

**El lugar del cuerpo en los actos creativos desde una perspectiva psicoanalítica: un diálogo
con artistas contemporáneos**

Karen Vianey Sierra Vargas

Daniela Vanessa Vanegas Galicia

Fundación Universitaria Los Libertadores

Facultad de Psicología

Bogotá, D.C., 2016

**El lugar del cuerpo en los actos creativos desde una perspectiva psicoanalítica:
un diálogo con artistas contemporáneos**

Karen Vianey Sierra Vargas

Daniela Vanessa Vanegas Galicia

Directora: Mg. Carolina Acosta

Docente universitaria

Trabajo de grado para optar por el Título de Psicólogas

Fundación Universitaria Los Libertadores

Facultad de Psicología

Bogotá, D.C., 2016

Nota de aceptación

El trabajo de grado *El lugar del cuerpo en los actos creativos desde una perspectiva psicoanalítica: Un diálogo con artistas contemporáneos*, presentado por las estudiantes *Karen Vianey Sierra Vargas* y *Daniela Vanessa Vanegas Galicia*, cumple con los requisitos exigidos por la *Institución Universitaria Los Libertadores* para optar al título de *Psicólogas*.

Firma presidente del jurado

Firma jurado

Firma jurado

DEDICATORIA

A mis hijos Santiago y Estefanía, a mi papá Ciro Sierra, a y mi hermana Sara quienes han sido y son actores en este camino de formación, no solo en lo profesional sino en la vida, que cada vez se hace más asombrosa, nubes de aguapanela, horrendas presidencias, canciones que arreglan el mundo, maquillaje con brillantes, habitaciones con luces de navidad todo el año, carros sin una que otra llanta, preguntas tiernas y reflexivas, sentimientos desbordados y tremebunda fortaleza. Son estas las cosas que le dan sentido a este trabajo, cosas que parecen no tener sentido, porque la vida es arte y el arte no se explica; mueve lo más profundo de tu ser hasta crear mundos paralelos o formas diferentes de ver las cosas.

Karen Sierra

A mis padres Ricardo Vanegas y Martha Galicia, quienes siempre han sido un apoyo en mi camino.

A mi hijo Derek, que es la luz que ilumina y llena de alegría mis días, mi verdadero amor.

A mi mamá de la universidad que guerreó conmigo este largo camino y NAEZ cómo olvidarlas, mejores amigas y compañeras de aventuras.

Por último gracias a la vida por permitirme esta serie de eventos afortunados y desafortunados que me permitieron lograr una de tantas metas en mi vida.

Vanessa Vanega

AGRADECIMIENTOS

A nuestra asesora, psicóloga y artista, Carolina Acosta por brindarnos su acompañamiento y conocimiento no sólo psicológico si no por introducirnos en el maravilloso mundo del arte para realizar la presente investigación.

A los docentes que inspiraron y acrecentaron el amor por nuestra profesión, personas que no temen enseñar.

A los artistas, por permitirnos acercarnos al proceso de la creación, a sus espacios tan íntimos, espacios que posibilitaron llevar a cabo nuestro trabajo de tesis.

ÍNDICE GENERAL

	pp.
DEDICATORIA	4
AGRADECIMIENTOS	5
ÍNDICE GENERAL	6
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11
PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA	12
Pregunta Problema	12
OBJETIVOS	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos	14
MARCO CONCEPTUAL	15
Sublimación	19
Arte	25
Cuerpo	26
Goce	27
Cuerpo y goce	29
Cuerpo y caracteres de las zonas erógenas	31
Activación de la zona oral	31

Activación de la zona anal	32
Etapa fálica	32
Etapa de latencia	33
Actividad de la zona genital	33
Estadio espejo	34
El doble siniestro	35
Esquema óptico	35
La agresividad desde la experiencia psicoanalítica	38
Narcisismo	39
Pulsión de vida (Eros) y pulsión de muerte (Tánatos)	41
Los tres registros “RSI”	42
Lo simbólico	42
Lo imaginario	44
Lo real	45
La voz	45
Categorías estéticas	46
Lo bello	46
Lo sublime	46
El horror	50
Lo siniestro	50
Lo abyecto	52

La creación artística, una expresión del interior del ser humano	54
Las implicaciones de la psicología en el arte del performance	56
Arte carnal de Orlan	57
METODOLOGÍA	59
Diseño	59
Procedimiento	59
Participantes	60
ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS	62
Análisis entrevista a Adrián Gómez	62
Análisis entrevista a Álvaro Hernández	67
Análisis entrevista Diana Restrepo	70
Análisis entrevista a Humberto Casas	74
CONCLUSIONES	78
REFERENCIAS	83
ANEXOS	89
A. Transcripción entrevista Adrián Gómez	89
B. Transcripción entrevista Álvaro Hernández	109
C. Transcripción entrevista Diana Restrepo	120
D. Transcripción entrevista Humberto Casas	128

**El lugar del cuerpo en los actos creativos desde una perspectiva psicoanalítica: un diálogo
con artistas contemporáneos**

Karen Vianey Sierra Vargas¹ y Daniela Vanessa Vanegas Galicia²

Fundación Universitaria Los Libertadores, Bogotá, Colombia, programa de Psicología

RESUMEN

El cuerpo tiene un lugar en los procesos creativos, no solo por llevar al acto la creatividad, sino también por hacer parte de ella. En la presente investigación se entrevistó a cuatro artistas de diferentes disciplinas, un artista performance, un actor de teatro, una cantante y un artista plástico, quienes manifestaron formas distintas de percibir sus experiencias con el cuerpo en su trabajo y sus manifestaciones artísticas, así como sus conceptos respecto a la creatividad y actos creativos.

Como resultado se encontró que el lugar del cuerpo en los actos creativos obliga a repensar la conceptualización que se tiene tradicionalmente en occidente acerca de la separación entre mente y cuerpo, para afirmar que ambos conforman una totalidad desde la que ha de comprenderse al ser humano. Además, este encuentro del arte con el psicoanálisis nos ubica en categorías más allá de lo explicable, como lo son el goce y el éxtasis, que elevan el cuerpo en el acto creativo.

Palabras claves: acto creativo, creatividad, cuerpo, arte, psicoanálisis.

¹ Estudiante de psicología Fundación Universitaria Los Libertadores: karenvsv2011@hotmail.com

² Estudiante de psicología Fundación Universitaria Los Libertadores: vane-ecor@hotmail.com

ABSTRACT

The body has a place in the creative processes, not only for bringing creativity to the act, but to be part of it. In this research, four different artists from different disciplines were interviewed, one performance artist, one theater actor, a singer and a plastic artist, who expressed different ways of perceiving their experiences with the body in their jobs and with artistic expressions as well as their concepts about creativity and creative acts.

As a result it was found that the place of the body in the creative acts, calls for rethinking about the conceptualization traditionally seen in the west about splitting between mind and body, to claim that mind-body is a totality from which the human being is understood. Besides this encounter between art and psychoanalysis puts us on categories beyond the explainable as the happiness and extasis that elevates the body to the creative act.

Keywords: *creative act , creativity, body, art, psychoanalysis.*

INTRODUCCIÓN

La creatividad tiene diversas definiciones, no solo aportadas por la psicología, sino también por otras disciplinas que pretenden acercarse a un concepto más concreto. Vecina (2006) define la creatividad como una “forma de cambio” que, en términos evolucionistas, le ha permitido al ser humano adaptarse a su entorno, pero por otro lado este concepto genera resistencia porque el cambio implica incertidumbre, inestabilidad, desorden, y dificulta la predicción y el control del entorno. Por este motivo, la creatividad en el ser humano suele ser apreciada hasta un punto controlable, en el que es adaptativa y funcional. La creatividad abarca una multitud de elementos que complejizan el término, por lo que entre más nos acercamos a ella, más compleja se hace. Es inquietante pensar de dónde surgen extraordinarias ideas cuando observamos la obra de un artista, las palabras tan hermosas de un escritor, una pintura que “toca el alma” cuando se observa, una combinación de sonidos que erizan la piel, la belleza y perfección de cada movimiento y expresión de alguien que danza o actúa en una tarima. Surge la pregunta: ¿qué los inspira?, pero más allá de la inspiración y de la belleza (entre otras cosas habría que preguntarnos: ¿qué lo hace bello?) hay también disciplina, emociones implícitas en cada movimiento; cada movimiento implica un cuerpo y un cuerpo también es resultado de una manifestación artística. En esta investigación se pretende hacer una aproximación teórica al acto creativo a través de la experiencia del cuerpo humano, retomando los conceptos psicoanalíticos y contrastándolos con la realidad del arte.

PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Algunos de los estudios sobre la creatividad han tenido en cuenta el cuerpo en los procesos creativos desde diversas disciplinas como la educación física, las artes, la comunicación; sin embargo, los estudios realizados por la psicología se han centrado en ella como un proceso mental o cognitivo.

González (2008) es su texto *“Psicología y arte razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro”*, cuestiona: ¿por qué el arte se ha excluido de la psicología por tanto tiempo? Esa exclusión o desencuentro se ha marcado por la separación histórico-social entre la ciencia y la cultura. Autores como Marx, Nietzsche y Heidegger criticaron el orden social capitalista, instrumentalista y tecnocrático que dominaba en la sociedad occidental, ya que demandaba y apoyaba sólo el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Para esta época la psicología no sería la excepción, apoyada en la objetividad y la búsqueda de bases empíricas que sostuvieran sus postulados.

En la modernidad se institucionaliza la subjetividad social, marcando una constante tendencia por el consumo; el arte en esa época se presenta como una forma subversiva e iconoclasta que muestra que parte de la subjetividad humana ha sido incapaz de ser domesticada por el poder, presentándolo como una expresión de la capacidad más asombrosa del hombre, trascender.

El arte es entonces una expresión de la subjetividad humana atravesada históricamente. González (2008) define el arte como “una producción de sentidos subjetivos donde la

singularidad del artista representa el valor supremo de su creación” (p.153), creación que está marcada por lo social e histórico, siendo inseparable de ambas categorías, convirtiendo una obra de arte en forma de estudio de la época en que fue creada, una aproximación constructivo-interpretativa.

En la actualidad, el arte es un tema emergente que está llamado a ser un nuevo escenario de investigación psicológica. Por lo tanto, la psicología requiere acercarse más a quienes comprenden mejor este constructo, los artistas, para de esta manera comprender las dimensiones de la creatividad; por esta razón es importante rescatar lo que el arte tiene por aportar al conocimiento psicológico y así enriquecer la forma de abordarlo en la psicología aplicada.

Pregunta problema

¿Qué lugar tiene el cuerpo en los actos creativos de cuatro artistas contemporáneos, desde una perspectiva psicoanalítica?

OBJETIVOS

Objetivo general

Comprender el lugar del cuerpo en los actos creativos de cuatro artistas contemporáneos, desde una perspectiva psicoanalítica.

Objetivos específicos

- Hacer una revisión de conceptos relacionados con el acto creativo desde la perspectiva psicoanalítica.
- Comprender la concepción del cuerpo humano desde la perspectiva psicoanalítica.
- Conocer las experiencias corporales de cuatro artistas contemporáneos en sus procesos creativos, a partir de lo que dicen sobre las mismas.
- Identificar los aportes conceptuales entre arte y psicología, por medio del diálogo generado con los artistas.

MARCO CONCEPTUAL

La creatividad ha sido estudiada por la psicología como un proceso cognitivo. También ha sido investigada por diversas teorías, partiendo de que ella es un proceso de la mente. Inicialmente, el término de creatividad estaba asociado a la genialidad, a la originalidad, a la imaginación, a la inventiva, o incluso, a la productividad; aunque el criterio que más caracteriza este término parece ser la “novedad” (Monreal, 2000).

Winnicott (1971) elabora una teoría en cuanto a las relaciones de objeto, según la cual existe una zona intermedia de experiencia denominada “objetos transicionales” y “fenómenos transicionales”, los cuales se ubican entre la realidad interior y la exterior, entre la percepción y la apercepción; la ilusión que es experiencia de una persona convirtiendo la percepción en realidad y luego la comparte con otros. Un recién nacido estimula su zona erógena oral inicialmente con el pecho de la madre, los dedos y el puño, lo cual más adelante reemplaza con juguetes u otros objetos, la madre quizás le ofrezca un objeto en especial al cual el niño se apega; estos son objetos y fenómenos transicionales que funcionan como zona intermedia entre lo subjetivo y lo que se percibe en forma objetiva. Un ejemplo de esto son los ruidos corporales o los balbuceos, experiencias que van acompañadas de pensamientos y fantasías. Estos objetos que no forman parte del cuerpo del niño, aún no los reconoce como objetos externos. A lo largo de los años estos fenómenos y objetos transicionales continúan de otra manera, ubicándose entre la realidad interna y el mundo exterior que podríamos atribuir a lo cultural, como pueden ser la religión, el arte, los rituales, es decir lo que está relacionado con el simbolismo en una cultura.

Esto permite, según Winnicott (1971), mantener separadas e interrelacionadas a la vez la realidad interna y la externa.

La zona intermedia, en un bebé, se encuentra entre la creatividad primaria y la percepción objetiva basada en la prueba de la realidad. El niño, por ejemplo, está creando el pecho materno cada vez que la madre se lo presenta en el momento justo en que se lo pide, esta es una transición entre la idea de que el pecho es parte de él y el reconocimiento del pecho como un “no-yo” y finalmente lo simboliza como el pecho materno o la madre; en ese proceso se da la creación primaria como fenómeno transicional, experiencia que ocurre sin cuestionarse si es interior o exterior. En el ser humano, la aceptación de la realidad nunca se da por completo; esa tensión se alivia gracias a la zona intermedia de experiencia: los objetos y fenómenos transicionales son una manera de resolver la tensión que se genera entre la realidad interna y la externa. Esto se asemeja a la teoría freudiana, en la que también existe una tensión entre la pulsión (interna) y las exigencias culturales (externa), que es aliviada por la sublimación, la cual es una manera creativa de resolver dicha tensión.

Winnicott (1971) hace una diferencia entre los sueños o imaginación y el fantaseo. Los sueños como parte de la vida, casi siendo los sueños y la vida la misma cosa; la imaginación enriquece la vida y es un material de los sueños que también se dan en la vigilia. Por su lado, el fantaseo puede ser disociativo y perturbador, puede ser usado como defensa; sin embargo, el fantaseo puede ser liberado para el soñar y el vivir y a esto se vincula el juego creador que no pertenece al fantaseo.

Más adelante Vecina (2006) afirma que una persona creativa ve lo que nunca nadie había visto antes en los estímulos del entorno y es por esto que en el transcurso de la historia han surgido teorías nuevas, inventos, avances tecnológicos y científicos, etc. Simplemente son cosas que no existían y en algún momento alguien, de la nada, pensó que podrían crearse. Esto es definido de manera más sencilla por Marín Ibáñez (citado en Trigo, 1999) como una “innovación valiosa”, él agrega este factor de superación a las aspiraciones y necesidades del ser humano.

El psicoanálisis explica el proceso creativo a través del concepto de sublimación; si bien no explica todo sobre la creatividad, hace algunos aportes a dicho concepto. Por ejemplo Brainsky (1997) médico psiquiatra, psicoanalista, quien fue presidente de la Sociedad Colombiana de Psicoanálisis, explicó que la creatividad constituye la elaboración holística y reparadora, en la cual la fantasía juega un papel importante, ya que emerge la necesidad del individuo de plasmar y expresar por medio del arte sus afectos y emociones con formas, y anima una ansiedad reprimida. El psicoanálisis se enfoca en esos conflictos que conllevan a la creatividad, la motivación de las formas plasmadas sin distinguir entre arte malo o bueno, sino tomando lo escondido, el significante del sentido artístico.

Para López (2009) la creatividad no es un don únicamente dado a algunas personas; al contrario, es una capacidad universal esencial del pensamiento humano y se reproduce a partir de actos o de creaciones sucesivas y puede durar toda la vida, lo cual se acerca también a lo descrito en la definición de “sublimación”, ya que todas las personas sublimamos, no solo a través del arte, sino con otras formas creativas de resolver nuestras pulsiones.

En la creatividad hay un periodo de inspiración o cristalización del acto creativo que consiste en el reagrupamiento perceptivo súbito del problema que pone en orden la estructura esencial del mismo. Para Freud (citado por Tavira, 1996) la creatividad es la expresión de un acto inconsciente que manifiesta el proceso primario.

Algunos procesos creativos han sido utilizados para la psicoterapia, un ejemplo es la danza. Rodríguez (2009) dice de la “Danza Movimiento Terapia” (DMT) que es una sucesión de movimientos que caracterizan un medio de comunicación; el cuerpo es un medio por el cual se materializan las emociones y expresa lo que se está sintiendo. Esta modalidad de psicoterapia se fundamenta en la comunicación no verbal y en el análisis del movimiento, en otras palabras para este autor “el movimiento es información” y el movimiento implica necesariamente al cuerpo.

Barreneche (2012) argumenta al examinar el cuerpo y su relación con la educación creativa, que según la fenomenología el cuerpo no es puramente biológico, con el cuerpo uno constituye su “ser” en el mundo. El sujeto necesita su cuerpo para materializar su ser interno, el cuerpo no es subordinado u objeto dominado; como lo plantea Lacan, el lenguaje es cuerpo de lo simbólico, el cuerpo comunica a través del gesto, del porte, etc.

Un segundo argumento de Barreneche (2012) es que el cuerpo es objeto que se puede estructurar en función de agradar a los demás, como objeto deseable; sin embargo, según Kant (citado por Barreneche, 2012), si el sujeto acepta su dimensión “efecto producido” u objeto con sus limitaciones, el sujeto puede re-crearse y construirse como sujeto generando nuevos lazos consigo mismo.

Toro (2004) refiere que todo lo humano es expresivo y comunicativo, por tanto la comunicación es la representación visible de nuestra interioridad, no como capacidad sino que, en sí, el ser humano es comunicación. En relación con la creatividad menciona que es algo consustancial a las relaciones y realizaciones humanas de todo tipo u orden, incluyendo la comunicación como objetivo y como su consecuencia.

Las definiciones de creatividad han sido diversas, una de las más acogidas se extiende a la idea de un talento especial o genialidad innata dirigida a generar productos nuevos y originales; otra definición tiene una connotación divina, en la que el ser humano tiene una potencialidad creadora no desarrollada. Toro (2004) no limita la creatividad a un producto novedoso y útil para la cotidianidad: “puedo ser una persona muy productiva, pero no necesariamente creativa” (p. 152).

Sin embargo, los artistas resaltan la importancia del cuerpo por sí mismo en los procesos creativos: el cuerpo que habla por sí mismo, el cuerpo que se expresa, el cuerpo que es herramienta y el cuerpo que es resultado de una obra de arte, como lo expresa Álvaro Hernández, uno de los artistas entrevistados. Por consiguiente, es necesario investigar aún más este importante aporte del arte al estudio de la creatividad para la psicología.

Sublimación

Aunque la sublimación es un término que surge en el marco teórico de los mecanismos de defensa de Sigmund Freud, Hegel ya había mencionado el concepto de “Aufhebung”, que en alemán traduce “superación” y en otras traducciones puede ser “trascender” (Rendón, 2010). Este "aufhebung" hace referencia a superar la singularidad absoluta o negativa elevándose a la

universalización que Hegel llama “conciencia”; es una forma de “traspasar a su ser otro”, en la medida en que cada uno es lo contrario de sí, un doble oculto (Rendón, 2010).

No existe una relación directa o exacta entre Hegel y Freud, sin embargo coinciden. Dice Castro (1999) que Freud con el término de “Sublimación” y Hegel con el término de “Aufhebung” se identifican con la idea de “pulsión” y meta pulsional, en la que para Hegel el Aufhebung es la forma en que la meta pulsional se eleva a la conciencia y se traspasa la singularidad o el deseo propio, lo que es similar a la sublimación de Freud.

Freud adopta el término sublimación para referirse más a un principio de elevación estética, del que solo gozan los creadores y los artistas (Roudinesco, Plon, Piatigorsky, 2005). Por primera vez lo menciona en sus *"Tres ensayos de teoría sexual"*, al tratar sobre el periodo de latencia infantil. En este período se presentan las inhibiciones sexuales, que, afirma Freud (1992), en parte son obra de la educación pero principalmente obedecen al desarrollo orgánico, aunque no suprimen totalmente las pulsiones sexuales. Es allí donde aborda la sublimación como una "desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas" (p.161).

La sublimación hace parte de la teoría de los mecanismos de defensa donde para Freud surge la idea de pulsión como una necesidad de dar cuenta de manifestaciones como el odio y la agresividad, lo que al final, sostiene el antagonismo entre pulsiones de vida (Eros) entre las cuales están las sexuales y de autoconservación, y pulsiones de muerte (Tánatos) que tienden a la reducción de las tensiones o autodestrucción; ambos tipos de pulsiones operan como fuerzas de atracción y repulsión (Freud 1992).

Anna Freud (citada en Butler, 2007). más adelante amplía el concepto de los mecanismos de defensa en general, de los cuales afirma que son “la lucha del ego contra las ideas o los efectos dolorosos o insoportables” (p.152), lo que puede conducir a las neurosis; es decir, los mecanismos de defensa son generados por el ego para prevenir desbordes del inconsciente y de ser bien utilizados se habrá ganado la batalla entre el ego, el inconsciente y superego en la que el ego es el mediador.

Más adelante, Freud utiliza el término de sublimación para explicar el fenómeno de la creación intelectual; por ejemplo, en *"Introducción del narcisismo"* del Volumen XIV de sus Obras completas, relaciona la sublimación con la desexualización, es decir, que la energía del yo puede ser desplazada hacia actividades no sexuales (Roudinesco et. al., 2005).

Así mismo, otros seguidores de Freud afirman que la sublimación es la sustitución de un impulso por una acción socialmente aceptable (Carver & Scheier, 1997), lo cual ocurre cuando el ello entra en conflicto con el superyó. Cervone y Pervin (2009) afirman que en la sublimación el objeto de gratificación original es reemplazado por un objetivo cultural mayor, que deja de ser una expresión del instinto. El instinto y el comportamiento como resultado de las emociones son dirigidas hacia un nuevo canal más útil; los artistas lo llamarían inspiración.

