiendo de mis propias experiencias, creo que el acceso a ciertos bienes culturales no me hubiera sido posible así como a tantas personas en un contexto de vulnerabilidad social, si el Estado no hubiese cumplido un papel crucial en el fomento y el apoyo a la cultura y el arte. A partir, por ejemplo, de la popularización y la facilitación del ingreso a ciertos espectáculos tradicionalmente enfocados a un sector minoritario de la sociedad con cierto poder adquisitivo, como lo representa el teatro. Hoy en día cualquier joven estudiante, así como estudiantes universitarios en el área de la educación, puede acercarse al teatro sin pagar ingreso y su tarifa es mucho más democrática que tiempo atrás. Asimismo, el Estado uruguayo también proporciona apoyo económico a asociaciones no gubernamentales así como a personas físicas o jurídicas para llevar a cabo proyectos en el área del arte y la cultura. Más allá del papel y la responsabilidad que el Estado puede tener en relación a la preservación del patrimonio inmaterial, cabe cuestionarse también si mediante el arte no es posible crear un proyecto de colectividad mediante el cual las personas se sientan unidas por un proyecto común. En América Latina ya existen ejemplos de redes de colaboración e intercambio cultural que se han entablado a través de la mediación artística, como lo representa el circo social, que principalmente en Argentina tiene una fuerte incidencia.

Finalmente, este trabajo ha sido una tentativa de destacar la función social del arte y los rituales, los cuales son representativos del dinamismo de las estructuras, tanto como de nosotros mismos (como sujetos y como cuerpos vivos), así como es dinámica la concepción que tenemos de nuestro entorno y realidad cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. **Para una crítica del concepto de “Globalización”**. Red internacional de Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/124/12400202.pdf>. Acceso en: 4 dic. 2017.

ARISTÓTELES. **El arte poética**. Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain, Buenos Aires, 1948.

BECOÑA, Elisardo. **Resiliencia: definición, características y utilidad del concepto**. Revista de psicopatología y psicología clínica vol. 11, N°3. Universidad de Santiago de Compostela, 2006. Disponible en: [http://aepcp.net/arc/01.2006\(3\).Becona.pdf](http://aepcp.net/arc/01.2006(3).Becona.pdf). Acceso en: 1º. Dic. 2017.

CASTRO CARRIÓN, Julio César. **Pedagogía y regulación social, vigencia de Auschwitz**. El Poira Editores e Impresiones S.A, 2005.

CITRO, Silvia (Org.). **Cuerpos Plurales**. 1ª ed., Buenos Aires, Editorial Biblos, 2010.

DA SILVA, Hugo Leonardo. **Desabituação compartilhada, contato Improvisação, jogo de dança e vertigem**. Valença: Selo A Editora, Bahia, 2014.

FOLGER, P. Josephp. **La mediación transformativa: preservación del potencial único de la mediación en situaciones de disputas**. Revista de mediación. Año 1. N°2, 2008. Disponible en: <https://revistademediacion.com/wp-content/uploads/2013/06/Revista-Mediacion-02-02.pdf>. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

HALL, Stuart (Org.). **Cuestiones de identidad cultural**. Título original: *Questions of Cultural Identity*, traducción de Horacio Pons. Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2003. Disponible en: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf>. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

INFANTINO, Julieta. **Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses**. RUNA, Archivo para las ciencias del hombre Vol.31, n°1, Buenos Aires, 2010. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/runa/v31n1/v31n1a03.pdf>. Acceso en: Acceso en: 1º. Dic. 2017.

KEANE, John. **Reflexiones sobre la violencia**. Título original: *Reflections on Violence*, traducción de Josefa Linares de la Puerta. Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A Madrid, 2000.

LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Título original: *Anthropologie du corps et modernité*, traducción de Paula Mahler. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

LE BRETON, David. **Antropología del dolor**. Título original: *Anthropologie de la douleur*, traducido por Daniel Alcoba. Editorial Seix Barral S.A, Barcelona, 1999.

LE BRETON, David. **Las pasiones ordinarias, antropología de las emociones**. Título original: *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, traducción de Horacio Pons. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

LE BRETON, David. **Por una antropología de las emociones**. Revista latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, n°10. Año 4, Argentina, Dic. 2012 – mar. 2013. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208/145>. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

MIGNOLO, Walter. **Colonialidad, la cara oculta de la modernidad**, 2010?. Disponible en: http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

MEDIACIÓN ARTÍSTICA. Herramientas para la Gestión Cultural Local. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA, Valparaíso, Chile, 2014.

MEDIACIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/08/rc-presentacion-mediacion-artistica-CNCA.pdf>. Acceso en: 4 dic. 2017.

MORENO GONZÁLEZ, Ascensión. **La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario**. Ediciones Octaedro, Barcelona, 2016.

MORENO GONZÁLEZ, Ascensión. **Mediación artística y arteterapia: una primera cartografía**. Congreso Internacional de intervención social, arte social y arteterapia, 2012. Disponible en: <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/mediacion-arteterapia-murcia-2012.pdf>. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

PUENZO, Lucía. Entrevista sobre Wakolda. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=vrOIQIKySVI>. Acceso en: 2. Dic. 2017.

PUNTE, María José. **Instrucciones para escapar de una casa de muñecas: Wakolda de Lucía Puenzo**. Ponencia leída en las XXV JORNADAS DE INVESTIGACIÓN DEL INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, Buenos Aires, 2012. Disponible en: http://www.punte.org/uploads/1/1/7/5/11757632/ilh_2012.pdf. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Buenos Aires, 2000.

RED LATINOAMERICANA DE ARTE PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL. Disponible en: <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/red-latinoamerica-arte-para-la-transformacion-social.pdf>. Acceso en: 4 dic. 2017.

SALCEDO, A.; JENNINGS, Y. **La mediación como herramienta de resolución de conflictos en el sistema educativo dominicano**. Manual de entrenamiento para facilitadores, Ministerio de Educación de la República Dominicana, Santo Domingo, 2016. Disponible en: https://www.unicef.org/republicadominicana/Medicacion_Resolucion_Conflictos_WEB.pdf. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **El ser y la nada**. Título original: *L'être et le néant*, traducción de J. Lebasí, 2011. Disponible en: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre_Jean_Paul-El_ser_y_la_nada.pdf. Acceso en: 1º. Dic. 2017.

TURNER, S. Bryan. **El cuerpo y la sociedad**. Fondo de cultura económica, 1989.

TURNER, Victor. **Del ritual al teatro: la seriedad humana de jugar**. Título original: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, traducción de MARKWITZ, M; ROMERO, J. Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Título original: *The ritual process*, traducción de Nancy Campi de Castro, Petrópolis, Vozes, 1974.

WAKOLDA. Dirección de Lucía Puenzo. Argentina. Coproducción: España-Francia-Noruega; Historias Cinematográficas, 2013. (93 min.) color.

WULF, Christoph. **Homo pictor**. Traducción de Vinicius Spricigo, HEDRA, São Paulo, 2013.

SZTAJNSZRAJBER, Darío. **¿Qué es la identidad?** Charla completa como parte del ciclo “las palabras, las cosas y las ciencias”, Centro Cultural de la Ciencia, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4&t=1341s>. Acceso en: 4 dic. 2017