Lacan (2005) trabaja la sublimación partiendo de la hipótesis de que esta se trata de una nueva satisfacción que no es sin el cuerpo, retoma a Freud (1921, citado en Lacan, 2005) para exponer este concepto, en su trabajo de *"Psicología de las masas y análisis del yo"* la sublimación es un proceso que puede estimularse por un ideal pero su ejecución se independiza

de este estímulo, este ideal incrementa la exigencia del yo, la sublimación termina siendo una ruta de escape a esas exigencia sin tener represión.

En “el yo y el ello”, Freud (1923, referido en Lacan, 2005) va a exponer la sublimación en relación con la transformación de la libido de objeto en libido narcisista, la transformación conlleva un abandono de más objetos sexuales, donde existirá un único objeto de amor. El Yo va a trabajar en oposición a las mociones pulsionales opuestas o nuevos objetos de amor, siendo un desvío de las fuerzas pulsionales de los objetivos sexuales y su orientación para nuevos objetivos, este proceso se inicia en el período de la latencia sexual, siendo fundamental para ese ciclo vital.

Al terminar este análisis, para Lacan (2005) la sublimación es una paradójica satisfacción de las pulsiones ya que estas son desviadas, no de objeto deseado pero sí de su finalidad; se refiere a otra satisfacción sin represión, donde la condición de deseo se ve como absoluta:

En la medida en que la demanda está a la vez más allá y más acá de ella misma, articulado con el significante, ella demanda siempre otra cosa, que, en la satisfacción de la necesidad, ella exige otra cosa, en toda satisfacción de la necesidad exige otra cosa; que la satisfacción formulada se extienda y se encuadre en esa *hiancia*, que el deseo se forme como lo que sostiene esa metonimia, a saber qué quiere decir la demanda más allá de lo que formula. Por eso la cuestión de la realización del deseo se formula necesariamente en una perspectiva del juicio final. (p, 105).

La sublimación va a mostrar la naturaleza de la pulsión, alejándose del instinto relacionando con Das Ding, la Cosa que se distingue del objeto. Es preciso que ocurra esta transición. Lacan (2005) la define como: "la sublimación eleva un objeto a la dignidad de la Cosa" (p, 89). Para ilustrar este proceso ofrece ejemplos en el arte: el apólogo del vaso, el amor cortés y las cajas de Prévert, quien inserta una caja de fósforos en otra, transforma un objeto de uso en un objeto de arte, dejando de lado la "cosidad" de la caja de fósforos, elevándolo a la categoría de Cosa.

El del vaso es un apólogo un poco más primitivo en el medio artístico, un elemento primordial en la vida humana es el vaso, su fabricación es producir un agujero circular, instaurando una falta donde no faltaba nada. Representar la Cosa por un objeto partiendo de nada. Este apólogo sólo encuentra sentido al ser creado, su uso es un valor secundario. Demostrar que el significante no exprime un significado ya presente pero es, la introducción en lo simbólico de un agujero (Lacan, 2005).

Continúa Lacan (2005) con su ejemplo del amor cortés, a principios del siglo XII, época feudal, los trovadores en la región de Languedoc veían a la mujer en posición de cambio social, que para la época feudal es una manera de sublimación frente a la represión religiosa, así articulaban el ideal femenino con el arte de decir y cantar, una creación estética al servicio de lo erótico, este trovador crea el poema o canto hacia una mujer en particular. El objeto femenino es vaciado de toda sustancia real, siendo inaccesible, privado. Esta barrera es la ideología del amor cortés está del lado de la exaltación ideal del límite, admira el objeto pero no puede tenerlo; la Cosa es un goce insoportable, más allá del placer.

En este momento entra en juego la función de lo ético con lo erótico, el amor cortés se relaciona con el objeto que antecede al coito, permite el nacimiento del deseo para que el acto sexual no transgrede, engendra el estado del deseo. Al interpretarlo desde la sublimación esta interdicción despierta el deseo, de esta forma la sublimación pierde su carácter freudiano de desexualización, tornándose en un juego de seducción previo al acto, la fantasía y el deseo puro por el Otro, su belleza (Lacan, 2005).

El deseo puro es puro porque es sin cuerpo. La ética según Lacan (2005) no encuentra el cuerpo como aquello que goza, el lenguaje en el cuerpo mortifica, también genera goce, este cuerpo es un cuerpo vivo sexuado, propio del cuerpo viviente, pero no sabemos qué es estar vivos, a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza. No se goza sino corporeizando de manera significativa, la sublimación no se da sin el cuerpo, está suple la ausencia de relación sexual, allí el goce toma un espacio limitado y cerrado, somos nosotros los que le imponemos los obstáculos.

El carácter gozante para Lacan (1959-1960, citado por Lutterbach, 2013) es atribuido al cuerpo, un cuerpo que goza de sí mismo, que existe donde el lenguaje se imprime produciendo este goce, la experiencia en relación con el cuerpo. Aharon Appelfeld (1999) un escritor nacido en Rumania, relata su experiencia en los campos de concentración: a sus ocho años vivió en soledad absoluta escondido en una floresta, su cuerpo es el testigo de esta experiencia, la memoria está escrita en su cuerpo, en relación directa con el tiempo que vivió aislado ocultándose. En su libro *“La historia de una vida”* revive los acontecimientos e intenta con su escritura cernir algo a partir de estas irrupciones de goce en el cuerpo:

Recuerdo muy poco de estos seis años de guerra, como si estos seis años no hubiesen sido consecutivos. Algunas veces de las profundidades de la neblina espesa, emerge un cuerpo sombrío, una mano ennegrecida, un zapato del cual sólo restan trapos. Estas imágenes, algunas veces tan violentas como un disparo, desaparecen inmediatamente, como si ellas rechazasen ser reveladas, y es de nuevo el túnel negro que llamamos guerra. Esto concierne al dominio de lo consciente, pero las palmas de las manos, la espalda y las rodillas se acuerdan más que la memoria [...] Tuve éxito, algunas veces, en escuchar mi cuerpo y escribí así algunos capítulos, pero estos no pasan de fragmentos de una realidad turbia, enterrada en mí para siempre. (p. 9)

Arte

Según Brainsky (1997) para el psicoanálisis los sueños, los chistes y los síntomas son vías para entender o acceder al inconsciente y la sublimación; el arte cumple con la misma función. El arte es un puente entre el self y la realidad, es importante resaltar que en el arte no necesariamente requiere una figura, es mediante cualquier tipo de distorsiones, manejo o alteraciones que se den a la imagen y al color, como sucede en el arte abstracto.

Según Freud (citado por Brainsky, 1997)) el arte es un proceso de simbolización enmarcado dentro de lo cultural, centrándose en los mecanismos psíquicos del artista, puesto que en su obra plasma la fuerza de sus propias fantasías, mecanismo conocido como sublimación que responde esencialmente a esa estructura narcisista del artista, dándole un significado. Transforma sus

fantasías en creaciones artísticas, sin volverlas síntoma y escapando así de la neurosis en su contacto con la realidad al ser visto por el otro.

Para Freud (citado por Brainsky 1997)

Si una persona que choca con la realidad posee un don artístico (algo que todavía es para nosotros un misterio psicológico), podrá transformar sus fantasías en creaciones en lugar de volverlas síntomas. De esta forma puede escapar del destino sombrío de las neurosis y, más bien, reencontrar por esa vía su contacto con la realidad (p, 21).

En este orden de ideas, el arte para Freud es un puente de acceso a la realidad y a ese encuentro con el otro.

Cuerpo

Desde el psicoanálisis el cuerpo implica ya un cuerpo real y el imaginario de su esquema mental, el cuerpo según Lacan (citado por Garrido, 2007) se puede definir en tres registros de la experiencia psicoanalítica: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Dice: “Hay un cuerpo del imaginario, un cuerpo del simbólico, es la lengua y un cuerpo del real del que uno no sabe cómo él sale” (p. 17).

Para Lacan el cuerpo es un organismo que toma el estatuto de cuerpo cuando se relaciona con el otro en su discurso, adquiriendo una subjetividad: “el cuerpo del sujeto”. Lo primero es la palabra; de allí surge el deseo y el cuerpo está ligado a ese deseo, identificando que el primer cuerpo es el lenguaje. Cuando se dice: “este cuerpo es mío”, el lenguaje es quien da ese cuerpo, un significante que cada sujeto lo constituye en relación con el Otro.

Siguiendo a Garrido (2007) en el esquema del nudo borromeo, Lacan ubica el cuerpo del lado de lo imaginario relacionado con el deseo que designa la consistencia topológica, allí se introduce la economía del goce del lado de lo real, la relación de ese hombre con su cuerpo y la imagen que hace de este, la corporeidad sirve de soporte a una estructura significativa. Para Lacan desde el registro simbólico el cuerpo es ese medio por el cual se experimentan placeres, lugar privilegiado por zonas erógenas y circuitos pulsionales, el cuerpo es una sustancia gozante y después de deseo, el cuerpo encuentra esa unidad de imágenes que registra por medio de las vivencias como un todo. Afirma Lacan, el cuerpo es un medio donde se constituye en la relación con el Otro y que en un inicio este Otro es encarnado por la madre en esa relación de cuidado y satisfacción de necesidades vitales, determinando significantes que definirán ese cuerpo subjetivado; el cuerpo se constituye a partir de la incidencia del significante.

Goce

El goce, es una instancia que mantiene o incrementa la tensión ajeno a lo cronológico, en el goce se produce una satisfacción, que no es completa, no es absoluta, siempre es parcial, por lo cual es repetitiva, va “más allá del principio del placer”. “Si el goce tiene que ver con la pulsión es en la medida en que la pulsión deja un saldo de insatisfacción que anima a la repetición” (Gómez, 2005, p. 124).

Lacan (2008) aborda este tema desde el derecho y la moral, las acciones sociales son reguladoras del goce, mi goce depende del cuerpo del Otro. El goce es de otro sitio, es necesario

poseer otro cuerpo, gozar de lo ajeno, en este caso las instancias sociales van a funcionar como reguladoras del goce, con el discurso del amo, para nuestra época “el discurso capitalista” que llama al goce irrestricto.

En el goce va a predominar la acción, lo silencioso, lo descontrolado, un pasaje al acto que mantiene la tensión del organismo frente a una situación límite, en principio el sujeto es goce, Para Lacan el menor no conoce más allá que la madre “es la imagen del cuerpo de la madre, imperio total de la primera realidad infantil” (p.12), la madre es un todo, donde por medio del llanto, los gritos, el infante reclama los objetos placenteros que están fuera de su cuerpo.

Un sujeto atravesado por el lenguaje significa la pérdida de ese goce, que introduce lo simbólico, ley que le obliga a buscar vías sustitutivas para el goce, la ley debe ser restrictiva, donde la castración va a delimitar un cuerpo de otro cuerpo. En contraparte el hijo tiene para la madre un significado fálico, aquello que ella no tiene (el falo), el goce que representa su hijo suple este vacío, una falta que debe aparecer en el otro para que se vea en ella ese objeto que se desea. En ambos casos la ley debe ser restrictiva, un goce sexual que se somete a las leyes de intercambio simbólico necesarios para salir del autoerotismo, del goce del ser al goce del Otro.

Continuando con las instancias del goce, Lacan afirma; el orgasmo es goce, un goce que está mediado por el cuerpo y necesita de la participación del otro, el acto sexual es un momento de tensión y desgaste que reclama la presencia del otro. Desde esta concepción Lacan analiza el fenómeno masturbatorio, que denomina “*el goce del idiota*”: se podría pensar que es un goce individual pero no, este necesita de la fantasía y reclama la presencia del otro; el goce sería la satisfacción de una pulsión que proviene del placer del cuerpo.

Lacan en su trabajo además menciona el goce del "sin por qué" el goce de Dios, Dios es todo por sí mismo, entonces, ¿cuál sería el motivo para crearnos? afirma "el cristianismo se inventó un dios de tal modo que es quien goza" el goce humano recae en Dios. Así el vacío del goce debe ser ocupado por fantasmas o síntomas que se descargan por medio del lapsus, el chiste, el arte; el inconsciente busca la descarga de esa energía que hace hablar al goce. Cada sujeto es responsable de su goce, tanto en la angustia como en la euforia.

Cuerpo y goce

Lacan (2008) en el Seminario 20 "*Aun*" menciona que el síntoma se plantea como acontecimiento del cuerpo, considerando las categorías de *goce* y como el cuerpo entra en estas dimensiones. Para Lacan el goce es impensable sin un cuerpo viviente, siendo condición el goce del cuerpo; el goce entra en lo Real rompiendo la primacía de lo simbólico y del significante. Para esto introduce el concepto de *la lengua*, donde cuestiona el concepto de goce, es siempre el cuerpo quien goza en la medida en que el sujeto tiene un cuerpo. La *letra* va a remitir al goce, como propiedad de un cuerpo viviente, no hay relación sexual sino que hay el goce y hay goce en tanto propiedad de un cuerpo viviente, un cuerpo que habla. El *parlêtre* es el sujeto más el cuerpo, es el sujeto más la sustancia gozante (Miller, 2002). Lacan menciona que hay goce en lo social, el goce del Otro que está simbolizado por el cuerpo, el goce del lado del cuerpo.

El goce toma al sujeto y liga su cuerpo con el lenguaje, el goce es acto, es tensión que se manifiesta de maneras diferentes como algo inevitable pero necesita del otro para ser reafirmado,

el goce como experiencia más allá del límite, esto es lo inefable del goce, ya que cuando aparece el sujeto ya no está allí para contarlo.

En el seminario “*Aún*” lo bello aparece como defensa de lo real que cubre el “horror” en él se encuentra el éxtasis de Santa Teresa de Bernini, no hay duda de que ella goza, un goce que no está ordenado, un real despojado de sentido. De allí el autor plantea a la mujer como no toda, no hay *La mujer*, cuestionando el artículo que precede esta afirmación, *La* como categoría universal, no generalizando el sexo corporal (el sexo de la mujer). Lacan plantea que las mujeres tienen un goce adicional respecto del goce fálico, un goce que es específicamente femenino, de este goce las mujeres se apoyan en un suplir ese no-toda (Lacan, 2008). El goce de la mujer se basta perfectamente a sí mismo, esconde un goce diferente del goce fálico, el goce llamado estrictamente femenino, la mujer es “no toda” porque su goce es dual, un goce del cuerpo que va más allá del falo.

La mujer no existe como colectivo nada puede limitar el goce de la mujer, un goce propio del cual sabe que lo siente, sabe cuando ocurre, pero que aún es un interrogante. Se ubica más como *goce* que como comunicación, en este planteamiento la letra como la escritura se sitúan en el orden de lo Real y van a compartir la falta de sentido, el vacío (Miller, 2002).

Cuerpo y caracteres de las zonas erógenas

Para Freud (1992) las zonas erógenas en la vida sexual infantil desempeñan un papel autoerótico, su objeto es el propio cuerpo, estas pulsiones incitan a conseguir placer por su propia cuenta ya sea un sector de la piel o de mucosa donde determinados estímulos provocan la sensación placentera, la meta de esta pulsión sexual es producir satisfacción.

Esta meta se logra mediante la estimulación apropiada de la zona erógena elegida, el logro de esta satisfacción crea la necesidad de compartirla, es allí donde se instauran las bases de la vida sexual, lejos de juzgarla como una temprana corrupción del infante, Freud muestra que su naturaleza no es algo de azar, los humanos son impulsados instintos primarios desde que nacen y estos contribuyen al desarrollo de la personalidad.

Activación de la zona oral.

Según Freud (1992), la activación de la zona oral inicia con el “chupeteo” donde el bebé no solo recibe nutrientes por parte de la madre, además alcanza una satisfacción al succionar, es el chupeteo el que satisface el deseo sexual, la estimulación por afluencia de cálida leche materna, causa la sensación placentera, vista en el bebé como la necesidad de alimentarse.

El origen sexual lo sitúa en la conservación de la vida, que después se independizará, “Quien vea a un niño saciado adormecerse en el pecho materno, con sus mejillas sonrosadas y una sonrisa beatífica, no podrá menos que decirse que este cuadro sigue siendo decisivo también para la expresión de la satisfacción sexual en la vida posterior” (p.165).

Si el bebé recibe consuelo y cariño por parte de la figura materna completará esta etapa, la necesidad de repetir esta satisfacción la encontrarán en la adultez en los besos, ya sean apasionados o perversos, también tendrán una motivación por beber o fumar. En tal caso de que exista represión, sentirán asco frente a la comida, será invadida la pulsión de nutrición, vómitos histéricos se producen, llegando incluso a una neurosis, fijándose en la etapa oral impacto que se relajara en la personalidad adulta (Freud, 1992).

La activación de la zona anal.

La activación de la fase anal, consiste en la estimulación del ano en este caso es la zona erógena, los trastorno intestinales de la época tornan nerviosos a los niños, además de generar cierta excitabilidad, el retener las heces produce reacciones tanto placenteras como dolorosas que inician como práctica masturbadora de la zona anal, en relación con los cuidadores, el niño se siente posesivo sobre su defecación, obteniendo placer y recompensa por medio de sus heces. Del lado de la represión, se puede fijar a la fase anal, del lado expulsivo son desordenados e irresponsables, del lado anal retentivo, son obstinados ordenados y justos, el Yo aparece en la etapa anal, allí el ello ya no tendrá el control absoluto del niño (Freud, 1992).

Etapa fálica.

Para Freud (1992) la zona erógena es la región de los genitales, en esta etapa los niños dirigen sus deseos sexuales sobre el padre del sexo opuesto, tratando de aniquilar al padre del mismo sexo quién es su rival, en el caso de los niños Freud le atribuye el nombre de complejo de

Edipo, el niño siente fuerte atracción por su madre queriendo destruir al padre, al que a la vez le teme, teme, ser castigado por esto el niño sufre ansiedad de castración.

En el caso de las niñas, sienten que han sido castradas sufriendo así envidia de pene, en esta fase el superyo aparece por primera vez, la moralidad y las normas de los padres son asimiladas por la personalidad del infante, el niño o niña que se obsesiona por la envidia de pene o complejo de castración, se fija en la fase fálica temiendo por las represalias siendo amantes severamente fríos (Freud, 1992).

Etapas de latencia.

En esta etapa se encuentra una desviación de las fuerzas pulsionales sexuales y sus metas, ahora estas son orientadas por nuevas metas, lo que llamamos sublimación expuesto anteriormente, estos logros culturales contribuyen al desarrollo del individuo, un periodo de calma donde el interés se encuentra en las relaciones sociales satisfactorias (Freud, 1992).

Actividad de la zona genital.

La activación de la zona genital que ha estado en recesión en la época de latencia, tanto en varones como en niñas se relaciona con la micción del glande o el clítoris, el fuerte interés sexual por el sexo opuesto incrementa esta estimulación, que ahora corresponde a partes sexuales reales, estas frotaciones ya sean accidentales o provocadas generan sensaciones de placer que quieren ser repetidas. Estos actos sexuales inician en la pubertad y son el comienzo de la posterior vida

sexual, determinando la formación definitiva de la vida sexual y de la personalidad (Freud, 1992).

Estadio espejo

Lacan (2009), en 1953 expone el estadio espejo como formador de la función del yo, en este proceso el bebé o “cría del hombre” tiene la capacidad de reconocer su imagen frente al espejo, superando así la inteligencia instrumental de un chimpancé. Este acto de inteligencia en el lactante lo motiva a realizar gestos, adoptar posturas, relacionar estos movimientos lúdicos con la imagen que refleja el espejo, establece una relación del organismo con su realidad.

Este reconocimiento inicia de los seis hasta los dieciocho meses, en esta etapa aún no hay dominio de su cuerpo pero sí una identificación de su imagen, esta identificación se acompaña por una expresión de júbilo, ese acto de ver su reflejo así sea por un instante, pero a la vez se acompaña por la frustración motora. Cuando el niño se mira en el espejo lo hace con sus ojos que parecen no estar afectados por la fragmentación, generando así júbilo, Así mismo, introduce el término del cuerpo fragmentado, esta noción expone la perturbación biológica, la impotencia que siente el infante al no coordinar su cuerpo, a la dificultad que tiene para ponerse en marcha, el lactante al ser una criatura prematura se ve anulado por esta dependencia del otro.

Iniciando la identificación de su imagen en el espejo no es el mismo es otro quien realiza sus mismos movimientos, un doble, después descubre que es el mismo, pero sin estar fragmentado ya que se presenta como una unidad, ese cuerpo no está afectado por sus limitaciones. “si ese

eres tú, mírate” son las palabras que permiten al infante asumirse ser un “yo”, esta postura le permite madurar motrizmente pero además le posibilita identificarse ante el espejo como una unidad clave para la formación del yo.

Esta primera imagen en el espejo es el “yo ideal”, eso que jamás se alcanza, un cuerpo sin fragmentar, el narcisismo primario, ese yo ideal que se logra en la muerte. Lacan lo expone desde la agresividad, la discordia frente a la realidad, la angustia, un doble siniestro que lleva a agredir esa imagen que antes amaba, el retorno al cuerpo fragmentado.

El doble siniestro

Rank (2004) afirma que el doble empieza a parecer en diferentes manifestaciones psicológicas, antropológicas y literarias como una ilusión humana, lo extraño que puede estar dentro de lo cotidiano o lo común de la vida, lo familiar. Este tópico en el que Rank se fundamenta lo trabaja de la mano con la teoría freudiana del narcisismo, en la cual Freud toma el concepto del doble como uno de los grandes siniestros de lo cotidiano, un morboso amor por sí mismo, un segundo yo inconsciente. La representación de la misma persona en dos seres distintos como una creación subjetiva, “da la impresión de que quisiera ocultarse de sí mismo, como si ante todo quisiera huir de sí” (p. 61).

Para Freud (citado por Rank, 2004), las ilusiones paranoicas que recrea el doble, hace referencia a una identidad primitiva de dos figuras en relación con la madre, donde al inicio se es uno y después se desprende de ese otro. El doble como proyección del interior, un conflicto que lo crea como liberación interna o descarga, modelado por el miedo a su encuentro “el aterrador

fantasma del doble”, que lleva a cabo los deseos secretos o reprimidos, allí es donde surge el problema, uno de sus síntomas es la culpa que lo conlleva a no aceptar o tomar conciencia de su responsabilidad por ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre el otro su doble, convirtiéndose en una satisfacción sin responsabilidad directa “un pacto diabólico”.

Otros pueden sentirse atrapados en su yo, en su cuerpo, la creación del doble se da como una liberación una ilusión que aparta lo miserable del sentimiento. Según Rank encontramos al doble como parte del pasado, el sujeto al aferrarse a su pasado adopta la forma de un doble, su sombra y su imagen reflejada lo convencen de que existe ese doble misterioso inclusive en vida.

A su vez la creación del doble está acompañada por un intenso temor a la muerte, este instinto de autoconservación, se ve como una defensa contra la muerte, donde habita un alma inmortal, allí encontramos lo siniestro para Freud (citado por Rank 2004) el miedo a los muertos donde ellos aún están vivos en algún sitio, este significado de muerte también tiende a reemplazarse por el de amor.

Esquema óptico

El psicoanálisis como ciencia joven se apoya en el modelo de la óptica para exponer sus postulados. Lacan (1954) introduce este término en el seminario I para presentar la estructura psíquica del sujeto y el proceso de la cura psicoanalítica, en este trabajo realiza una diferenciación entre el yo ideal y el ideal del yo, mostrando su constitución a partir de las leyes de la óptica.

Todo lo que vemos es la recepción de la luz en la retina, que proviene de los objetos que nos rodean, esta luz pasa por otros objetos, una luz en línea recta, la imagen que se forma depende del lugar donde se encuentre el objeto, esta es una imagen real creada en el punto donde realmente se convergen los rayos, cuando el objeto se halla en el centro la imagen es real, invertida del mismo tamaño y distancia del objeto. (Video 1, 2008).

Lacan (2008) retoma la ley de Snell donde el expone el término de reflexión, ley que cumple toda superficie reflectora espejos, lentes u objetos con lentes, mostrando que a cada punto del espacio real le corresponde uno y solo uno de espacio imaginario, a cada objeto le corresponde un solo espacio de imagen. Para esta experiencia física utiliza un florero con un ramo de flores reales, cuando el florero se ubica correctamente se percibe como una unidad un conjunto de objetos reales, si se introduce un espejo plano forma una imagen virtual del lado del espejo, debido a que no es de allí donde realmente provienen los rayos, cuando introduce una caja para tapar el florero genera una relación intersubjetiva. Sauval (1962) muestra ese valor metafórico que lacan presenta en este postulado, “La caja representa el cuerpo de ustedes. El ramillete son los instintos y deseos que se pasean. ¿Y qué es el caldero? Tal vez el córtex. ¿Por Qué no?” (p. 2).

En esta caja vamos a encontrar la realidad del cuerpo, donde el sujeto tiene poco acceso, si introducimos el espejo cóncavo que puede representar el córtex o autorreflexiones del sujeto como menciona Sauval (1962), la imagen proyectada de ese cuerpo se genera por reflexión, autoconducción, una imagen especular del pequeño otro, allí situamos al yo ideal en dependencia

del Otro, el Otro al igual que en el estadio espejo cumple una función, su lugar simbólico de testigo, lugar del que el sujeto se orienta para obtener el espejismo del yo ideal.

Al situarnos fuera del campo imaginario, la ilusión se hace visible, cuando se sitúa el ojo del lado del espejo cóncavo forma un punto simétrico, allí Lacan (2008) ubica el ideal del yo, asociándolo con el espejo plano que encuentra su orden simbólico, una aproximación a lo imaginario, que distingue el ideal del yo del yo ideal, el yo ideal es una imagen, a diferencia del ideal del yo que no es una imagen, es quien dirige todas las relaciones con el otro.

Para que la persona pueda acceder a lo imaginario es necesario que el ojo que lo simboliza este dentro del cono, esta ubicación depende de su situación en el mundo simbólico, las relaciones, el lugar de este sujeto en el mundo va a determinar que esté o no dentro del cono, en el caso que esté fuera del cono como un real despojado, perdido, aunque posea elementos del mundo simbólico no está situado en el nivel de la palabra está en un real despojado, fuera del cono, se acerca a las psicosis o neurosis.

La agresividad desde la experiencia psicoanalítica

Lacan (2005), en 1948 dice que la agresividad se manifiesta en una experiencia que se subjetiva por su constitución misma, la intención de agresión, pero vista desde la acción psicoanalítica se genera por la comunicación verbal, una dialéctica de sentido de un sujeto frente a la intención del otro, la agresividad no se puede pensar por fuera del lenguaje.

La agresividad se encuentra dentro de constricciones reales, la expresividad, los fantasmas, la imagen, construyen parte de esa experiencia, encontramos ese imaginario donde están el

enamoramiento y el odio, la agresividad no implica claramente la agresión, el diálogo es el medio que constituye la renuncia a la agresividad donde triunfa lo racional, aunque su fracaso se demuestra con frecuencia, podríamos decir que desde la agresividad o el malentendido se goza mejor.

Encontramos una agresividad intencional donde cualquier pretexto puede provocar la intención agresiva, que en su construcción simbólica se encuentra en el inconsciente del sujeto; en la práctica clínica afirma Lacan tratamos de evitar que la intención agresiva del paciente tenga apoyo en nuestro discurso, esta instancia del yo aparece en la búsqueda de emociones, encontramos la agresividad como algo ambivalente donde el resentimiento y las experiencias desde la infancia subjetiva de nuestro momento cultural, ya que permite una identificación narcisista, la estructura del yo y el registro de actividades características del mundo.

En la conferencia I Lacan define el modo de identificación narcisista, la libido narcisista que lleva de un enamoramiento extremo hasta la agresividad más absoluta, si ese yo “el doble” como lo llamamos anteriormente es un complemento produce enamoramiento, pero si esa imagen produce odio ocurre la agresividad, para Lacan (2005) los fenómenos agresivos en el sujeto son de preeminencia imaginaria.

Narcisismo

Freud (1984) introduce el término de narcisismo cuando declaró que era un estado intermedio entre el autoerotismo y el amor de objeto; para Nake (1914, citado por Freud, 1984), el narcisismo es una conducta por la cual un individuo le da a su propio cuerpo un trato similar al

cuerpo de un objeto sexual. En primera instancia Freud describe el narcisismo primario, donde las pulsiones sexuales se convierten en pulsiones yoicas, a medida que se desarrolla la personalidad estas se desplazan a otras metas, en el transcurso del narcisismo primario los padres proyectan sus necesidades objetivas en los hijos, un narcisismo *redivivo*, estas perturbaciones del adulto muestran delirio de grandeza, su yo ideal, el narcisismo perdido en su infancia que lo desplazan sobre sus hijos idealizándolos en todas sus acciones.

Por otra parte de la libido narcisista la encontramos en la experiencia, el ideal del yo, todos los seres humanos pueden elegir su objeto de deseo, pero esta formación ideal tiene relación con la sublimación, para este ejemplo Freud (1984) diferencia conceptualmente la sublimación de la idealización, en la que como ya lo mencionamos la sublimación busca metas no sexuales, la desviación de lo sexual elevando al objeto a la dignidad de la cosa, refiriéndose a la energía pulsional, en la idealización el objeto es engrandecido psíquicamente.

Por último Freud (1984), menciona en 1914 que la satisfacción de la libido de objeto, si queremos diferenciar las pulsiones sexuales de las pulsiones yoicas es necesario identificar el sentimiento de la libido narcisista, el no ser amado deprime, el ser amado realza, el ser amado es la meta de la libido narcisista. El que ama fragmenta su narcisismo que solo se reconstruye con el ser amado, ese es el trueque narcisista de la vida amorosa.

La fuente principal de este deseo la encontramos en el empobrecimiento del yo, el amar es una función del yo, pero del lado de la represión rebaja la autoestima e ínsita a buscar un objeto de amor que vuelva a elevarla. Si la satisfacción de amor es imposible recae en el yo elevando así su estado narcisista. Encontramos que el enamoramiento es un desorden de la libido yoica

sobre el objeto, ya que eleva ese objeto sexual al ideal sexual, se idealiza, en esa elección narcisista de objeto, el sujeto busca algo perdido o algo que no se tiene, se ama a lo que le falta al yo, para convertirlo en un yo ideal de méritos inalcanzables.

Pulsión de vida (Eros) y pulsión de muerte (Tánatos)

Freud (2013), afirma en 1915 que existen dos pulsiones que constituyen la subjetividad, las describe como pulsión de vida y pulsión de muerte, son las encargadas de mediar la tragedia de la existencia, fuerzas inconscientes y constantes que constituye el aparato psíquico, ningún sujeto existe sin la presencia de estas pulsiones, es necesaria la tensión que ejercen para obtener una meta ya sea la satisfacción o la destrucción.

La lucha de eros contra tánatos, la expresa Freud como la batalla entre la naturaleza y la cultura, entre lo animal (instintivo) y lo humano (pulsional), la necesidad y el deseo, una carrera por la destrucción que impulsa al sujeto a su propia aniquilación, allí aparecen los límites placer-displacer, bueno- malo, muerto-vivo, dialécticas paradójales como expresión de vida, ejerciendo una fuerza cultural humanizante.

Eros aparece como una pulsión de conservación que impulsa al individuo a perpetuarse, la acción de crear, el amor con expresión de la forma humana, amor a la existencia. Eros es siempre apetito de unión que se manifiesta en el amor, la actividad sexual y el afán por mantener la propia unidad física y psíquica. Freud (2013) tenía una preocupación particular ante la muerte, menciona que el instinto de muerte, es la base de toda violencia y que esta violencia ha sido

influida por la experiencia traumática de las primeras décadas de la política europea del siglo veinte.

¿Cómo explicar las guerras? ¿Cómo explicar la violencia? Freud consideró que todo ser vivo manifiesta también una disposición a la disgregación, tánatos es siempre un fuerza de separación, tendencia agresiva en el hombre, que conlleva a la autodestrucción, este es el malestar en la cultura, confrontaciones que gobiernan lo humano que no puede escapar. Aceptar nuestra condición insignificante en el universo, nuestra imperfección arrogante, asumir que “es el horror de ser nosotros mismos lo que nos lleva delante del espejo” (Freud, 2013, p.52).

Los tres registros “RSI”

Lo simbólico.

En su conferencia titulada “RSI” Lacan expone los tres registros (lo imaginario, lo simbólico y lo real), retomando las enseñanzas freudianas: “Freud no tenía idea de lo simbólico, de lo imaginario y de lo real. Pero a pesar de todo, tenía de ello una sospecha” (p, 1). A partir de estos tres registros se constituye el nudo borromeo, estructuralmente si uno de estos anillos que lo conforman se desprende, los otros anillos harán lo mismo desapareciendo su esquema.

Lacan (2008) introduce, por primera vez, el nudo borromeo en 1972 en el marco de su Seminario 19 dice:

Cosa extraña, mientras que con mi geometría de la tétada me interrogaba ayer sobre la manera con que les presentaría esto hoy, me sucedió, cenando con una persona encantadora que escucha los cursos de M. Guilbaut que, como anillo al dedo, me fue dado algo que quiero mostrarles, algo que no es nada menos, parece, lo he encontrado ayer, que los emblemas de los Borromeos. Es claro que, en ese nudo que adelanté hoy ante ustedes, no toman su sentido sino cada uno del otro, pero que lo que resulta de ese nudo tal como intenté desanudarlo para ustedes, o mejor hacer la prueba de su desanudamiento, de decirles, de mostrarles que eso no se sostiene nunca con dos solos, que está ahí el fundamento, la raíz, de lo que es el objeto a. (p. 56)

El nudo borromeo se encuentra como una ilustración de la teoría lacaniana que remite a la familia Borromea, su escudo de armas se constituye por tres anillos que simbolizaban una triple alianza, si uno de esos anillos era retirado los otros se desprendían, cada anillo corresponde al poder de una de las tres ramas de la familia, en ese momento Lacan utiliza este ejercicio topológico basado en el trenzado de los nudos para simbolizar los elementos de su trilogía, lo real, lo simbólico y lo imaginario.

Lacan inicia este nudo borromeo con el registro de lo simbólico denotando su origen en el lenguaje, el sujeto surge en el orden simbólico, el lenguaje, la cultura, la ley, permite que materialice su deseo mediante el discurso, pero este discurso no está vacío si no se conforma a partir de símbolos. Siendo necesario articular un significante con otro para que le dé sentido a algo, para representarlo,

El mundo de lo simbólico es propio del ser humano, el despliegue del discurso se produce a partir de un estímulo específico: “el de la función paterna en los primeros años de vida” que contribuye a ese despliegue de símbolos generando una estructura del lenguaje, que en sus inicios está desprovisto de significación. En este orden el símbolo para Lacan es el “falo simbólico” lo simbólico, lo encontramos en el intercambio analítico, el discurso, síntomas reales, actos fallidos, chistes. El analista hace parte de lo simbólico, este título lo convierte en ese personaje omnipotente, una autoridad, el amo, siendo el otro el que le da esa perspectiva de la verdad absoluta, algo ilusorio para el oficio pero es una postura típica.

Lo imaginario.

Esta triada continúa con lo imaginario Lacan (2008) en su conferencia científica entre 1974-1975, señala este concepto como una dimensión no lingüística, un pensamiento basado en imágenes como el resultado de un proceso psíquico complejo. Es la simbolización de la imagen, lo que se llama “la interpretación”. Los sentidos son lo que registran esas experiencias, el cuerpo las hace propias, “el cuerpo es entonces un tejido de representaciones”. El estadio espejo, concepto tratado anteriormente muestra cómo se realiza la identificación de un reflejo, de la imagen como un Yo, que se forma a través del otro, un doble. Esta dimensión la designa Lacan (2008) como “la dimensión del engaño” donde diferentes fuentes operan sobre lo imaginario, ilusiones, satisfacciones ilusorias, representaciones, una desfiguración del yo a tal punto que el sujeto no puede reconocerse.

Lo real.

Encontramos lo real como lo que no hace parte de la experiencia analítica, está excluido, no hace parte de lo imaginario, tampoco de lo simbólico; es lo irrepresentable, aunque está entrelazado por el nudo borromeo y guardan relación entre sí, “Lo real es, o la totalidad, o el instante desvanecido”. Lo real en psicoanálisis es el nombre que se le da a lo irreductible de la naturaleza. Lo real es ese objeto a que no se reduce al saber, un agujero en el saber.

La experiencia analítica, para el sujeto, es siempre el choque con algo, por ejemplo: el silencio del analista, silencio irrepresentable. Lacan enfatiza en su diferencia con el concepto de realidad alejándose completamente de su significación. Lo real sería todo aquello que no es simbólico, que no pasa por el lenguaje (Lacan, 2008).

La voz

Lacan (2008) llama objeto *a*, a los objetos causa de deseo, uno de ellos es la voz que, según Fuentes (2012) es áfona, el sonido se puede pasar al significante cuando se escribe y pasa por la ortografía y al vaciarla de sonido pasa a la cadena significante, de allí al leerse una palabra escrita en un muro la voz se hace presente áfona. La voz se escucha en la mente cuando se toman decisiones, cuando se implica la ética u otros aspectos debido a que la voz hace presente el super yo, insistiendo en lo ideal. Esta no es una voz personificada porque no viene de un cuerpo, pero tampoco de un personaje inexistente como en el caso de los psicóticos, es una voz que se sabe que viene de la mente y de conceptos previos.

Categorías estéticas

Lo bello.

Iniciaremos la perspectiva de la estética, en conexión con la ética, retomando el concepto lo bello; el concepto de belleza desde los pitagóricos y estoicos se encuentra desde la armonía, el orden de las partes que integran la obra, como un cálculo premeditado, siendo un sentimiento de promoción de la vida, algo lúdico (Cruz 2006).

Comenta Bodei (1998) esta concepción clásica asociada a la moralidad y a la medida, encuentra su punto cumbre en la edad media donde lo verdadero, lo bueno y lo bello son los predicados máximos del ser. En la modernidad esta categoría estética sufre un quiebre, ya que entran categorías fronterizas de lo bello, en lo sublime, en lo siniestro y lo feo, desasociado de la belleza y proporción, lo bello ya no es objetivo sino subjetivo o del "gusto". Para la modernidad lo bello se inserta en la cotidianidad, por medio de la técnica del arte y sus procesos de estetización actuando compensatoriamente frente al desencanto del mundo, tratando de recuperar el goce estético de lo bello.

Lo sublime.

En el siglo XVIII encontramos una matriz explicativa sobre esta categoría, Edmund Burke (citado por Cruz 2006) indaga filosóficamente sobre su ontología dejando de lado su origen puro en el lenguaje y situándose ahora en el cuerpo, el poder y las pasiones. Lo sublime distancia el arte de la búsqueda de perfección y armonía que hay detrás de la belleza, alineándose con el encuentro del éxtasis, el asombro, la veneración, el entusiasmo, el arrebató, y el miedo.

Según palabras de Burke lo sublime es “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (p.143). Este delicado sentimiento que encontramos en lo sublime, por ejemplo: la noche es sublime, el día es bello, lo sublime conmueve, lo bello encanta, la expresión de quien se deja tocar por lo sublime está acompañada por cierto temor, melancolía, los que gozan de este sentimiento, hallarán en lo sublime una de las emociones más poderosas, terroríficas y a la vez placenteras.

Casio Longino (trad. 2007), crítico literario de la época de Calígula, da su aporte a la historia de la estética con la elaboración del concepto de lo sublime, diferenciándose de lo bello, lo sublime lleva a los oyentes al éxtasis no a la persuasión estando por encima de lo bello. Lo sublime comunica al lenguaje una fuerza tal que el oyente no puede resistirse, lo anula completamente, situándose en la intuición creadora de orden estético.

El concepto de belleza desde los pitagóricos y estoicos se ve desde la armonía y el orden de sus partes, lo sublime atraviesa estos límites. Longino da a conocer las cinco causas por las que se produce lo sublime: pensamientos elevados, emociones profundas y fuertes, adecuada utilización de los recursos del pensamiento, acertado empleo del lenguaje y por último el estilo.

El lenguaje sublime requiere la elevación de estilo, que proviene tanto de la naturaleza como del arte, un río de emociones profundas que permiten la percepción de lo real, mediante la adecuada selección de los elementos que integran la obra, el uso del lenguaje, permite la amplificación de la grandeza para alcanzar lo sublime del pensamiento. Lo sublime existe porque la naturaleza no creó al hombre como algo vulgar, sino como un ser capaz de contemplar la vida y el universo, un ser que trasciende (Longino, 2007).

Longino (2007), además denota un aspecto sombrío claro del patetismo sublime, el terror, la idea de amenaza y dolor son el estado más intenso de la mente, allí puede acontecer sublimidad, este gesto de lo psicológicamente negativo, se comprende como un síntoma de la naturaleza que abre camino a la ciencia moderna frente a la enormidad del espacio y el tiempo. Allí es donde el terror se vincula a la conciencia de la desproporción en los órdenes telúricos, cósmicos y marginales, donde la pequeña y frágil presencia del humano en el mundo está destinada a la ruina.

Lo sublime en relación con lo infinito, genera un terror placentero que embarga el espíritu, como una amenaza a la conservación del individuo y ante esto no hay un peligro mayor que la muerte, fuente de todos los terrores. Como diría Blas Pascal (1960) “El hombre no es más que una caña, lo más débil que existe en la naturaleza; pero es una caña que piensa” (p. 255), aunque el universo majestuoso se alce contra él, el hombre seguirá siendo más noble que lo que le da la muerte, pues conoce la superioridad del universo, “es grande por su naturaleza pero vil por sus defectos” (p. 270).

Más adelante, Longino (2007) vincula lo estético con lo ético, define así el primer defecto de alguien que busca lo sublime, que es la grandiosidad, este es un vicio para quien aspira su estilo, alguien superficial y poco sincero, el segundo defecto del que aspira a lo sublime es la puerilidad con su ingenio mezquino, embriagados por los sentimientos en el afán de la originalidad de las ideas.

La retórica de lo sublime continúa con Kant (2003) quien realiza una indagación trascendental sobre la noción de lo sublime en 1764 influenciado por el empirismo inglés.

Publicó sus observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime incurriendo en lo estético lo psicológico y lo moral. El que algunos sientan placer con lo que a otros les produce asco son las particularidades de la naturaleza humana.

El sentimiento de lo sublime es un placer que solo surge indirectamente en el quehacer de la imaginación, una efusión de las fuerzas vitales, la sensación que produce lo sublime, es un sentimiento intensificado más allá de cierto punto, sujeto a incensación y cambio, las almas delicadas pueden entender la hermosura, el éxtasis, el miedo y la armonía, comprendiendo la diferencia entre lo sublime y lo bello. (Kant 2003).

El sentimiento de lo sublime según Kant (2003) se caracteriza en cinco recorridos: aprehensión de algo grandioso, sentimiento de dolor, angustia y temor, conciencia de nuestra insignificancia frente a la magnitud, reacción al dolor mediante el placer, el final del recorrido es el sentimiento sublime. La sensibilidad y la imaginación se conectan con una facultad superior al entendimiento; la razón, el sentimiento sublime está entre el dolor y el placer produciendo angustiosa amenaza. Quien a su vez experimenta un sentimiento placentero se sobrepone al miedo, a esa angustia siendo más picante, más punzante, Kant hace referencia al placer negativo de lo sublime; en esta transición consiste en la superación de esta parálisis frente al esplendor contemplado.

Para Kant (2003) es la cualidad de lo sublime terrible, cuando cae en lo extravagante y terriblemente monstruoso, al que siente gusto por lo monstruoso le llama “Grillenfänger”, el chiflado completamente antipático e insoportable. Algunos pueden despertar gusto por lo contrario a lo sublime, lo artificioso y difícil.

El horror.

La belleza para Lacan es una experiencia extraña ya que es la última barrera frente al horror, definición que remite a Rainer María Rilke (citado por Lacan, 2008) en la primera de las *Elegías de Duino*: “Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ese que todavía podemos soportar”(pp 26). Esta idea de belleza al límite del horror surge en el Cristianismo, pero este horror en el arte contemporáneo es distinto ya no existe ese velo de lo bello frente a lo horroroso, ahora se presenta de forma descarada.

Lacan (2008) aborda la experiencia artística desde el reconocimiento social, el progreso, la elegancia frente al otro que observa, estas características invitan al artista, quien se encuentra socialmente aceptado, allí Lacan categoriza el arte en torno al vacío, pretendiendo el *Das Ding*, la Cosa, como se menciona en el marco teórico este objeto artístico u obra de arte que transfiere de lo real a lo simbólico, por medio de la sublimación.

En el arte actual se presentan en muchas prácticas como el Arte Carnal de Orlan referido en el marco de antecedentes, esta interpretación artística se realiza sobre el cuerpo, encontrándose del lado del goce de tal forma que no entra en la condición de sublimación, si se entiende lo bello como lo que cubre el horror gran parte del arte moderno muestra ese horror.

Lo siniestro.

Lo siniestro es el límite de lo bello, algo que debiendo estar oculto es revelado produciendo un quiebre en el orden estético, el arte moderno está encaminado a ese límite. (Trias, 2006). A mediados del siglo XVIII en la antigüedad grecorromana, son las obras de la época las que abren

el registro de lo sublime, la sensibilidad y gusto que se puede despertar del caos, de la *informidad*, y la desolación. Mostrándose en otra categoría estética, que contempla formas caóticas carentes de gracia y belleza, obras como las de Joseph Turner abren camino a esta nueva categoría, lo que plasmaba en sus pinturas sólo estaba en su mente, ningún otro ojo las había visto solo su piel sensible (Trias 2006).

Encontramos un paso o un puente de lo sublime a lo siniestro, lo siniestro como concepto hace referencia al zurdo o lo torcido asociado a lo malo, al infortunio. En la época del idealismo alemán en el ámbito estético, preguntas como las de Nietzsche abren curiosidad sensible, él expone los límites del ser, lo oscuro de la divinidad, entrando a la categoría de lo siniestro.

La definición que da Freud (citado por Trias, 2006) a lo siniestro “Unheimlich”, lo muestra como algo inquietante que provoca temor, incomodidad, misterio oculto y secreto; se da lo siniestro cuando lo fantástico deseado por el sujeto está oculto, en lo siniestro se produce una confirmación de deseos y fantasías censurados, autocensura producida en lo real. Lo siniestro se presenta bajo un rostro familiar en su forma sensible, una cortina de imágenes que no se pueden soportar entre ellas, castración, canibalismo, muerte, asco, estas destruyen el límite de lo estético.

En su libro “*Belleza compulsiva*” Hal Foster (citado por Eseverri, 2008) entiende lo siniestro como el retorno de lo reprimido, permitiendo una liberación de las ataduras del entendimiento, oponiéndose a la racionalidad, una función entre el arte y la vida, “sin dejarse penetrar por él, donde lo destabilizante ya no libera sino disciplina”. Este autor realiza un recorrido desde el surrealismo, entendiendo esta corriente como la que aporta socio-

históricamente a lo siniestro, ya que se gestó entre las dos contiendas bélicas más sangrientas y escalofriantes de la historia,

Lo abyecto.

Ciénega (2013), permite abordar lo abyecto como categoría estética desde una noción psicoanalítica de lo que significa abyección, siendo esta necesaria para la formación sexual, psíquica y social del niño. Este proceso es guiado por su figura materna donde debe aprender que la caca, el vómito y la orina son sustancias sucias no centros de placer, la madre es otro objeto que debe abandonar para entrar al mundo civilizado, estos son los primeros esfuerzos del niño para diferenciarse de la entidad materna, en esta transición necesita una mutilación algo que haga efectiva esa separación, el desagrado y horror son síntomas de la represión primaria. Para Foster: “lo abyecto manifiesta la fragilidad del pasaje temporal entre el cuerpo materno y la ley del padre”(p, 8).

De lo abyecto existen tres categorías que para las circunstancias psicosociales se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital). Conectándose con las tres fases del proceso constitutivo, lo oral, anal y genital que con cierta genialidad son presentados en el arte abyecto. Esta categoría estética surgida en los 80, recupera los humores del cuerpo, la secreción, el excremento las cosas más repulsivas, generando incomodidad en los más conservadores ya que estas son aceptadas por algunos, encontramos en la sociedad que todo lo que no tiene ley es abyecto, este arte muestra la fragilidad legal, la animalidad del ser humano que se sitúa en un constante devenir de poderes incitando a lo

prohibido, desatan el doble oculto el que siente gusto y un poco de morbo frente a estas obras. (Ciénega, 2013)

Para Ciénega, estas imágenes de cuerpos mutilados, excremento, carne en descomposición son bellas dependiendo de su observador, pero “el curioso” no puede resistirse, lo abyecto en forma sublimada entra a ser parte del arte, perturbando el sistema, el orden, estas identidades que en su fragilidad colapsan siendo repulsivos y corrosivos para la sociedad, en estas obras lo obsceno y el arte revelan su más extraña filiación, invitan a ser capaces de sostener la mirada representando lo irrepresentable.

Las obras de David Nebrada y Joel Peter Witkin desafían la mirada, en ellas la deformación del cuerpo se presenta desde un plano artístico, este arte se engendra entre lo bello y la muerte, la llamada nueva estética del horror, que da a conocer un cuerpo mutado, algo que lo aleja de la belleza que tanto ha vendido la sociedad, mutaciones hacia una nueva estética del cuerpo. (Ciénega, 2013). Este tipo de arte atrae al espectador abrazando lo que perturba, no podemos dejar de lado que lo abyecto cada día toma más seguidores, el asco radical al cuerpo insepulto, su mutilación y descomposición que representa un desafío ante la mirada del espectador, pero a su vez sacia la pulsión de ver.

El arte nos permite acceder a la multidimensionalidad del cuerpo desde diferentes categorías, mostrando esa línea que conecta la psique con el cuerpo expuesto; es el artista quien moldea su obra, evidenciando cierta complicidad con su espectador, conectando lo sublime con la sublimación, sin ser una descarga pulsional socialmente aceptada ya que este tipo de arte

irrumpe en la sociedad generando una ruptura ética sobre la nueva estética del cuerpo, tanto para el artista como para el observador. (Ciénega, 2013).

La creación artística, una expresión del interior del ser humano

Este trabajo parte de entrevistas realizadas a artistas, creadores, y profesionales del teatro y el espectáculo, realizado en la Facultad de Artes y Comunicación de la Universidad de Palermo en Argentina Para una de las autoras (ver webgrafía),. que además es artista, “cada creación artística es única, el espacio imaginario al crear involucra lo más profundo del ser humano” (p16), este trabajo se realiza para contrastar, la infancia, la relación con los padres, lo trágico, mágico y feliz de la vida que influye en las creación artística (Pares, 2013). Este trabajo inicia con Eleonora Cassano, bailarina, ella se define como amante del arte, la actividad física y la naturaleza, mediado por una estrecha conexión con su cuerpo y la música, influencia por su madre quien también era bailarina y a quien admiraba desde el público. (Pares, 2013).

Para Esteban Meloni artista performance, su encuentro con el arte se da a los cinco años cuando la fascinación por una novela y la posibilidad de encarnar personas diferentes motivó su deseo de ser actor. Eugenio Zanetti, escenógrafo, pintor y director de arte, relaciona el arte con el mundo imaginario de su infancia y la memoria emocional de la época cargada de significados. (Pares, 2013).

Por otra parte Teresa Parodi cantante de música popular, para quien la influencia de la música descende de sus ancestros, sus abuelos a quienes nunca conoció, pero con quienes sentía

una estrecha conexión, así como con la época en que vivieron. Por su parte Daniel Kuzniecka dice “primero es un juego, después es arte”. En el arte se juega con las emociones, para él siempre estuvo presente la idea de ser otro un gran deseo por estar en cuerpos y vidas diferentes, de darle al otro lo que necesita. (Pares, 2013).

Este trabajo según Pares (2013) se plantea frente a la relación entre el arte y el psicoanálisis; allí Freud situó gran parte de su obra donde la existencia del inconsciente tiene contenidos de difícil acceso para la conciencia por efecto de la represión, contenidos que son percibidos como inaceptables, perturbadores para el sujeto y la sociedad, estos contenidos para retornar necesitan una actividad que las disfrace. Allí Freud sitúa el arte y la investigación.

Entendiendo que la personalidad, la historia de vida, el inconsciente y las relaciones con el otro, son base de la expresión artística. Desde este postulado el artista recurre a la magia estética convirtiendo lo intolerable en hermoso, bajo este postulado estos artistas mencionan: “el arte siempre va a reflejar nuestros deseos y nos da la posibilidad de compartirlos con muchos otros” (Pares, 2013).

Freud con base en la fantasía plantea la siguiente hipótesis: “La bondadosa naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción” (Freud, 1910).

Las implicaciones de la psicología en el arte del performance

Leonardo González (2007) es psicólogo y artista performance, su temática está en torno al ser, recorriendo el camino entre el yo individual y el colectivo. En su trabajo expone la acción del performance en la cual se utilizaba el organismo como objeto, aunque actualmente la visión de los artistas se encaminan a incorporar la conciencia desde lo subjetivo que acontece a la experiencia; en cuanto a la representación esta radica en la mantención intrapsíquica de fenómenos ya vivenciados o productos imaginarios donde la fantasía juega un papel primordial.

En el performance los sentidos son el medio para conocer y construir la realidad desde la experiencia, esta percepción orgánica facilita la construcción interna que se desarrolla a partir de la interacción del cuerpo con los objetos del arte, relación que constituye un conocimiento integral y subjetivo de la obra. Como diría González (2007) experiencias que hacen “ruido” que motivan e impulsan a actuar.

El artista performance crea y forma su identidad partiendo de su cuerpo, lo expresa como un relato, una narración, en la que existen acciones que lo activan emocionalmente, emociones que pasan por cada parte de su cuerpo, dándole una significación personal, como lo menciona este performance. González (2007) “Será entonces la acción del cuerpo un instrumento representacional de una subjetividad integrada en el tiempo, y es así que la performance resulta ser un lenguaje donde se hace tangible, se hacen carne sus ideas y procesos subjetivos” (p.7).

Desde esta idea lo que va a acontecer en la acción del performance es el contenido emotivo de la experiencia internalizada, el “sentir”, movido por la intencionalidad del artista, el reordenamiento espacial que le da a esta acción, el cuerpo será el referente de una narrativa

personal que muestra a los ojos del Otro su vivencia, de esta forma entrelaza el yo individual desde lo más inconsciente de su ser a la obra observada por ese gran Otro colectivo.

Arte carnal de Orlan.

Según Dueñas (2012) los nuevos artistas no tratan de representar la realidad, tampoco de crear realidades alternas, ahora interactúan con la realidad preexistente, mostrando al ser en su relación con la realidad, como el caso del Arte carnal de Orlan, muestra una realidad experimentada, vivida, allí su cuerpo se convierte en la herramienta principal de producción artística, un lienzo vivo.

Esta artista heredera del sufrimiento Romántico, pretende presentar la realidad más allá del arte, lo real del sujeto más allá de su cultura, utilizando el arte como un medio y no como fin, en sus palabras: “el arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el propio arte” (p. 6). Esta categoría estética la podemos explicar con el retorno a lo Real lacaniano, algo que está más allá de lo imaginario y lo simbólico, eso que no se puede pensar, imaginar ni representar, penetra en lo Real (Dueñas, 2012).

Su trabajo artístico inicia en los años sesenta y la actualidad escapando de categorizaciones estéticas, pone en práctica la concepción de Foucault “Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte”. Motivada por la pulsión de rehacer el cuerpo humano, Orlan modifica su cuerpo real a través de operaciones quirúrgicas constituyendo un nuevo canon estético. Para Dueñas (2012) Orlan cuestiona constantemente el imaginario femenino occidental creado a través de la historia, denunciando el rol constituido por la mujer históricamente, sus operaciones

son un medio para intervenir no solo en su cuerpo, sino sobre su identidad, en cada operación se crea a sí misma.

Su primera operación fue casual, una intervención de un embarazo ectópico, filmado por ella como un performance, después de la aceptación de este film en 1990 declaró su deseo de transformar su cuerpo utilizando la cirugía estética, ella decidía que su piel era solo un disfraz abriendo la posibilidad de encarnar nuevas identidades, demostrando que la obsesión por el canon estético al final produce monstruos. Orlan comenta: “El cuerpo no es más que un traje”, “Este es mi cuerpo...es mi software” la artista vende su cuerpo como arte, pasando de lo privado a lo público, un cuerpo en transformación (Dueñas, 2012).

La artista considera el dolor como un mal innecesario, en sus intervenciones quirúrgicas utiliza la anestesia suficiente para no sentir dolor, además en el procedimiento sonrío, le habla a la cámara y lee textos de su preferencia en relación con el cuerpo y la identidad, afirma Dueñas todo este contenido produce en el observador una reacción visceral, además la artista al posicionarse como espectadora contempla el terror de sus sangrientas escenas.

Plantea Dueñas (2012) una relación entre la artista y el doctor Jekyll, quien también modifica su cuerpo, como una metamorfosis, albergando diferentes identidades, Orlan se ve como una quimera, una escultura viviente, estando contra los estándares de belleza, se crea a sí misma sin tener en cuenta convenciones sociales, llegó al punto de afirmar que después de su muerte el cadáver estará como exposición de un museo, “Si tengo que morir, demostraré que soy una artista hasta el final”.

METODOLOGÍA

Diseño

El método cualitativo se utiliza para la presente investigación, la cual está centrada en la comprensión e interpretación de discursos particulares. A diferencia de los métodos positivistas, según la descripción de Ruiz (2012), este método no pretende controlar variables o determinar una relación causa-efecto, reconociendo las subjetividades. Se utilizan diversas herramientas para captar la complejidad y riqueza de las situaciones en estudio, donde el diálogo con los artistas constituye la fuente de datos principal que permite acercarnos a una descripción holística del lugar del cuerpo en el acto creativo. Este método busca reconstruir conceptos de la situación que se estudia, describir y comprender la construcción del mundo propio de los sujetos, conocer las experiencias y los significados alrededor de estas, entre otras subjetividades.

El enfoque epistemológico es el psicoanálisis, en el cual, según Del Col (1996), se distinguen 3 niveles: en primer lugar, es un método de investigación que consiste en evidenciar la significación del inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias de un individuo. En segundo lugar, es un método psicoterapéutico basado en la investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. Y en tercer lugar, es un conjunto de teorías psicológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico.

Los diseños de investigación cualitativa, según Ruiz (2012) se caracterizan por su flexibilidad, teniendo en cuenta los cambios que se presentan en el transcurso de la investigación y acorde a las necesidades que se presentan respondiendo a los objetivos propuestos, por lo que suponen una toma de decisiones que podrán ser alteradas aunque se asumen como provisionales.

Por este motivo, el método de esta investigación pretende ser coherente con el tema del trabajo. No se sistematiza la información con el objetivo de permitir un diálogo no estructurado, libre de imposiciones conceptuales y un análisis que escucha el discurso de quienes experimentan los procesos creativos, para permitir este diálogo se utilizó una entrevista semiestructuradas con un tiempo menor de dos horas.

En este trabajo de grado no se utilizaron matrices categoriales, ya que la escucha era lo más importante, sin partir de categorías pre-establecidas para analizar los discursos de los participantes. No es propiamente un análisis del discurso, es un camino metodológico en construcción. Es decir, que aquí lo importante es que las categorías fueran emergiendo en el discurso, no que estuvieran ya instauradas como conceptos deterministas, donde la teoría es solo un marco de referencia. Esto permite un diálogo en el cual se permite aprender del otro, lo cual no es completamente posible en un análisis del discurso.

Procedimiento

Las fases de la presente investigación son:

1. Revisión del concepto de creatividad en el psicoanálisis.
2. Revisión del concepto de cuerpo para el psicoanálisis.

3. Diálogo con los artistas invitados acerca de los conceptos de creatividad y cuerpo en el arte.
4. Análisis de la información a través del diálogo conceptual, sin el uso de matrices categoriales; con la finalidad de no limitar el discurso de los artistas a conceptos previos de la psicología.

Participantes

En este trabajo participaron cuatro artistas docentes de la Academia Superior de Bogotá - ASAB-, Universidad Distrital, con una amplia formación docente. Se les aplicó una entrevista para indagar sobre su experiencia creativa y la comprensión y usos que tienen del cuerpo.

ANÁLISIS DE ENTREVISTAS

Análisis entrevista a Adrián Gómez



Fuente: Archivo personal del artista

Adrián Gómez estudió artes plásticas en la academia de artes plásticas de San Alejandro en Cuba, menciona que el resto de su formación han sido procesos de superación y aprendizaje, haciendo énfasis en la investigación desde diferentes ámbitos. En cuanto a su experiencia personal, vivió

muchos años en Cuba, donde, nos comenta, existe un esquema ideal de cubano, ese esquema de Nación que niega la posibilidad de creatividad, él nunca se sintió como cubano típico en ese esquema de representación, sus acciones buscaban subvertir esa homogeneidad, definiendo el cuerpo como frontera y territorio, en esa búsqueda decide vivir en Colombia.

Para él la creatividad es la manera en que cada quien se enuncia; la capacidad de, con menos hacer más, de reinventar el mundo y reinventar la realidad. Como lo menciona Freud (1996):

Si una persona que choca con la realidad posee un don artístico (algo que todavía es para nosotros un misterio psicológico), podrá transformar sus fantasías en creaciones en lugar de volverlas síntomas. De esta forma puede escapar del destino sombrío de las neurosis y, más bien, reencontrar por esa vía su contacto con la realidad. (p, 21)

En este caso Adrián Gómez subvierte esos prototipos de la sociedad, expresando su don artístico. Así la performance se convirtió para él en ese puente para escapar de la homogeneización; desde allí trabaja acciones que llevan a la destrucción de un esquema y nacimiento o creación de un cuerpo como lugar de enunciación. Adrián Gómez ve el cuerpo como construcción colectiva para aliviar el tema de la fragmentación, “El cuerpo como medio o como objeto para legitimar algo que ya estaba creado”.

Actualmente Adrián Gómez es docente de la facultad de artes ASAB; en sus clases inicia con el tema de la fragmentación como el primer síntoma, donde la cultura, la sociedad y la educación, diseccionan la corporeidad en partes, en este caso si retomamos a Lacan (2009) esa fragmentación empieza en los primeros años de vida, el desconocer esa imagen en el espejo, o como lo menciona este performance, el sentir un no cuerpo.

En el transcurso de la entrevista Adrián Gómez muestra su enojo cuando se piensa en el cuerpo separado de la mente, dice; “el cuerpo no aparece sino es algo que existió desde siempre, nosotros lo empezamos a separar como resultado de esa fragmentación inicial, pero en realidad lo que se separa es la conciencia de que el cuerpo está ahí, el cuerpo no solo está presente cuando hay histrionismo, se debe pensar en el cuerpo también en la quietud”.

En su trabajo este performance hace referencia a la cosidad del cuerpo, como lo menciona Lacan, la sublimación que eleva un objeto a la dignidad de Cosa; la forma en que sublima este artista está enmarcada en el plano del Das Ding: la Cosa que se distingue del objeto, dando una posición privilegiada al cuerpo. Si lo pensamos en el caso de sociedad actual y sus prototipos, el

cuerpo es un objeto, el referente simbólico del cuerpo está denigrando, definido por el vacío, pero este hecho no es del todo negativo.



Fuente: Archivo personal del artista

Gómez ve necesario tumbar todas esas identificaciones y prejuicios para trabajar sobre un vacío, un vacío de sentido, un cuerpo incompleto en un mundo donde no hay conciencia de cuerpo. Para este proceso Adrián incluye la creación colectiva, donde las comunidades intervienen como agentes creativos que reconstruyen el significado del cuerpo, en ese momento el cuerpo es una frontera porque es un cuerpo colectivo, entrando en un estado de latencia

para crear. En este acto creativo el cuerpo desde los tres registros de experiencia unidos por ese nudo borromeo en el cual está lo físico, pero va más allá pretendiendo la movilización de lo simbólico e imaginario, creando identidades que se movilizan y cambian esquemas de representación.

Además trabaja desde la zona intermedia, esa experiencia que sucede entre un cuerpo y otro, lo que sucede en esa relación, como transmisión de energía, comunicación no verbal y el goce, donde los participantes tienen acceso a un cuerpo frágil como experimento social; un cuerpo se puede dañar o proteger, movilizándose entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida.

Lacan lo menciona en su trabajo desde la óptica, metáfora donde el cuerpo está cubierto por una caja que es la realidad que cubre lo real, al cual se tiene poco acceso; para acceder a esa caja

es necesario situar al observador en una posición específica, una ubicación que le permita acceder al mundo simbólico. Ubicación que depende de la situación personal, del lenguaje, las relaciones, el discurso, que determinan si está o no dentro de ese esquema.

Para Adrián, la creación además tiene un elemento destructivo, no tiene que ver con ajustar, arreglar, recomponer, sino con destruir un concepto, un sentido, una noción o una estructura ya preestablecida; si no se destruye lo que hay, es imposible crear algo, entiende el cuerpo como lugar en sí de la creación, trabajar un vacío para dar el estatuto de Cosa.

En el performance se cambia el *estar* por el *ser*; ese estado no es transitorio, es decir que el cuerpo no es un medio, es un cuerpo que siempre estuvo ahí, habla de destruir preconceptos modificando estructuras del lenguaje y el discurso, mecanismos de representación, que dan estrategias para reconocer las propias fragmentaciones.



El animal entra primero en un periodo de reposo antes de proceder a la muda.

Gómez menciona una experiencia personal que ha impactado significativamente a lo largo de su carrera, un encuentro de performance, llamado “Habitación”, donde se convocaba un grupo de artistas para que viviera dentro de una galería, realizando aperturas de la casa al público, allí conoció a Abel Azcona, un artista español que presentaba trabajos muy

particulares con el intercambio de ropas, que más adelante tendrá gran significación.

Durante su estancia realizó una acción de inauguración, involucrando dos nociones: experiencia inmediata y experiencia oculta, e hizo una acción con ropas, pensando en la casa, la memoria, sus problemas como inmigrante, problemas con el territorio cubano, utilizando actos que le permitieran ser detonante emocional, y lo activaran corporalmente, utilizó una historia oculta. Dice: “son historias necesarias, tienen que estar ahí, como parte de mi vida”. En esa época Gómez estaba afectado emocionalmente, no pudo regresar a Cuba para despedir a su abuelo quien murió sin que él lo viera por última vez. Para este acto creativo utilizó una máquina de escribir ya que tenía cosas que quería decirle a su abuelo, además colocó una escalera en forma de casa, como llevaba mucha ropa, con esta iba vistiéndola y se desvestía él, para entregarse a la acción tomó la máquina de escribir y empezó a escribir, buscando desahogarse; parecía una comunicación sonora; una de esas ropas con las que vistió la casa era la ropa de Abel, quien tenía un “prostíbulo de afectos” en ese momento (lo menciona con cierta gracia), al terminar la acción se acerca una joven, quien comenta que esta acción fue muy fuerte para ella porque le recordó a su abuelo muerto, le comenta la historia de su abuelo y la relación con su acto creativo, con la que Adrián sintió un gran choque emocional.

La ropa que utilizó para esta acción fue aleatoria, sentía que esa ropa debía estar ahí, el buzo de Abel era un buzo de lana, esta prenda de vestir era exacta a la del abuelo de aquella joven cuando lo enterraron, ella le pide que se lo regale, ya que el saco no era suyo, debía decirle a Abel quien en ese momento estaba en su prostíbulo de afectos.

La joven va a buscar a Abel y por medio del lenguaje físico, se las arregla para pedirle el buzo, este artista sintió que tenía que darle esa prenda, Adrián en su reflexión menciona que no

solo movemos cuerpo, materia, símbolos, sino también lo espiritual, el cuerpo no es solo físico, “sentí el cuerpo de el abuelo de ella” algo que va más allá el cuerpo como lugar de experiencia, un goce místico, que solo los que lo experimentan pueden hablar de él.

Análisis entrevista a Álvaro Hernández



Fuente: Archivo personal del artista

Álvaro Hernández, profesor de artes escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desde muy joven tuvo gran interés en el teatro y la filosofía que no pudo satisfacer por completo en Colombia, país donde nació, por lo que decidió estudiar en Japón, sin desconocer que realizó un trabajo con méritos en Colombia. Esto es lo que influye en su inclinación hacia el “kabuki” o teatro japonés tradicional, caracterizado por su drama estilizado.

Álvaro también es influido por estudios realizados en Estados Unidos y otros países, de esta manera atraviesa un largo camino hasta encontrar sus intereses en el arte. Entre otras cosas, en la búsqueda de realizar un trabajo que cumpliera con sus intereses, empezó a dirigir sus propias obras e incluso a escribirlas, lo que lo llevó a ganar varios premios, reconocimientos y becas.

En Colombia su mayor interés ha sido el tema de “la violencia” desde una mirada poética del dolor y la crueldad, interviniendo sin olvidar que el arte no puede cambiar a nadie más que a quienes lo practican y a quienes están alrededor de ello, el arte puede funcionar como terapia pero no solo a nivel psicológico, sino a nivel fisiológico; de esta manera el cuerpo es intervenido a partir de lo psicológico, aliviando el dolor y los traumas físicos que no son menos importantes.

Por esta razón encuentra que al contrario de la tendencia occidental a dividir el cuerpo de la mente e incluso a eliminar el cuerpo, no es posible separarlos o entender uno sin que exista el otro. La existencia del ser se da porque existe una relación corporal con el mundo y si no hubiera esta relación sería imposible generar pensamiento, es por esto necesario retomar una idea de “totalidad del ser”; por este motivo, Álvaro Hernández hace una crítica hacia la psicología, entendiendo que el análisis se realiza desde lo puramente psicológico, por lo que considera que la psicología podría desconocer otros aspectos del ser humano como lo fisiológico.

En el psicoanálisis no se desconoce el cuerpo como parte del ser humano, como parte relevante en el psiquismo; Freud basa su teoría desde procesos fisiológicos que terminan siendo psicofisiológicos como lo reclama Álvaro Hernández. Lacan dedica gran parte de sus conferencias y seminarios al cuerpo, sin embargo algunas posturas psicoanalíticas denotan esa separación de las partes que existen en el mismo ser humano, pero se explican como partes separadas. Por ejemplo Lacan (2009) al mencionar los tres registros (RSI) expone lo simbólico, lo imaginario y lo real, estos tres registros son inseparables, no puede estar el uno sin los otros, sin embargo se explican como partes diferentes, como partes del ser que tienen una conexión representado en un nudo borromeo, pero no son lo mismo, lo cual es una categorización analítica

en la que los conceptos se entienden por separado. Por un lado lo imaginario, que es lo no-lingüístico en la psique, es decir, lo más primitivo de la psique que inicia en el estadio del espejo al reconocer su imagen como el “Yo” diferenciado del otro. Lo simbólico, lugar en el cual pone al lenguaje verbal coherente, allí se integran reflexiones sobre lo imaginario, reglas sociales, cultura y todo lo que implica la comunicación entre las personas. Luego trata sobre lo real que no hace parte de la experiencia analítica, no hace parte de lo imaginario y lo simbólico, que es todo aquello que no se puede medir ni representar con signos o símbolos.



Fuente: Archivo personal del artista

Desde estos tres registros el cuerpo puede verse de diferente manera, el cuerpo como una unidad de imágenes (imaginario), el cuerpo como un lugar de placer y límites (simbólico) y el cuerpo como objeto no representable (real), lo cual divide lo psíquico de lo fisiológico, de acuerdo a la reflexión de Álvaro Hernández cuando afirma que esa forma de pensar sobre el “ser” viene del

modelo cartesiano “pienso, luego existo” poniendo la razón en un lugar superior o “todopoderoso”, que al final termina eliminando el cuerpo. Álvaro Hernández propone, desde la fenomenología de Husserl, que la existencia del ser se da en una relación corporal con el mundo, el cuerpo entendido como “cuerpo-mente”, una unidad, es decir, una vuelta al pensamiento oriental.

Podría pensarse que es sencillo comprender la utilización del cuerpo en el teatro, la performance o la danza; sin embargo, desde el punto de vista de otras artes como la pintura y la escultura, la idea de integrar el cuerpo con la mente en todo acto es una manera de volver a acoplar el mundo que se ha perdido o se ha desacoplado en la cotidianidad. La experiencia de Álvaro Hernández, en sus actos creativos es el ejercicio de integrar su mente al cuerpo y ponerlos en marcha como una unidad, sin siquiera comprenderlos como partes separadas.

Análisis entrevista a Diana Restrepo



Fuente: Archivo personal del artista

Diana Restrepo, profesional en canto de la Academia Superior de Artes de Bogotá, con énfasis en canto lírico y canto popular, se dedicó después de terminar su carrera al canto popular de las músicas tradicionales colombianas como profesora e investigadora. Actualmente, estudia una maestría en musicología en la cual basa su investigación en la voz, la cual siempre ha sido su pasión. Cuenta sobre el gusto por el canto que despertó desde muy temprana edad heredado de sus padres y principalmente estimulado por su padre, quien le enseñó a tocar algunos instrumentos como organetas y guitarra. Su entorno favoreció el contacto con la música y despertó un gusto del que luego surgió un interés por estudiarla a nivel profesional. Empezó a estudiar técnica vocal con un profesor particular quien

le dio las bases de gramática musical con las que inició su carrera en la universidad; sin embargo, no subestima el valor del talento innato de los músicos, que en muchos casos el trabajo empírico es igualmente bueno.

Entrando al tema del cuerpo, Restrepo tiene la apreciación de que “el cuerpo es todo en el canto”, el cuerpo vibra cuando se canta, no solo la caja de resonancia, sino el cuerpo entero; podría relacionarse el canto con el placer de la zona oral; sin embargo, tiene que ver con un placer que se produce en el cuerpo entero, una sensación placentera dada por las vibraciones, la producción del sonido y escuchar el resultado. Para Diana Restrepo no solo la voz dice algo, sino los gestos, los movimientos, aunque afirma, según su experiencia, que hay muchos cantantes que no son conscientes de su cuerpo, lo que señala que conectar el cuerpo con el canto también es un proceso inclusive en la técnica, o posiblemente la técnica desligue la voz del cuerpo al convertirse en un proceso calculado y menos pasional.



Fuente: Archivo personal del artista

Lacan en su Seminario 11 habla sobre la voz como objeto a , o como objeto causa de deseo, refiriéndose a la voz que no necesariamente es personificada. Escuchamos voces constantemente, no como las del psicótico, sino voces que vienen de la mente en las que habla el superyó en cuanto a cuestiones morales o decisiones por tomar, las cuales permiten satisfacer las pulsiones del ello, allí las voces aparecen áfonas e internas que constantemente nos dicen lo que debemos hacer, cómo, entre otras cosas.

Dolar (2007) dice que la voz es un objeto parcial autónomo que puede adecuarse a la unidad total del cuerpo; sin embargo, la voz engaña la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo. Lo que dice Freud es que hay que interpretar en detalle y no “en masse”, es decir, la voz por separado y luego permitir que este elemento “coloree” nuestra percepción. La voz tiene una autonomía espectral por lo que nunca pertenece del todo al cuerpo como lo vemos, casi como si la voz hablara por sí misma a través del cuerpo y su relación se media por una imposibilidad “oímos cosas porque no podemos ver todo” (p.12).

En este postulado, el cuerpo y la voz están separados por las mismas percepciones; sin embargo Restrepo muestra cómo su percepción respecto a la voz y su cuerpo es que son una



Fuente: Archivo personal del artista

unidad, que la voz pasa por cada parte de su cuerpo hasta los dedos de los pies, a través de las vibraciones. Dice Diana Restrepo que cuando canta algo con lo que está más conectada emocionalmente se siente más completa o “total”, entonces siente que todo su cuerpo es la voz, “uno siente que el cuerpo está presente todo el tiempo”, sin embargo en otras ocasiones no se conecta con su cuerpo y “solo canta”. Técnicamente

sólo al abrir la boca y cantar se está usando todo el cuerpo, pero en ocasiones quien canta no es consciente de eso, no es consciente de su cuerpo y la sensación es diferente.

En el acto de cantar Diana Restrepo encuentra un goce que es superior al placer que le pueda generar cualquier otra cosa, como lo describe Lacan en 1972 (2008), encuentra una satisfacción más allá del placer que también depende del Otro y en este caso está en el público que escucha y aplaude, pero además el cuerpo goza en la medida en que el cantante es consciente de que tiene un cuerpo, un cuerpo que habla, no sólo a través del lenguaje. Así lo manifiesta Diana Restrepo, quien cuando canta siente que su cuerpo se manifiesta y así se siente completa, o, como dice Miller (2002), un cuerpo viviente.

Restrepo encuentra importante trabajar su cuerpo simultáneamente a su voz, al preparar una canción, prepara también su baile, el cual también requiere una técnica, mezclando dos disciplinas artísticas que parecen ser diferentes, pero finalmente hacen parte de un “todo” que es la canción. Restrepo cuenta que su experiencia creadora no necesariamente está en componer canciones; cada vez que canta, aún cuando se trate de una canción ya existente, está creando una forma distinta de cantarla, cambiando la melodía o incluso la letra; por ejemplo, de sus experiencias más recordadas, es cuando olvida la letra de las canciones en medio de una presentación en público, la letra simplemente aparece al abrir la boca sin razonarlo, con la misma u otra letra, en estos casos recurre a la creatividad.

Según Vecina (2006) una persona creativa ve lo que otros no habían visto en los estímulos del entorno, entonces Diana debe innovar para resolver los problemas que se presentan en el momento de cantar o innovar por el simple placer de hacer algo diferente al cambiar la melodía de una canción, generando placer en el público quienes se sorprenden por lo nuevo o diferente a lo esperado. La experiencia de Diana Restrepo en sus actos creativos es una experiencia de goce

corporal y mental en la que se conectan y se deleitan creando sin otra ambición que disfrutar el resultado y generar agrado en quienes escuchan.

Análisis entrevista a Humberto Casas



Fuente: Archivo personal del artista

Humberto Casas es artista plástico de la Universidad Nacional, tiene una maestría en estética y cultura; para este artista su inspiración o tema base para crear es el cuerpo humano, dedicando su carrera a su representación bidimensional y tridimensional, el cuerpo como elemento y representante de un espacio. Su vida gira en torno a los viajes y su experiencia allí, este es el medio de inspiración que plasma en su trabajo, son sus viajes quienes inspiran sus obras, no como un trabajo planeado o premeditado comenta que le gusta lo “azaroso” ya sea en su vida o en sus trabajos. Este artista se dedica fundamentalmente a la pintura, por otra parte su trabajo con cerámica lo realiza como construcción del cuerpo humano inmerso en lo cotidiano el cuerpo como obra de arte.

La pintura y la cerámica le permite formar un cuerpo, el cuerpo como materia, allí encuentra lo tridimensional como una imagen real, como la dimensión en la que nos presentamos los seres humanos, realizando acciones donde el cuerpo es la obra. El cuerpo es materia al igual que sus

obras, el manejo de la escultura le permite crear un cuerpo humano real, este guión imaginario representa un deseo cargado de fantasías conscientes, que le permite a este artista alejarse del principio de realidad.

Frente a su trabajo actual “Casas con sol”, donde el tema principal es el astro que nos da la vida, el sol, plasma sus viajes y su vida en general, utiliza materiales ya gastados para crear sus pinturas. Este trabajo que gira en torno a lo que es en sí, su Yo expuesto al gran Otro.

Al abordar el tema del acto creativo en relación con su cuerpo, Humberto comenta que es más consciente de su cuerpo cuando trabaja con cerámica, debe estar atento de la creatividad implícita en su movimiento, de la forma, del cuerpo que quiere presentar, en ocasiones pierde la conciencia de su cuerpo durante este proceso y es necesario un reactivo para mediar esa conciencia. El olvido de sí durante el acto creativo es una experiencia mística, el goce de estar en otro lugar, en ser ahora ese cuerpo que se creó y que ve a través de él, como lo menciona Lacan (2008), el goce no está ordenado, sus obras son el mediador para que sea el Otro quien goza frente a esa imagen final, como un gran Dios.

Momentos después de la entrevista nos llama la atención cuatro esculturas que están ubicadas en una repisa frente a un paisaje, le preguntamos a Humberto por esta obra y nos comenta que son “los que observan” cuatro imágenes de diferentes tamaño que acostumbra a llevar en sus viajes, frente a paisajes majestuosos los acomoda de tal manera que las cerámicas observen lo mismo que él, de que gocen, son cuatro cuerpos son materia que tiene el estatuto de Cosa un imaginario que Humberto ha creado con sus obras para darles un espacio en lo Real.



Fuente: Archivo personal del artista

Durante el transcurso de la entrevista indagamos en repetidas ocasiones por lo que significa su cuerpo en el acto creativo, la respuesta la proyecta a sus obras estas son su cuerpo, son materia que ocupa un espacio, este es el cuerpo para Humberto cada obra tiene un significado que contiene sin número de experiencias, como si tuvieran vida, algo que contar.

Este artista realiza la representación de sí mismo en seres distintos, en cuerpos distintos, donde la creación de esta escultura o “el doble”, se da como una liberación interna o descarga, que lleva a cabo sus deseos secretos o reprimidos. Humberto se muestra o hace un autorretrato constante, él está impreso en cada una de sus obras que son partes de su corporeidad, mediado por el deseo de ser visto por el otro.

A su vez la creación del doble está acompañada por un intenso temor a la muerte, este instinto de autoconservación, se ve como una defensa contra la muerte, donde habita un alma inmortal, allí es donde Freud (citado por Rank 2004) plantea lo siniestro el miedo a los muertos donde ellos aún están vivos en algún sitio, este sitio podría ser sus obra; entendiendo que en ellas plasma la fuerza de sus fantasías, un doble oculto, como si quisiera duplicar su ser, duplicar sus



Fuente: Archivo personal del artista

habilidades, poner afuera su cuerpo, cabe preguntarnos ¿Será que el artista hace algo con estas figuras para convertir lo siniestro del doble en algo constructivo? un quiebre entre la teoría y lo artístico donde el doble ya no tiene una presencia siniestra sino es una forma de conservación una pulsión de vida.

En su trabajo artístico muestra a su doble que hace lo que él no puede hacer, ser observado. Humberto menciona que su trabajo plástico lo realiza en la soledad, no le gusta pintar frente a la mirada de extraños, su trabajo es un proceso íntimo, ya que deja al descubierto lo que es, su Real insoportable, censura la mirada del Otro en su forma más vulnerable para momentos después aparecer como un cuerpo sublime (la obra).

CONCLUSIONES

El acercamiento al arte y sobre todo a la experiencia de los artistas al crear, nos permite aproximarnos a lo que sería el estatuto del cuerpo en el acto creativo, en principio un diálogo entre el psicoanálisis y el arte.

Nuestra pretensión no es psicoanalizar a los artistas, tampoco buscamos las causas que los guiaron en sus procesos artísticos, no serán nuestro proceso de estudio patológico, queremos conocer cómo se involucra el cuerpo en el acto creativo, como diría Lacan “el artista va unos pasos adelante del psicoanalista”. Seminario 11 Lacan (citado por Lutterbach, 2014).



Fuente: Archivo personal del artista

Para Adrián Gómez el cuerpo siempre está presente unido a sus pensamientos y lo que quiere representar, definiendo el cuerpo como un lugar de enunciación donde al realizar una acción (performance) encarna ese cuerpo que demanda la obra, siendo lo que quiere representar como un sujeto que siempre fue ese, ya no hablamos de un doble oculto, sino de la multiplicidad de subjetividades que ha encarnado este artista y que no pretende ocultar del Otro.

Este performance guiado por una concepción lacaniana que momentos después de la entrevista nos comenta que es inspirado por su esposa que es psicóloga, el vacío es el lugar de donde parte y es necesario trabajar sobre él, derrumbar lo que ya está construido, refiriéndose a los contenidos simbólicos que parten de la experiencia de cada sujeto.

Ingresando a plano místico Adrián Gómez comenta una experiencia que van más allá de lo comprensible, como dos cuerpos se unen en otro plano no real, y el goce que esta experiencia genera, encontramos que no todo es explicable, y que en la experiencia artística hay un goce que va más allá del principio de realidad, como menciona Lacan, el falo estorba así que debe existir una experiencia que traspasa lo fálico.

Adrián Gómez pone en práctica la concepción de Foucault “Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte” (citado por Adrián Gómez) motivado por la pulsión de rehacer el cuerpo humano, partiendo de los significantes, dimensión enmarcada en el vacío de sentido, donde se puede hacer algo con esa falta, durante la entrevista su discurso se basa en fragmentar algo que ya está construido, el convoca a una imagen deformada que permita ordenar simbólicamente lo Real, construir otra realidad a partir de algo existente.

Adrián Gómez en su trabajo con comunidades deja que los participantes experimenten la fantasía, el cuerpo mediado por eros y tánatos frente a los principios de placer y realidad, donde se puede destruir o proteger, cada persona dependiendo de su subjetividad decide qué hacer con ese poder, en este momento el goce se ve enfrentado al principio de realidad, el goce del lado del gran Otro.

Para Humberto Casas, la conciencia de su cuerpo se pierde cuando está creando, si se piensa con detenimiento para este artista plástico su cuerpo, es su obra, durante el acto creativo alcanza un éxtasis que le permite separarse u olvidar su cuerpo, ya que este ya está afuera, ya es obra, ya es materia que ocupa un lugar en el espacio, ya es su doble. El éxtasis del lado de lo sublime Burke (citado por Cruz 2006), lo sublime es “la emoción más fuerte que la mente es capaz de

sentir” (p.143). Lo sublime lleva a los oyentes al éxtasis no a la persuasión estando por encima de lo bello.

Encontramos en este artista el acto creativo como un proceso íntimo, privado, donde necesita un velo que cubra lo inentendible de sí mismo, un Real insoportable que la mirada del Otro censura.



Fuente: Archivo personal del artista

Ambos artistas utilizan el arte como forma reparadora, donde la fantasía permite expresar la ansiedad reprimida (Brainsky, 1997). Según Dueñas (2012) los nuevos artistas no tratan de representar la realidad, tampoco de crear realidades alternas, ahora interactúan con la realidad preexistente, mostrando al ser en su relación con la realidad.

En la experiencia con el arte de Álvaro Hernández, que está estrechamente ligada a una ilustración con su propio cuerpo, el artista fundamenta su pensamiento con ciertas influencias de la cultura oriental, en el que el cuerpo y la mente son uno solo; estas dos categorías conforman a un ser humano integral, que ha sido fragmentado por el pensamiento occidental que pretende explicarlo todo por partes. Sin embargo, en su experiencia afirma que no se pueden separar de esta manera no sólo la mente está creando sino el cuerpo también, pasando al acto creativo que, según Tavira (1996), es la cristalización y paso al acto de la creatividad.

Si bien Lacan (2009) expone tres registros que hacen parte del ser humano que son inseparables, Álvaro Hernández sigue viendo este tipo de posturas como fragmentalistas, sin embargo, Lacan explica que están ligados representándolos a través de un nudo borromeo donde lo simbólico, lo imaginario y lo real se entrelazan porque ninguna de las partes puede estar sin las otras, reconociendo que el ser humano es integral y no se puede fragmentar.

Diana Restrepo encuentra que su cuerpo es esencial en su experiencia con el canto, no solo como su instrumento, sino como un lugar de goce según lo vivencia a través de las vibraciones que pasan por todo su cuerpo al emitir sonidos. Es decir, que no solo su caja torácica y su garganta participan en esta experiencia al cumplir con su papel de emitir sonidos, sino también el resto de su cuerpo al recibir vibraciones que ella percibe como placenteras. Por esto también su voz se une a su cuerpo haciéndose una unidad, así, al cantar conectándose emocionalmente logra sentirse “más completa”, creando nuevas formas de cantar lo mismo aun cuando su oficio no es componer, pero debe crear cada vez que decide cambiar algo o tiene que improvisar.

Los cuatro artistas tienen percepciones y puntos de vista respecto a su cuerpo en los actos creativos muy diferentes, son disciplinas que implican la participación directa del cuerpo de formas distintas por lo que su experiencia corporal se define de una manera subjetiva con una relevancia mayor o menor. Sin embargo, de acuerdo a la revisión documental y a los aportes de los cuatro artistas, se puede concluir que el cuerpo hace parte de los procesos creativos, no solo por ser una herramienta sin la cual no sería posible materializar los pensamientos creativos, sino también por la posibilidad de vivenciar el placer, el displacer, el goce, las sensaciones, las emociones y los resultados que genera el arte mismo en el cuerpo.

No podemos dejar de lado las consecuencias relacionales y sus implicaciones en las dimensiones éticas plasmadas en los discursos de los artistas, en esta relación debe surgir una mediación social entre el artista y ese gran Otro, por una parte el artista debe asumir su goce y ponerlo en escena, pero además debe mediar el goce del público que va más allá del placer. Sin embargo el artista se encuentra detrás de un goce propio sin censura que en ocasiones genera un displacer en el Otro, su contenido es insoportable aunque también se produce un goce que opera del lado del curioso.

REFERENCIAS

- Appelfeld, A. (1999). *Historia de una vida*. París: Editions de L'Olivier.
- Barreneche, L. (2012). *El cuerpo y la educación creativa*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Bodei, M. (1998). *La forma de lo bello*. (p. 117-169) Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Brainsky, S. (1997). *Psicoanálisis y creatividad: más allá del instinto de muerte*. Barcelona: Norma.
- Butler, T. (2007). *50 clásicos de la psicología. Anna Freud*. Barcelona: Sirio.
- Carver, S. & Scheier, F. (1997). *Teorías de la personalidad*. México: Prentice Hall Hispanoamericana.
- Cervone, D. & Pervin, L. (2009). *Personalidad, teoría e investigación*. México: El Manual Moderno.
- Castro, F. (1999). *Freud mentor, trágico y extranjero: aproximaciones al pensamiento*. México: Siglo XXI.
- Ciénega, E. (2013). Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas. *Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura*. Recuperado de http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas_1.html
- Cruz, F. (2006). Estética de lo sublime. *Revista de Humanidades Analecta*, (1), 135 - 142.

- Del Col, J. (1996). *Psicoanálisis de Freud y religión, estado actual de ambigüedades por resolver*. California, USA: Universidad de California.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Dueñas, J. (2012). *El cuerpo máquina, Cyborgs en el arte contemporáneo*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Madrid, España. Recuperada de http://www.academia.edu/8153997/El_cuerpo_m%C3%A1quina._C%C3%ADborgs_en_el_arte_contempor%C3%A1neo
- Eseverri, M. (2008). *Belleza compulsiva de Hal Foster*. Buenos Aires, Argentina: Hidalgo.
- Freud, S. (1978/1922). Psicoanálisis y teoría de la libido. *En Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1979/1927). El malestar en la cultura. *En Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1984/1914). Introducción del narcisismo. *En Obras completas*. (Vol. 14). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992/1905). Tres ensayos de teoría sexual. *En Obras completas*. Vol.VII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992/1910) Un recuerdo infantil de Leonardo Davinci. *En Obras completas*. Vol.VII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1996/1916). Lo Ominoso. *Obras completas, Volumen XVII*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- Freud, S. (2013 /1915). Pulsión y destinos de pulsión. Vol. XIV (pp.45-62). Amorrortu. Pdf.

- Fuentes, A. (2012). El relieve de la voz. *Revista Psicoanalítica de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*, 4(67), 55 - 63.
- Garrido, P. (2007). El cuerpo, un recorrido por los textos de Jacques Lacan. *Revista Carta Psicoanalítica*, 11, 15-27.
- Gómez, M. (2005). Cuerpo, goce y letra en la última enseñanza de Lacan. *Revista Internacional de Estudio e Investigación Disciplinar sobre Subjetividad, Política y Arte*, II, 7-24.
- González, F. (2008). Psicología y arte: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. *Revista Tesis Psicológica*, 3 (3), 140-159.
- González, L. (2007). Performanceología, todo sobre el arte del performance y performancistas. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com.co/>
- González Román, C. (2012). *Teoría del arte*. Málaga, España: Universidad de Málaga.
- Kant, E (2003). *Lo bello y lo sublime*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- Lacan, J. (2005/1948). *La agresividad en psicoanálisis*. Conferencia Importada. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (2005/1959-1960). *Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis. El amor cortés en anamorfosis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008/1954). *Seminario 1. La tópica de lo imaginario*. Barcelona: Paidós
- Lacan, J. (2008/1962-1963). *Seminario 10. La angustia*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2008/1972-1973). *Seminario 20. Aún*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2008/1974-1975). *Seminario 22. R.S.I*. Barcelona: Paidós.

Lacan, J. (2008). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

Lacan, J. (2009/1953). *Escrito 1. El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. México: Biblioteca Nueva.

Longino, C. (2007). *De lo sublime*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

López, L. (2009). *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Cendeac. Recuperado de http://books.google.com.co/books?id=206t0yafWasC&pg=PA168&dq=El+factor+Munchausen+libro&hl=es&sa=X&ei=XIIyU_acFY3yoAShz4DICg&ved=0CDYQ6AEwAA#v=onepage&q=El%20factor%20Munchausen%20libro&f=false

Lutterbach, L. (2013). Sublimación: No sin el cuerpo. *Revista. Consecuencias, 11*. Recuperado de <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/textosonline/subseccion/Cuerpo-y-goce/822/SUBLIMACION-no-sin-el-cuerpo>

Miller, J. (2002). *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Colección Diva.

Monreal, C. (2000). *Qué es la creatividad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Pares, I. (2013). La creación artística, una expresión del interior del ser humano. *Revista Escritos en la Facultad, 81(9)*, 57-70.

Pascal, B. (1996). *La "Grandeza" y "Desgracia" del hombre*. Barcelona: Edición de Planeta D'Agostini.

Rank, O. (2004). *El doble*. Buenos Aires: Orion

- Rendón, C. (2010). *La lucha por el reconocimiento en Hegel*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rodríguez, S. (2009). Danza movimiento terapia: Cuerpo, psique y terapia. *Revista internacional on-line*, 8(2).
- Roudinesco, E., Plon, M. & Piatigorsky, J. (2005). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Ruiz, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao, España: Deusto.
- Sauval, M. (1962). El estadio espejo, el significante y el esquema óptico. *Revista de Psicoanálisis y Cultura Acheronta*, 3, 1-4.
- Tavira, F. (1996). *Introducción al psicoanálisis del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Toro, J. (2004). Creatividad, cuerpo y comunicación. *Revista Científica de Comunicación y Educación*, 23, 151-159.
- Trias, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Trigo, E. (1999). *Creatividad y motricidad*. Barcelona: INDE.
- Vecina, M. (2006). *Creatividad. Papeles del psicólogo*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77827105>
- Winnicott, D. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

Webgrafía

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/431_libro.pdf

Videos

1. <https://www.youtube.com/watch?v=KKPusWHFycg>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=pa7zuITmzhI>

ANEXOS

A. Transcripción entrevista Adrián Gómez

Vanessa (V): Lo primero que nos gustaría saber es ¿qué estudios realizó?

Adrián (A): Estudié artes plásticas en San Alejandro en Cuba, en la Academia de Artes Plásticas, lo demás han sido procesos de formación y superación en varios ámbitos: en el ámbito de la investigación y en el ámbito interdisciplinar; pues formando un grupo de investigación y formando procesos de investigación. En primera instancia estudie artes plásticas, pintura, pero después amplí un poco ese conocimiento a los espacios de cuerpo comunidad, en la práctica tanto de creación como de investigación.

Karen (K): Actualmente ¿qué está haciendo? Digamos, a nivel laboral ¿qué evolución ha tenido?

(A): Actualmente trabajo en la Facultad de Artes de la ASAB, en la Universidad Distrital, director de un grupo de investigación OKAN; por si quieren buscar información también en internet hay varias cosas chéveres, pues como ven dirijo proyectos de grado, coordino, soy profesor de un Ensayo de Creación, que me parece muy interesante, porque es la creación en sí, es interdisciplinar con estudiantes de todas las carreras de artes, de música, de escénicas, de danza, de artes plásticas; coordinó un encuentro de artes relacionales; llevó a cabo muchos trabajos que tienen que ver con comunidad, con contextos específicos muy a través del cuerpo,

trabajando fuertemente el territorio del performance, pero es como digamos un eje o un territorio fuerte y cuando tengo varios proyectos de creación e investigación de la nación y del cuerpo en sí como territorio. También acá estoy con la parte de extensión trabajando Contexto Urbano y manejo varias asignaturas que tienen que ver con el cuerpo. Una es la electiva Cuerpo y la otra es Configuración Espacial I.

(V): ¿Profesor nos podría hablar de las temáticas que trabaja sobre el cuerpo con sus estudiantes?

(A): Una de las temáticas de la que partimos es la noción de fragmentación, que es algo que viene siendo como un primer síntoma y tiene que ver precisamente con ese momento en que la cultura, la sociedad, la educación, la modernidad, etc., empieza a diseccionar la corporeidad en partes. Primero que todo separa la conciencia de lo supuestamente corporal, ahí comienza un error conceptual y casi que epistemológico, que obviamente aún se sigue cometiendo y perdonen pero cada vez que me dicen, que lo cognitivo por un lado y lo corporal por el otro, y la mente por un lado y el cuerpo por otro, digo ¿todavía estamos en esas fragmentaciones? como si lo que tiene que ver con la mente no tuviera que ver de inicio con el cuerpo; como si la mente no fuera ese cuerpo, como sin cuerpo no hubiera mente. Me parece muy extraño eso, como si un trabajo corporal, aparecería que el cuerpo se hace presente cuando hay histrionismo, cuando se acciona cuando es activo, cuando expresa, cuando grita, cuando pinta. Me parece esto absurdo, como pensar que el cuerpo no está presente en la quietud también, en el pensar, en el reflexionar y en la razón misma. No está presente el cuerpo, me parece extraño eso. Ese es el primer ítem, y cuando hablamos de la fragmentación, hablamos de una especie de rompimiento entre

experiencia y conciencia, cosa que ha afectado mucho desde los sistemas educativos hasta los sistemas político-sociales, etc. Con los estudiantes trabajamos a partir de esto, que reconozcan sus propias fragmentaciones, quiere decir los momentos en que llevan a cabo actos, llevan a cabo experiencias de relacionismo del espacio, y me refiero e insisto, no actos en términos de actos extremadamente dinámicos, sino solamente estar sentados y no tener conciencia de la temperatura, de la firmeza, de dónde están sentados; una fragmentación muy fuerte mente-cuerpo que toca recuperar y resanar. No es algo que aparece de pronto ni que se invente, es algo que existió desde siempre; solo que en un momento determinado lo empezamos a separar, y lo que se separa finalmente es el reconocimiento porque no están separados, la mente y el cuerpo, nunca están separados; lo que se separa es nuestra conciencia de las áreas de reconocimiento.

Hay un texto que trabajamos sobre esa primera temática, un texto bonito que se llama "*Amaranta*" de Nicolás Buenaventura, que de una manera muy interesante da directamente con el problema de la fragmentación, y otro muy cercano al libro de texto muy de la filosofía universal y todo el cuento que es "*El Banquete*" de Platón, en el que hay una parte fundamental que habla del mito, del surgimiento de los géneros, y hay ahí una referencia muy clara a la fragmentación; empezamos por ahí, hablamos de como la velocidad ayuda la fragmentación, de cómo nos interesa llegar del punto A al punto B, se nos establecen metas y no nos concentramos en el proceso del tránsito, del recorrido, en el cual finalmente parecería que se empieza a crear una idea de un cuerpo extraño, aparece esa idea de que el cuerpo de pronto aparece, como si antes no existiera, de pronto apareció el cuerpo de la nada. Estamos muy concentrados en las metas que tenemos en la experiencia como cuerpo, que se van desapareciendo los tránsitos.

También hay fragmentación en virtud del mercado, digamos que el mercado se basa en fragmentar el cuerpo para que no haya una conciencia integrada que establezca juicios reales de si necesito un producto o no, de hecho en el mercado, si se dan cuenta, el ataque al cuerpo es simultáneo. Hay sonidos al mismo tiempo que hay imágenes, hay sonidos, al mismo tiempo que hay olores, y ninguno está articulado con ninguno, o sea, hay una idea descentralizada del cuerpo para que finalmente tu ni siquiera tengas conciencia de qué necesitas o qué no necesitas. Partimos de ahí, y vamos trabajando en algo que es profundización de experiencia, en la experiencia cotidiana, en cada momento cómo evitamos nuestro cuerpo; partimos de una idea y es que se habla del cuerpo no como experiencia ajena de cada uno, sino desde el cuerpo mismo de cada uno. Primero que nada tu reconoces tu propio cuerpo para después hablar del cuerpo, no se trata de importar a tu experiencia teorías que haces sobre el cuerpo, porque finalmente ese es un método corporal, algo que obvia el cuerpo o sea, si tú vas a buscar libros para después entender qué es tu cuerpo, pues no estás empezando por donde es.

También se trabaja profundización, y empezamos a trabajar cuestiones que tienen que ver con el reconocimiento a partir del cuerpo, la sensibilización, y ahí se atraviesa zona intermedia, transmisión, una cosa que llamamos cuerpo colectivo que es entender que el cuerpo no se construye nunca desde sí mismo y para sí mismo, sino siempre en relación. Eso lo estudia la psicología también, en relación con otras corporeidades, y al final todo esto es para llegar a algo que en cierta forma alivia el tema de la fragmentación. Y para resumir, terminamos con dos ítems fundamentales, primero, cuestionar la idea de que el cuerpo sea un medio, quiere decir el cuerpo quiere replicar conocimientos que anteceden o preexisten a ese cuerpo, y el cuerpo

solamente es un medio para legitimar algo que ya está creado. Es lo que pasa muchas veces en la educación, o sea el niño llega y ya hay algo que se entiende que ya es el conocimiento, y sin entender ese cuerpo en específico cuáles son sus características, cualidades y necesidades, el niño debe escribir de tal manera, dibujar de tal manera, lo meten en un medio para legitimar algo que ya está establecido.

En el arte también pasa, curiosamente, por eso digo que cuando hablamos del cuerpo y la creatividad, no la buscan mucho en la facultad de artes, muchos le dan sentido a eso, finalmente no es tan así, uno podría a veces encontrarla en otros espacios. Pasa en los planos de dibujo que el cuerpo se convierte en un medio, poner un ejemplo de taller, y entonces hay un modelo de dibujo, y el cuerpo es un medio que legitimó ese modelo, tú debes adaptarte a la forma ideal de dibujar que ya está preestablecida, y no tiene que ver con tu propio cuerpo. ¿O no es así? La manera de agarrar el lápiz, de pararte, el cuerpo se convierte en un medio, en un instrumento. Bueno, es que va en todos los ámbitos.

Creo que estamos en una sociedad que ha entendido el cuerpo como un medio de producción a tal punto, que cuando el cuerpo no produce porque es anciano, porque es discapacitado, por lo que sea, o porque no le interesa entrar a ese campo de producción, entonces no sirve; porque no es un medio factible, no es un medio provechoso para la sociedad. Y creo que es una sociedad muy estéril con los cuerpos porque los utiliza solamente como medios, cuando es un medio se convierte en objeto, entonces esto es un medio, un objeto que lo utilizo, y cuando me deja de servir lo desecho, punto.

Hay un problema con la creatividad, así que entiendo esto como algo autónomo, como algo que uno no puede crear desde sí mismo, sino como algo que se debe replicar y cuando ya no se replica, pues sencillamente es desechado. No nos preocupa tanto crear espacios y lugares para que los cuerpos se sientan bien, en bienestar; porque lo que importa es, no lo que es el cuerpo en sí, sino lo que el cuerpo produce. Tu puedes ser una persona como cuerpo en sí, sensible, amable, todo lo que quieras ser, reconocer tu cuerpo, etc., pero si no rindes, si no pagas tu celular cuando tienes que pagarlo, a ti te llaman y te tratan como si fueras un delincuente, porque tu cuerpo en sí no importa, lo que importa es que produzcas, y si produces eres aceptado o aceptada; lo que importa es que produzcas. Entonces finalmente hay una cantidad de cuestiones de exclusión.

Y dos, terminamos con un concepto que es el concepto de devenires, hay algo que ha afectado mucho la noción corporal para nosotros en la sociedad actual, y es la noción de representación, es el hecho de que el cuerpo debe representar a la sociedad, representar a sus padres, representar, porque eso implica que hay algo original, que es lo válido y que mi cuerpo debe representar esa originalidad y en tanto lo represente digo soy un buen o un mal sujeto. En cambio la noción de devenires implica que cada cuerpo es un devenir en tanto que crea, alienta la creatividad, realidades propias que bien vienen de otras realidades, vienen de lo que ya existe; eso está clarísimo, uno no cae del cielo, pero es un devenir en tanto que esa realidad ¿es? origen en sí misma, ni tampoco el espejo, que es algo que nos ha afectado mucho, entonces los mecanismos de representación son algo que afecta mucho actualmente en toda Colombia. Digamos que se crean como modelos ideales de cuerpo, y a partir de ahí, modelos representativos, entonces cuál es el cuerpo que representa bien a Colombia es el que establezca bien un mecanismo político de

representación y que implique que el mejor representado es un cuerpo heterosexual, masculino, ojalá caucásico, ojalá blanco, ojalá católico, etc. Difícilmente llega al punto de un cuerpo mestizo, negro, indio, mujer incluso, discapacitado, transexual, que sea presidente, nos falta bastante para eso. Y es por los mecanismos de representación.

Se supone que estamos en la era cuando el cuerpo está presente siempre, porque estamos cansados de ver revistas y posters, y anuncios así grandes, con mujeres y hombres, mujeres desnudas y hombres semidesnudos, porque ahí también hay una cosa, siempre el hombre no tiene que mostrar tanto para mostrar lo bueno que es, pero realmente no hay ninguna liberación del cuerpo, lo que ahí es el establecimiento de un modelo de cuerpo. Y nosotros en el grupo hicimos entrevistas en la calle, y fue algo muy curioso, y es que antes el cuerpo estaba cubierto, tapado. Y de un momento a otro se empezó a destapar, entonces dicen “no, es que el cuerpo está liberado” hay una liberación del cuerpo. Eso es falso, hay una legitimación de un tipo de cuerpo que siempre es el mismo, en todas las revistas siempre es el mismo modelo de cuerpo, y lo que sucede es muy curioso, resulta que cuando le preguntamos a las personas, no solamente las que sientan que no representan, por eso la relación es tan complicada, ese cuerpo ideal, no solamente siente que su cuerpo no es para mostrar; no, vamos más allá, siente que no tiene cuerpo, o sea, no hay conciencia del cuerpo, hay conciencia de que tengo que producir, tengo que pagar cuentas. ¿Quién tiene cuerpo? las modelos tiene cuerpo, los modelos tienen cuerpo, o sea yo no tengo cuerpo, ni siquiera sienten una conciencia de cuerpo, hay una negación total de la existencia del cuerpo en la sociedad actual, por eso se puede maltratar, se puede dañar, se puede matar, porque no hay conciencia del cuerpo, no hay conciencia del cuerpo en tanto multiplicidad, en tanto

devenir, o como dije anteriormente, en tanto lugar de creación y diversificación, en tanto crea realidades nuevas, no hay conciencia de eso. Por tanto el cuerpo es un medio, un objeto que se utiliza, se desecha; si molesta se elimina; si estorba se asesina también, porque da lo mismo un cuerpo más o dos cuerpos menos, porque no hay una idea de cuerpos como multiplicidades, entonces ese es como el contexto de lo que trabajamos nosotros.

(K): Estamos hablando mucho de la teoría, y me gustaría conocer un poquito de su propia experiencia.

(A): Ha sido total, tengo un texto que voy a enviarles, pero ha sido total, a mí me preocupa eso desde un comienzo, y es cómo el cuerpo se establece como medio de representación, como todo lo que dije anteriormente, cierto? Yo soy cubano, viví en Cuba, pero en Cuba se supone que había un esquema de cubano. Volvemos al tema de los esquemas ideales de representación, que niegan toda posibilidad de creatividad, porque tu estas en el esquema ideal de representación de la nación y tú no puedes crear nuevos, tú no puedes crear una nueva forma de ser colombiano, tú tienes que replicar los que son; y si no, tú no eres colombiano, eres una colombiana extraña. Nunca me sentí como un cubano típico en ese esquema de representación, y todas las acciones corporales que yo realizaba, eran un poco extrañas, esa homogeneidad desde lugares de ubicación más puntuales y específicos. Entonces hay algo que trabajo mucho y es la formación de fronteras, a mí me gusta mucho, y es ese cuerpo que se para, ni aquí ni allá, sino en el medio, pero ese medio es el centro del escritorio.

Yo siempre dibujé mucho y no solamente trabajé performance, pero la parte de performance o de acción es para mí muy importante; desde Cuba ya venía haciendo acciones individuales y colectivas, donde los cuerpos se acostaban en un sitio en el que no se esperaba que se acostaran, digamos, tenían acciones y actitudes que no eran las establecidas de acuerdo a ciertos parámetros de comportamiento, trabajaba mucho invitando personas y todavía lo hago; un poco para conocimiento personal. Lo que intento es que esa persona encuentre en sí misma otra manera de entender su cuerpo, que camine de una manera distinta, que se sienta de una manera distinta, que sea una persona distinta, que sencillamente se imagine de una manera diferente, y eso lo trabajé mucho en Cuba y llegando acá a Colombia hay muchas acciones que he llevado, que tienen que ver con destrucción de un esquema y nacimiento-creación de un cuerpo como lugar de enunciación de su propia identidad, o desde la multiplicidad de identidades.

Les voy a contar así como una especie de guión, de alguna de las acciones o performance que yo realizo, es como un guion general, porque tiene variantes, tiene muchas variantes. Pero hay como un guion general que es destruir, en muchas ocasiones a través de la ropa, entonces hay alguna acción en la que la ropa se destruye, se rompe completamente, o sea, se apuñala la ropa, o hay cambios de ropa. usar ropa masculina, femenina, de niños, de adultos, ropa mía, ropas ajenas, etc., para después dejar el cuerpo prácticamente desnudo, no quiere decir desnudo literalmente, sino desnudo en términos de liberado de todas esas cajas de esquemejación, entonces me acuesto, se acuesta el cuerpo, y permito que las personas intervengan mi cuerpo y lo reconstruyan, desde su ideal, de muchas maneras; en algunas acciones la reconstrucción es escribiendo tu nombre sobre mi cuerpo y hay varios nombres que se escriben sobre el cuerpo, en

otras ocasiones es la huella, o sea se pinta la mano y se pone la huella sobre el cuerpo, en otras ocasiones se trata, de que, con muchos elementos, intervenir el cuerpo y reconfigurarlo, y ahí si coser, mojar, pintar, cubrir con tierra, en fin. Salen imágenes muy curiosas, hay una opción de creatividad, por eso digo que para mí la creatividad es la manera en que cada quien se anuncia, y creo que toda persona es creativa, hay una cosa que dice Deleuze, es uno de los autores que más me gusta y que más trabajo, dice que la creatividad se da en grilletes de estrangulamiento, que es la capacidad que tú puedas tener de con menos hacer más, he hecho una prueba psicológica que son círculos en círculos en círculos, es como con esos elementos tu creas, y reinventar el mundo y reinventar la realidad.

Me interesa que las personas, no solo los artistas, también participen como agentes creativos del trabajo, que finalmente es una creación colectiva. Lo he hecho muchas veces siendo mi cuerpo el centro, y muchas veces no, a veces llevo el mismo concepto para trabajar con comunidades, como hacia ahorita y con personas. Hicimos una vez un trabajo, recordando hace poco, como un colectivo de mujeres que habitan Kennedy, Madrinan de Banderas se llaman ellas; con ellas y con varias mujeres, alrededor de esos esquemas de representación que se establecen alrededor de los monumentos, como un ideal de mujer colombiana: Casi todos los monumentos en Colombia tienen una marca griega y romana muy fuerte, hay un ideal estético muy fuerte. Por eso está el monumento de Banderas, donde están las 120 diosas, hicimos un trabajo allí, en este mismo sentido. Ellas lo que hacían era subvertir en el proyecto que se llamaba *Diosas de Carne*, porque iban estos cuerpos reales de carne a enfrentarse a este cuerpo ideal. La creatividad siempre tiene que ver con ese rompimiento de un esquema, y la reconfiguración desde las capacidades

creativas de cada persona sobre ese mismo esquema, ya sea para trabajarlo individualmente o trabajarlo colectivamente.

(K): ¿Hay alguna experiencia de la creación, de las composiciones como las llama?

(V): A mí me gustaría saber, más bien, cuándo su cuerpo es el centro, usted qué siente, cuando los alumnos plasman su nombre, ponen sus manos ahí, ¿qué siente?

(A): Hay una cosa y es el cuerpo frontera, yo siento que el cuerpo es una frontera en ese momento, porque es un cuerpo colectivo, es raro, porque aparentemente, y esto no es un gancho de convocar, es el centro, pero en realidad no lo es, hay un punto focal; la gente supone el centro, pero cuando ya empiezan a actuar, sin darse cuenta están desplazando el centro a su propios cuerpos, como cuerpos activos como cuerpos no están, está allí acostado horas sin hacer nada, se sienten cosas muy raras, porque hay algo que se llama zona intermedia, que es lo que sucede entre tú y yo; o sea, no es lo que eres tú en sí, ni lo que soy yo en sí, sino lo que necesitamos y lo que se crea en nuestra relación, se crean sentidos nuevos, situaciones nuevas, que a veces no son verificables ni constatables; se crea una zona intermedia porque si hay una trasmisión todo el tiempo de energía que va y viene, y hay una comunicación no verbal muy fuerte que se crea, una experiencia muy fuerte; de hecho, yo muchas veces me levanto como renovado, digámoslo así, porque hay mucho que se recibe.

Hay una cosa: se hacen cuestionamientos de ideas del cuerpo frágil, el cuerpo es frágil porque se pone, pero uno diría, yo lo he hecho en lugares cerrados, lugares abiertos, lugares donde no conozco a nadie, y en fin, es también una especie de experimento social. Uno a veces dice, eso

también es un esquema de representación que nos ha hecho mucho daño, ya nos hemos metido en la cabeza que como buenos colombianos somos violentos, y eso es una representación, quiere decir que ya no es raro porque se asume como parte de nuestra cultura; de hecho nuestra cultura es violenta, todos son violentos, somos violentos por naturaleza y no hay nada que hacer. Cuando ofrezco mi cuerpo por decir así y la gente tiene la posibilidad de dañar o proteger, en primer momento se mueven en esa posibilidad, cuando hay un límite ya vuelven atrás. Al contrario tengo un texto de alguien que estuvo haciendo unas acciones y me dio una carta y fue muy bonito porque el texto fue: “cómo yo tomé conciencia de que realmente tengo la necesidad de proteger otros cuerpos”. Fue interesante porque no es tanto como lo pensamos, cuando se da el asunto el instinto no es en primera instancia hacer daño, es el instinto de conservación de vida, de hecho cuando mojan ese cuerpo yo empiezo a temblar porque tengo frío, entonces me cubren y hay una cosa entre una cosa y la otra, que es bien interesante y bueno son muchas cosas interesantes.

Tengo unas crónicas cada vez que termino porque hay una cosa, no sé si me salgo del tema, pero entiendo el cuerpo como un lugar de experiencia en sí mismo, quiere decir la relación que tienes con el entorno no está dada por lo que tú te proyectes sino dada por lo que tú ya haces; el cuerpo es un espacio de experiencia en sí, de registro de huella, de reconocimiento; si tu cuerpo no está presente en un lugar tu no lo puedes reconocer. Por eso creo que no hay procesos mentales si no hay cuerpo, siempre hay cuerpo, el cuerpo siempre está presente, mi relación con mi hijo no la da el hecho de cómo yo mentalizo la relación, sino de cómo yo corporalmente la llevo a cabo, por decirlo en pocas palabras.

Hay que entender el performance no solo como un campo de producción artística sino como un campo de investigación, entonces, hay performances que se hacen para reconocer un contexto, un espacio, un cuerpo, entonces no es una obra como producto sino que es una forma de acercamiento, la cual es un trabajo de campo prácticamente. Tengo un trabajo que hacemos en colectivo, en el que salimos a lavar pies y manos de las personas de la calle, entonces uno dice es una obra artística pero también es una obra social a través de la creación. Es una creación. La creación siempre tiene un elemento destructivo y lo requiere de hecho. Para mí la creación es como un ritual y cuando tú haces la creación como un acto ritual que no es diferente al del arte, de hecho no es nada diferente, la creación no tiene nada que ver con ajustar, arreglar, recomponer, en tanto lo hagas en el minuto presente, la creación no es como arreglar cosas, bueno vamos a arreglar esto y somos muy creativos por arreglarlo. De hecho en la creatividad se dice que la enfermedad no se puede sanar, o sea tú no puedes arreglar la enfermedad, tienes que retornar al tiempo en que la enfermedad no existía, o sea, destruirla completamente. Volver atrás cuando la enfermedad no existía a través de ritos, cantos, mitos etc. Para mí la creación es primero que nada una destrucción de ti mismo, siempre destruyes algo, de hecho la creación es destructiva, tienes que destruir ya sea un concepto, un sentido o una noción o un estado o una estructura ya preestablecida; si tu no destruyes eso, no estás creando, o sea si no destruyes lo que hay es imposible que crees algo. En ese sentido entiendo el cuerpo, como lugar en sí de la creación, siempre y cuando estemos destruyendo y creando constantemente.

(K): Tengo una pregunta respecto a lo que estábamos hablando de las experiencias y el contacto con esas otras personas que vienen a tocarlo, no más el hecho de ser visto a veces es incómodo

no? Que miren su cuerpo es incómodo y más cuando acceden a su cuerpo, ¿qué siente en ese momento?

(A): Lo que pasa es que hay algo que tiene que ver como un proceso mismo de performance y también tiene que ver con un concepto personal. Si entendemos el cuerpo como un lugar en sí y no como un medio que transita todo el tiempo, y se lleva eso al performance, en este se lleva mucho cambiar el estar por el ser. Te voy a explicar, quiere decir, tú no estás acostado, tu eres acostado, o sea tú asumes que ese estado no es un estado transitorio en el que el cuerpo es un medio, esa es la diferencia con el teatro tradicional, donde el cuerpo es un medio que representa estados transitorios, en tanto que prácticamente es el vestuario de un personaje que debe encarnarse, digamos. En este caso cambiar el estar acostado por el ser acostado, es una cosa mental, quiere decir yo asumo que el estado físico es también un estado de mi esencia como lugar; entonces, yo no estoy desnudo, yo soy desnudo, y son dos procesos totalmente distintos, no se llega así en media hora. Eso es trabajo, trabajo y trabajo, o sea yo estaba desnudo antes, durante y después. Era contacto antes, durante y después, yo no estoy un momento donde actuó o asumo un rol por un momento determinado, yo asumo que ese momento se convierte en un instante eterno, estuve en ese lugar siempre; cuando yo me concentro que yo estuve ahí siempre que tu no me estás tocando desnudo, sino me tocaste siempre, para mí no es raro, no es difícil, es extraño lo que estoy diciendo, pero es así.

Cuando uno toma un cuerpo como lugar en los ejercicios individuales, es desencarnar el cuerpo es un ejercicio, es un trabajo sumamente largo, doloroso incluso, desencarnar el cuerpo de todos

los esquemas de significación que se han encontrado sobre él y que implican esquemas culturales, sexuales, religiosos etc., y que buscan el cuerpo como lugar, el cuerpo como lugar es un cuerpo en sí, es un germen, es una materia; eso no le da significado, al contrario lo convierte en algo donde descubrir, si tú le quitas todas las concepciones que se han montado sobre ti, tus traumas, tus ideales, las ideas que los demás tienen de ti, lo que seas y lo que no seas, si tu quitas todo eso, el cuerpo empieza a hablar por sí mismo como lugar de enunciación en sí y en descubrimiento, ahí el cuerpo como creatividad se abre; por eso yo te digo, lo primero que hay que hacer para que el cuerpo sea un lugar de creatividad es no usarlo como un medio, una cosa es el cuerpo para creatividad y otra cosa es que el cuerpo sea creatividad en sí.

¿Qué pasa con esto? Hay un texto muy interesante que para ustedes en psicología es interesante que es *“El cuerpo en forma ambivalente”* de Michel Bernard. Es un texto que tiene una noción de lo que es el esquema mental que es tan fuerte, incluso dice que hay un cuerpo que es diagrama en el cerebro, que no es un cuerpo físico real y es un diagrama que tienes de tu cuerpo, en tu cuerpo mental; si, está armado por tu perspectiva interna que no es tu perspectiva completa, lo que te han dicho, lo que no te han dicho, la manera en que te han y no te han abrazado, la manera en que tú amas, etc. Tú has formado un cuerpo mental que muchas veces dista enteramente del cuerpo físico y entre más diste, más problemas psicológicos tenemos, al punto de que si el cuerpo físico es redelgado pero en tu mente siempre te has dicho que eres obesa, entonces tu cuerpo mental es obeso, entonces tú te ves en el espejo como una persona obesa por más que tu cuerpo no sea así, ese es el esquema que hay que sacar completamente; uno tiene que

desaprender lo que ha aprendido. Algo difícil para que después el cuerpo mismo te enseñe cuál es tu cuerpo.

(K): Destruir preconceptos

(A): Sí. Cuando tú destruyes preconceptos y ves un cuerpo como este tú te das cuenta de que hay algunos momentos donde no hay mediación ni de vergüenza ni de pena, porque es un lugar que está ahí y punto; ya no hay ninguna otra connotación encima de eso, a no ser lo que surja por sí misma. En ese sentido hay también la necesidad del performance de un relación y espacio corporal, tú no eres tú al mismo tiempo, ya. Yo ahora no soy el profesor, yo debo romper todos esos esquemas de identidad que establecen un rol social, para convertirme en un cuerpo que habla de todos los cuerpos. Es un ejercicio, insisto, complejo, pero curiosamente esa primera instancia es mental, y es mental porque el problema está en la parte mental. Es mental y corporal, que sea mental no quiere decir que no sea corporal. Insisto, para mí lo mental es corporal, lo que trato de romper es esa estructuración mental, por decirlo así. Hay varias cosas que tienen que ver con mecanismos de representación.

(V): A nosotras nos gustaría saber una experiencia que sea positiva o negativa, pero que siempre esté ahí, que usted la recuerde, que diga “este día me pasó esto”, o sea, haciendo esto me pasó esto.

(A): Bueno hay varias, hay una muy rara, no sé si se las conté. Algún día en el proyecto de grado, dos artistas, Gustavo Abella y yo, hicimos un proyecto para la Galería Santafé, cuando estaba en una casa en Chapinero. Nos invitaron a hacer un encuentro sobre performance y

nosotros pensando en que el cuerpo no fuera un medio. Siempre defendemos que una galería cuando asume el reto de que alguien haga performance en su espacio está asumiendo el resto, que está entendiendo y es consciente de que no está sustituyendo la escultura o el cuadro por un cuerpo, es un cuerpo vivo que está ahí, y que hay que arriesgarse a lo que suceda. Era una casa día, había problemas con el asunto del staff como lo hacen los artistas, el caso es que hicimos algo que se llamó “habitación”, entonces hicimos “habitación”, y “habitación” consistió en convocar grupos de artistas que vivieran dentro de la galería, comieran, durmieran, cocinaran, se relacionarían con la señora empleada de la galería, con los ejecutivos, con los administrativos, con todo el mundo; y el público visitaba cuando quisiera, había una parte que era el cuarto de los artistas, ahí dormían y pasaba todo, y también había a ciertas horas, apertura de la casa al público, y habían acciones, performances, había también huellas que iban quedando en la casa, dibujos, fotos, textos, unas cosas visuales bien interesantes. Bueno allí pasó una cosa muy rara, estaba invitado un artista español, de nombre Abel Escola y él trabajó mucho con el tema de las ropas, habíamos hecho ya como intercambio de ropas con Abel y todo este asunto.

Viene la inauguración. Hubo varias acciones que ocurrieron en ese momento, yo hice una acción en la inauguración y yo siempre en el campo de la acción y performance hay dos, como en el campo de las artes, y de hecho es hasta gestáltico, hay dos nociones, una es la experiencia inmediata, esta es la historia oculta, quiere decir que tú llegas a una hora y tienes una experiencia inmediata, porque estás en el momento, no conoces al artista, no conoces qué hay detrás, no conoces la historia, no conoces nada, una experiencia inmediata, y pues de hecho influyen en esa

experiencia inmediata, cómo está el día, cómo es el espacio, cómo llegas hasta ahí, etc.; la historia oculta es todo lo que está oculto que lleva al artista a hacer lo que hizo.

Yo hice una acción también con ropas en ambientación, pensando en la raza, en la memoria, en el problema con el inmigrante, la mujer que dejaba atrás, problemas que he tenido también con el territorio cubano, etc.; y hay historias ocultas que yo utilizo casi como detonantes para poder entrar en ese estado de reaccionar popularmente, que me ayuda, digamos, y no las uso porque me ayuden, sino porque son necesarias y porque tienen que estar ahí, porque son parte de mi vida, o sea, no es una metodología tampoco.

En aquella época pasaba algo muy fuerte, yo no pude regresar a Cuba porque no me daban permiso para ingresar a Cuba, y mi abuelo murió sin que yo lo viera, yo guarde en una máquina de escribir, varias cosas que nunca se las dije, y mi acción empezaba con eso; finalmente en una escalera, en una forma así como de casa, que yo con la ropa que tenía puesta, tenía mucha ropa puesta encima, me la iba quitando e iba haciendo las paredes de la casa a medida que me desvestía, vestía la casa, pero tú nunca veías el cuerpo totalmente. Y después a medida que desvestía la casa me vestía yo, pero antes de eso, me siento dentro de esta casa, primero que no está cubierta, que tenía que ver con esa primera memoria que se había perdido que era mi abuelo, y como un trabajo de introspección de auto provocación, para entregarme a la acción, cojo la máquina de escribir, y empiezo a escribir, pero no hay papel, nadie ve qué es lo que estoy escribiendo, entonces eso que estoy escribiendo nadie sabe a quién le estoy escribiendo, le estoy escribiendo a mi abuelo, se convierte más bien en una comunicación sonora, como no había letra,

era “tic tic tac tac” yo estaba como soltando un montón de cosas ahí; varias de la ropas que tenía, eran ropas de Abel. Termine de escribir y la cinta de la máquina es la misma que uso para tejer una estructura para poder tender la ropa. Voy a resumir, pongo la ropa, una es la ropa de Abel, que él me la había intercambiado para la acción. Él estaba haciendo otra acción bastante extraña, el tenía montado un prostíbulo en uno de los salones de la galería, fue un día muy loco.

Cuando termino la acción, se acerca una muchacha muy conmocionada y me dice que la acción le había llegado a ella muy fuertemente, porque ella no sabe porqué, le había recordado a su abuelo que había muerto. Entonces, se dio cuenta que yo me puse blanco, rojo, amarillo, verde, azul, yo me quedé paralizado porque no tenía por qué pasar, no tenía por qué saber. Me cuenta algo de la historia de su abuelo, y era muy parecida a la historia de mi abuelo. Pero después pasó algo más extraño. Yo seleccione aleatoriamente la ropa que use en la acción, una de esas piezas era de Abel y de otra gente, pero yo las seleccionaba por lo que sentía que esa ropa tenía que estar ahí, y el enlace que encontró con su abuelo fue con la ropa de Abel. Era un buzo de lana, algo muy difícil de encontrar acá, a no ser en las zonas más frías donde usan mucho la lana; ella asegura que esa prenda de vestir era exactamente igual a la que tenía puesto su abuelo cuando lo enterraron, no cuando vivía, sino cuando lo enterraron con esa ropa, y que llevaba mucho tiempo buscando esa ropa o una ropa parecida, y no la había encontrado nunca jamás, suéteres como ese, porque claro, un suéter que ya no se usa. Digo: Abel lo trajo de España, es de la familia de hace tiempo atrás, ya estaba incluso hasta medio gastadito, y me pide que se lo regale. Le digo lo que pasa es que no puedo, porque es de Abel, y el ahora está en un momento de una interpretación delicada, íntima.

La gente hacía fila para entrar, para acariciarse con Abel, ella tuvo que hacer fila para poder entrar para ver a Abel. Le dije, pues dile. Yo no sé, porque él, incluso a mí, me dijo cambiamos, pero es solo para la acción; que para él el suéter tiene un valor muy fuerte. Y ella fue y habló con Abel, no le contó mucho según ella me cuenta, no le contó mucho, además porque la acción de Abel implicaba que no hubiera casi palabras. Para tú entrar en la habitación con Abel no podías casi hablar, todo era contacto físico y ella busco la manera de pedirselo. Y de alguna forma Abel sintió que tenía que dárselo y le entregó el suéter. Ahí me di cuenta que hay una cosa muy rara, a veces no somos conscientes de todo lo que botamos, y de cómo no solamente movemos cuerpo, materia, símbolos y objetos, sino también movemos energía movemos espiritualidad, hay algo en el performance muy fuerte y es que crea estados de relación, que a veces no son racionalmente muy claros, pero pasa en el arte en general, y en la vida en general. Y también sentí que el cuerpo no era solamente el cuerpo físico, porque en un momento determinado yo empiezo a sentir que el cuerpo del abuelo de ella estaba ahí presente.

Por eso es que a mí me interesa el cuerpo como zona intermedia, como algo que vaya más allá, es el cuerpo como un lugar de experiencias, el cuerpo no es un instrumento, en el performance el cuerpo no es un pincel, en el performance el cuerpo no es una tabla, no es un elemento más, es un lugar en sí, y fue muy raro porque entonces me había dado cuenta que hay muchas cosas que se ven sin que tú las digas; de alguna forma, no sé cómo, pues le dicen como un campo en la espiritualidad el mismo arte que se recibe. Esa es la historia nosotros tenemos todas las instituciones que somatizan del cuerpo, o sea hay una cantidad de elementos buenos y de ese texto que es el cuerpo y el rey ambivalente, yo tengo un video ya para después.

(V): Cuando mencionó el cuerpo fragmentado me acordé mucho de la imagen del yo ideal en el espejo, cómo mi cuerpo está separado.

(A): Eso lo trabajamos mucho, desde Lacan, alguien que ha influido mucho en el campo del performance, pero es que hay un señor, no me acuerdo, es del campo de psiquiatría, del psicoanálisis colombiano, y hay un instituto, un centro algo así, una vez lo invitamos, y fue muy interesante, porque él tiene una ponencia en la que analiza las secciones performativas de los artistas, en relación a ciertas tendencias del psicoanálisis, yo tengo la charla grabada, y es muy interesante.

B. Transcripción entrevista Álvaro Hernández

Karen (K): En primer lugar quiero que me cuente sobre usted, qué profesión tiene.

Álvaro (A): Soy Álvaro Hernández, profesor de Artes Escénicas de la Facultad de Artes, antigua Academia Superior de Artes de Bogotá, de la Universidad Distrital que es, se supone, la escuela de artes más antigua de Bogotá y la más prestigiosa. Pero yo enseñé teatro. Estudié teatro desde los 13 años con maestros aquí en Bogotá, después estudié desde muy temprana edad filosofía. Entré a estudiar filosofía a la Nacional porque se iba a formar el programa de Artes Escénicas en Teatro, entonces había maestros como Juan Monsalve, Beatriz Camargo y un montón de gente que ahora son muy conocidos; el programa nunca se formó y seguí estudiando filosofía, pero

siempre seguí haciendo teatro; estamos hablando de hace como quince años. Después entré a la ASAB, y duré un día o algo.... mejor dicho nunca me gustó.

(K): ¿Por qué?

(Á): Pues porque yo estaba haciendo otra clase de teatro, tenía mucho más que ver con la antropología teatral, entonces me fui del país y estudié por un lado en la Escuela Internacional de Antropología Teatral que es una escuela que empieza en Dinamarca pero que hace sesiones internacionales en todo el mundo, en Portugal, en España, en muchos lugares del mundo y que reúne a todos los maestros, a muchísimos maestros, tanto de occidente como de oriente. Reúne maestros del teatro Noh, Tótem de Bali, del Kathakali de la India, de Odissi de la India, de Indonesia, pero también de occidente técnicas como el Mimo corporal de la comedia del arte de personajes como Jerzy Grotowski, el director Eugenio Barba que es un muy conocido director en todo el mundo, yo estudié allí.

Después estudié en Asia, en Japón, estudié teatro japonés específicamente el teatro Noh, Kabuki, es como la danza Kabuki que es una tradición antigua del teatro japonés. Estudié en varios recorridos en Asia, también estuve en Estados Unidos haciendo cosas. Yo he sido actor, empecé como actor, después encontré que lo que yo quería hacer como actor, que no encontraba digamos alguien que dirigiera lo que yo quería hacer como actor, entonces yo empecé a dirigir y luego empecé a escribir mis propias obras, después hice una Maestría en Dramaturgia y bueno, he hecho un montón de obras, no sé cuántos montajes he dirigido; hartos.

He sido ganador del Premio Distrital de Dramaturgia a Directores Jóvenes del Distrito, la Ibaraki que es una beca para artistas en Japón. Estoy invitado a participar en los montajes de Hamlet, de los más famosos del mundo y además me acabo de ganar una beca para hacer un Doctorado en Performance esta vez en la Universidad de California a la cual me voy el 3 de agosto y voy a estar allá por lo menos 5 años.

También he estado trabajando mucho porque además tengo un interés artístico, un cierto compromiso con la gente, un compromiso político con la situación de la violencia en Colombia, con las víctimas de la violencia; y además he trabajado con víctimas de la violencia en Putumayo, (...) como en las regiones más duras de la guerrilla y con ellos hice una galería de la memoria con artistas de todas las disciplinas, que se fue para Estados Unidos porque no pudo presentarse aquí en Colombia, por temas de seguridad. También he escrito y dirigido varias obras que tienen que ver con el tema de la violencia, no desde la perspectiva de cómo mostrar la violencia, sino como una mirada poética y muy centrada en el dolor y en la crueldad de la violencia.

Históricamente está comprobado que el arte cambia a nadie más que a las personas que lo practican o a las personas que están alrededor de él, en realidad el arte funciona como psicoterapia si se quiere, pero no en el sentido psicológico solamente, sino que el arte es como un psico-fisiológico-activo terapéutico, es decir que cura no solo los traumas causados en la mente, en la psique, sino los traumas causados en el cuerpo, entonces hay una cosa que a mí me parece que es clave, que es desde dónde parto con mi trabajo y desde dónde te voy a decir qué es la

creatividad y todo lo que puede pasar. Es que hay una muy, muy clara división occidental que viene desde Descartes, pero más aún atrás desde los griegos, que es la división entre cuerpo y mente. El modelo cartesiano es “pienso, luego existo”, etc. No solo se ha tomado el lugar la toda poderosa razón en la cultura occidental, sino que lo que ha hecho, además, es eliminar el cuerpo. Por eso te digo que yo tengo una mirada antipsicológica en el sentido que la psicología se centra en esta cuestión de la psique.

Pero lo que la psicología, debería entrar a entender es la dimensión por ejemplo fenomenológica que empezaría con Merleau-Ponty, pero antes con Heidegger, o con el fundador de la fenomenología como ciencia estricta, Husserl, quien abre un camino para pensar la existencia del ser. Se da, no en términos solamente de la psique sino que se da en términos de cómo existe una relación corporal con el mundo. Si tú no tienes esa relación, del cuerpo entendido como cuerpo-mente con el contexto, con el mundo, es imposible generar pensamiento, psique, psicologizar, lo que sea.

Si tú centras el análisis psicológico en el análisis mental, lo que estás es retirando todo el resto. Por supuesto, si las coordenadas que existen en la cabeza son coordenadas que surgen en el cuerpo, el solo hecho de que te acuesten en la silla, por ejemplo, a la manera de los psicoanalistas de película y eso, yo no sé si confundo a los psicoanalistas porque solo los he visto en las películas estás desplazando el cuerpo y estás presumiendo que todos los problemas son una condición psíquica. Y no, son una condición psicofisiológica, entonces el camino que he tomado yo con muchos otros artistas o personas que han hecho investigación, por ejemplo en el

entrenamiento del actor, es recuperar una vía que es psicofisiológica y que puede atravesar otros canales que permitan entender la percepción, la condición humana, la relación que se tiene con el cuerpo como unidad, como totalidad, como cuerpo entendido como cuerpo-mente y no como dos entidades separadas, porque eso lo ha hecho el teatro mucho.

El teatro con Stanislavski, digamos, el teatro contemporáneo, empiezan a crear una técnica plenamente psicológica, el actor crea una biografía mental, crea un hilo de pensamiento, una línea continua de pensamiento que está centrado en un discurso absolutamente psicológico porque las primeras técnicas, estoy hablando de Stanislavski a finales del XIX y principios del siglo XX está muy influenciada por la psicología de Pavlov. El ejercicio del actor era como un fenómeno conductista, como el perrito al que se le pone la campanita, el actor es exactamente igual, él tiene todo un hilo de pensamiento, entonces cuando encuentra el estímulo él reacciona orgánicamente porque ya tiene todo montado en la cabeza, pero eso es una mentira. Después Stanislavski se dio cuenta de que la cuestión no era una pregunta psicológica sino una pregunta sobre la acción. Entonces, ¿qué es lo que hace para que se produzca eso?

Creo que el arte hoy en día, por ejemplo, las artes relacionales, el performance, también la gestalt, están encontrando que hay relaciones que existen y que son determinadas por el cuerpo, lo cual no quiere decir que se esté eliminando la cabeza, lo que se quiere decir es que siempre ha habido una predominancia del pensamiento a costa de eliminar todo lo otro. Lo que se está volviendo a retomar es una idea de la totalidad del ser. Esa es la dimensión que está existiendo en el arte, pero que siempre ha existido, que es un poco lo que puede otorgar el arte, no solo es

una cosa valiosa para el arte mismo, sino para entender la condición humana como tal. Es decir, todo el estudio de la neurología, de la neurofenomenología ha visto cómo tú puedes entender dos fenómenos, si no son tres o cuatro o cinco, pero una de las vertientes muy fuerte que se tiene es que el cerebro es una cajita que puede funcionar independientemente absolutamente de todo, entonces la cajita lo que hace es recoger los impulsos, las percepciones, las reacciones, los estímulos del medio y traducirlos en un sistema celular, es decir, es un sistema computacional. El cerebro es una cajita que interpreta, ese sentido del mundo es una representación, es decir, el mundo existe acá (señala su cabeza). La pregunta es por qué si el mundo existe acá (señala la cabeza) por qué tenemos este mundo que está acá (señala el cuerpo), o si este mundo que está acá (señala el cuerpo) entonces es inexistente y todo eso es una ilusión que está aquí en el cerebro, entonces qué hay de todos nosotros, qué hay de nuestro cuerpo, qué hay de las relaciones?

Desde la perspectiva que surge desde la fenomenología, está por ejemplo el chileno Francisco Varela, el neurofenomenólogo que trabaja con un equipo grandísimo de gente de otros países en Estados Unidos, empieza a ver cómo existe un acoplamiento de la mente, el cuerpo con el entorno, y que no es posible la existencia del pensamiento o de la mente si no es a través de un cuerpo. Es decir, si no existen las pulsiones materiales, físicas y fisiológicas que te den la pulsión para que la mente actúe, es imposible que se genere esto. Se está hablando de un cuerpo relacional por supuesto y del término inactivo que es absolutamente maravilloso.

(K): Con eso surgen dos dudas. Una pregunta sería, estamos hablando de artes en las que es necesario, entre comillas, el cuerpo, un ejemplo las danzas, el teatro, pero yo diría en el caso por ejemplo de la pintura, estaba pensando yo en medio de mi ignorancia porque me falta saber mucho sobre eso, sería una forma también, digamos en la pintura o en la música, sería también una forma de materializar y de aparecer la mente.

(Á): Sí, y el cuerpo.

(K): Exacto, de traerlo aquí y al ahora.

(Á): Si, porque digamos, si hay algo que logre la pintura es cómo lograr un grado de percepción que lo que hace, si se quiere, pensado de alguna forma, es re-acoplar lo que esta desacoplado. Es decir, cuando tú estás en tu hilo de percepción cotidiano, lo que haces es pasar por alto todo, porque asumes que lo que existe, por un lado, es natural; una condición digamos, social y crónica donde tu cuerpo es avasallado, colonizado y demás, no cierto. Tú crees que tu cuerpo es natural, absoluto, pero mentiras que tu cuerpo es todo un artificio que es creado socialmente, etc. Entonces, en el acto de habitualidad, de cotidianidad, tú pierdes tu entorno, lo pasas por alto, pasas por alto los detalles y te acostumbras tanto que ya todo es natural, que es una condición preexistente, si quieres, que no lo es, pero que tú piensas como tal, entonces como tú hablas es una cosa natural, como alzas las manos y haces así (gesto) es natural. Pero todo esto es recreado por cantidad de cosas. Cuando tú entras por ejemplo en el acto de la pintura, a lo que entras es a volver a acoplar el mundo, entrar en un nuevo estado de percepción que te puede hacer nuevamente entrar en una realidad de percepción con el mundo, mucho más aguda.

Eso pasa en la danza, en pintura, en el teatro, en la música, en todas las artes. Por eso digo que esa condición es una condición de la cual no es la psicología lo que le deben enseñar a los artistas, sino precisamente las artes las que deben ser estudiadas por la psicología para darse cuenta de cómo pueden hacer crecer la psicología para entender que la percepción humana y la condición de la psique no es solamente la que la psicología piensa, sino que hay universos y panoramas de entradas a la percepción, ejes de percepción, de tiempos que se crean por ejemplo en el teatro, como en la teoría de la antropología teatral cuando se habla del cuerpo extra-cotidiano o del tiempo extra-cotidiano. Es decir, un tiempo que existe dentro de la escena que es un tiempo que es resumido, que es de mucha mayor calidad, donde se afecta la percepción porque es un estado que se crea para el set. Todos esos estados, condiciones del ser y sobretodo de accesos a la percepción deben ser estudiados para entender qué es lo que sucede como condición humana, es algo que solo el arte ha recuperado pero que ni siquiera lo sabe. Entonces lo que deberían hacer es ver qué es lo que sucede en el arte para entender la psique y para concebir la condición humana de otra forma.

(K): La psicología me parece que se ha limitado un poco, a la parte de la patología en el arte, pero viéndolo desde ese punto de vista, es que en el arte aparece el ser de una persona, no solamente la parte de la patología, sino creería yo, tanto la crisis, como la tristeza, como el dolor, como la alegría, como las cosas buenas, como lo mejor del ser humano también aparece allí.

(Á): Claro que sí. Además es algo que se habita y que no se obstaculiza, porque si hay algo es entender cómo el arte puede hacer recordar y pasar por esos estados traumáticos, o estados de

dolor o de crisis y restaurarlos en el sentido de producir catarsis, o producir movimientos terapéuticos. Es decir, no hay nada más poderoso terapéuticamente que el arte, y hay musicoterapia, hay danzoterapia, teatroterapia, de todo. En Italia hay movimientos grandísimos de este famoso psicólogo italiano que tiene la formación teatro terapia, que usan técnicas teatrales para hacer terapia, la construcción del rol, etc., para empezar a curar.

Yo mismo he hecho performances colectivos con víctimas de la violencia, personas que han perdido cuatro hijos, que las han enterrado en fosas comunes, que han tenido tal sufrimiento, que uno no puede creerlo; y que han estado en procesos colectivos con performances contando las historias. Y esa situación es verdaderamente aguda en términos de los procesos curativos que pueden causar. Esto tiene en contra todo un movimiento de psicólogos que dicen “ah, no, es que lo que ellos necesitan es terapia” y no sé qué, pero las mismas víctimas dicen no, el asunto es que esto nos cura porque llega adentro, bueno, hay muchas razones.

(K): Si claro. Otra pregunta que tendría para concretar un poco mi cuestionamiento es, ¿de dónde viene la creatividad?, si todo el mundo la tiene, si las personas simplemente están dotadas de la creatividad? o ¿de dónde viene eso?, ¿viene de la mente o del cuerpo?

(Á): Yo no sé mucho, hay como varias perspectivas de la creatividad, esto de Goleman, y las mentes creativas, y esto de todas estas nuevas investigaciones que han hablado mucho de la creatividad, lo he leído varias veces, pero no sé qué tanto...

(K): ¿Qué piensas desde ese punto de vista?

(Á): Yo pienso que la creatividad es un músculo, que debe ser entrenado, que todos tenemos una condición creativa de por sí, pero cada vez somos menos creativos por la condición y vida a la cual estamos habituados. Cada vez que entramos en círculos de habitación cotidianos que nos habitúan a lo mismo diariamente, entonces perdemos por un lado nuestra capacidad de sorprendernos y por otro lado nuestra capacidad de crear, de ser creativos. Es decir, de crear nuevas cosas y no me refiero a innovación ni nada por el estilo, sino a crear nuevas ideas, ideas generadoras de cosas, no importa que sean viejas o no, pero que generen cosas y que de ahí salgan, disparen, impulsen o detonen cosas nuevas, como en el ejercicio que tiene un empresario, entonces empieza a crear y dice, si, es tan creativo el hombre de negocios como el artista, o el banquero, lo que sea.

El asunto es este ejercicio de habituarse; y habituarse lo que hace es obstaculizar la creatividad porque uno ya uno se sorprende, uno ya no crea, uno no exige detonantes para sacar cosas, entonces por eso digo que la creatividad es músculo, que la tarea del artista es entrenar el músculo de la creatividad; lo hace a diario, lo hace cuando lee, lo hace cuando piensa en un rol y entonces tiene ver como son las condiciones de ese personaje, como crearlo, como hacerlo yo, como vestirlo. Lo hace un pintor cuando está mirando la vida cotidiana, cuando pasa por una columna y dice “¡ay esta columna es un hilo de luz, el cual yo tomo en la fotografía!” o es una raya de pintura, o es lo que sea. Entonces el arte lo que hace es, por un lado, exigir un ejercicio perceptivo mucho más agudo frente a la realidad y por otro lado, está generando detonantes que puedan impulsar y generar ideas y actos, actos sobretodo; entonces el artista siempre está entrenando su creatividad.

¿Por dónde empieza la creatividad?, Tú conoces un texto del español García Lorca que habla del duende, el hada y el... no me acuerdo cual es el otro..., hablando sobre la inspiración, entonces ahí dice, es que hay inspiración digamos la del duende, o hay inspiración del gnomo por ejemplo. Bueno la más increíble es la del duende, porque el duende saca. Bueno, y habla sobre las bailarinas de flamenco, pero diciendo ese texto, de pronto es bueno que pases por ahí. La creatividad se inicia con la inspiración.

(K): ¿Y la inspiración?

(Á): La inspiración es un acto respiratorio sencillo, inspirar significa tomar. La inspiración no es un acto divino, no es un acto del cielo, como en Lorca, que viene de por allá como se ha dicho “no, es que la estrella divina, me llegó del cielo”; la inspiración es un acto de respiración, inspiras, y tu cuerpo puede mantener el flujo de la energía y ahí es cuando empieza tu creatividad, si no hay respiración no hay creatividad, es un acto fisiológico. Primero, tu respiras y de ahí empieza toda una respuesta que no es solo psicológica, sino que es fisiológica y física, es cómo tu cuerpo percibe y cómo tu cuerpo te dice; es el que dispara, es el que detona la creatividad. Por ejemplo, tú te cortaste con una cuchilla, con esto en la pared (señala) y esto (señala) te puede crear, si tu estas ahí en ese momento, si percibes eso de tal manera, la raya de sangre, la herida, la fractura, el dolor, el esquema, puede ser un detonante para la creación de cosas inimaginables. Por otro lado, hay un ejercicio de la creatividad, una mirada de la creatividad donde se pudiera, es decir, lo que hay en entorno de la creatividad, y tanto de la creación, es cómo das cabida a lo que no entiendes o lo que no esperas, o a lo que no puedes

reaccionar. Es decir, tú dices, pasó esto y esto lo pongo acá pero yo no sé qué es. Pero no, porque no lo entiendo, como en otros universos o en otros campos, yo lo desecho, porque no lo entiendo, y por qué no sé a dónde me va a llevar. Entonces me pierdo en la oscuridad sin razón alguna, sin evidencia de ningún tipo y de allí estallo un montón de cosas, entonces qué es lo que pasa, que también estoy alimentando una cosa que esta inconsistente, en el camino de lo inconsciente, para traer eso que está en el inconsciente y hacerlo ver en la obra de arte.

(K): De alguna manera materializarlo...

(Á): Eso es

(K): Bueno, no sé si de pronto tenga otra cosa en el tintero, o también quería recomendarle muchísimo dentro de todas las cosas, de pronto de los conocimientos, si en algún momento tenga así un chispazo que diga ¡ay no recordé decir esto o este dato le puede servir!

(Á): Tengo un montón de datos que te pueden servir.

C. Transcripción entrevista Diana Restrepo

Entrevistador (E): Nosotras quisiéramos conocer primero su historia, cómo empezó, por qué esta carrera, esta profesión.

Diana (D): Bueno yo empecé el contacto con la música desde muy chiquita con mis papas, especialmente con mi papá; él era el que más me enseñaba canciones, me enseñó guitarra, pues es un músico empírico. El siempre me enseñó a tocar las organetas chiquiticas y guitarra,

siempre estaba en coros cantando en Navidad. El contacto con la música siempre fue desde muy niña, además mi papá me ponía música de todos los géneros, me ponía boleros, Lucho Bermúdez, música clásica, música colombiana. Estuve en un ambiente musical desde muy pequeña, pero a la vez muy ignorante al respecto: si la música era una carrera o no, ni idea. Así dure todo mi estudio en el colegio y cuando termine, ¿qué vas a estudiar? Y no, yo voy a estudiar ingeniería química, a mí me gustaba la química, pero realmente mi mamá me compró libros y todo, y nunca abrí un libro. Ella me dijo ¿qué es lo que quieres? ¡No ves que a mí me gusta la música! Y ella me dijo bueno te voy a averiguar cómo es eso, y ella empezó a mirar universidades y todo y “¡ay, si se puede estudiar profesionalmente la música!”. Entonces me presenté a unas universidades y ¡oh sorpresa, para estudiar música tenía que saber algo! Me presente, pero no fui porque sabía que no pasaba, Estuve estudiando con un profe particular, él me enseñó todo lo de gramática y lo bueno es que yo había cantado desde niña. En cuanto al instrumento voz si llevaba un recorrido largo, eso fue bueno.

Cuando me presente nuevamente a la universidad ya tenía bases de gramática y todo eso y pasé y empecé a estudiar música profesionalmente; igual yo creo que la música y los músicos, toda la humanidad tiene latente la música, solo que algunos nos fuimos por el camino de cogerla como una carrera profesional. Pero los músicos por ejemplo, todas las investigaciones que yo estoy haciendo es sobre músicos empíricos, tienen el mismo valor que cualquier músico que tenga un cartón, incluso a veces más porque tienen un saber incluso ancestral de su familia.

Empecé a estudiar música como carrera y canto como instrumento principal, en la Academia Superior de Artes De Bogotá - ASAB, hice toda mi carrera allá, estudié canto lírico y canto popular, pero cuando terminé mi carrera me dediqué más a canto popular y a la investigación del canto popular de las músicas tradicionales colombianas. Ahora soy profe de canto ahí mismo y también de la Universidad Pedagógica. Estoy haciendo mi Maestría en Musicología investigando sobre la voz, que es lo que siempre me ha gustado, pero me gusta, incluso más, saber por qué cantamos así, por qué hablamos así, por qué ciertas regiones cantan de cierta manera; eso es como lo que más me ha llamado la atención.

(E): ¿Cuál es su percepción en cuanto al cuerpo en el canto?

(D): El cuerpo es todo en el canto, y bueno creo que para todo, pero sí hay una condición en los cantantes un poco diferente a los demás instrumentos; nosotros nos sentimos a veces un poco como en la mitad, entre los actores y los músicos, porque además es el único instrumento que tiene texto y eso ya hace que sea diferente. Cada vez que tú vas a decir una frase el cuerpo tiene que acompañar obviamente eso que estás diciendo, no tienes ningún instrumento al lado o un instrumento externo, entonces el cuerpo es absolutamente todo cuando tú estás cantando; el cuerpo vibra, él está vibrando todo, así el sonido no pase físicamente por el dedo gordo, solo pasa por la cavidad de resonancia; de todas formas el cuerpo es como un vibrador. Yo siento que estamos en constante vibración, de todas maneras el cuerpo es un elemento a veces difícil en la enseñanza de las universidades porque se separa mucho, es como que vamos a estudiar canto y a veces no trabajamos mucho el cuerpo y tú hablas con los cantantes y los cantantes hacen yoga,

somos como los raros. Incluso dicen: no, ellos no son músicos, son los cantantes, porque nosotros si le ponemos un poco más de atención al cuerpo en ese sentido como de conectarse con él para poder expresar algo.

De todas maneras, no es tan fácil porque cuando alguien canta muchas veces se ha separado la voz del cuerpo, entonces yo soy el cantante y uno mira de aquí para arriba (señala desde el pecho hacia arriba) y el cuerpo no existe. A veces hay cantantes que son súper quietos y no lo usan y no son conscientes, y siento que un actor lo tiene clarítico como los bailarines. En cambio los cantantes de música tradicional, yo siento que ellos tienen una conexión con el cuerpo, la corporalidad que tienen al momento de cantar, al momento de gestualizar algo, de decir algo. Ellos no solo lo dicen con la voz, lo dicen con el cuerpo, o sea el cuerpo también es un medio de comunicación, hay una conexión directa con el cuerpo, que a veces cuando uno estudia tan académicamente las cosas, desliga el cuerpo de la voz. Y el canto es voz y cuerpo, para mí el canto es voz y cuerpo, como una sola entidad, inseparables.

(E): Nos habla de su investigación y ahora que lo menciona dice que en la música popular hay como más conciencia del cuerpo. Nos podría hablar un poco más sobre la investigación?

(D): Digamos que los procesos, creo que son más “naturales”, no es que en lo académico no haya huecos. Claro que sí, sino que creo que a veces es más demorado el proceso para llegar a algo que ellos ya tienen desde muy pequeños; por ejemplo, no sé, un cantante de música llanera tradicional, cuando va a ordeñar su vaca y le canta, está cantando con todo su cuerpo, está ahí sentado ordeñando, esta agachado, y hay como una sincronía entre la voz y el cuerpo. Nadie le

está diciendo “usted está usando el diafragma”, nadie le está diciendo y él no sabe, digamos con esos nombres o conscientemente así, entonces yo siento que los procesos son más naturales y más de acuerdo a un contexto. Algunos cantantes que estudian académicamente llegan muy rápido a eso, no es que no lo logren; y muchos cantantes, digamos, de ópera trabajan 100 % su cuerpo, o sea no es que no se dé. Creo que el proceso es más lento para llegar allá, a algo que ya tienen más naturalmente, pero sí se llega. Creo que cuando uno estudia tan académicamente, las cosas se separan, y uno va estudiando como “bueno vamos a hacer voz de cabeza”, “vamos a hacer voz de pecho”, vamos a hacer la escala tal. O sea se empieza como a diseccionar, a separar; y el cuerpo a veces se trabaja aparte de la voz cuando son una sola cosa. Yo lo que siento es que los músicos más tradicionales traen el paquete todo en uno solo; esa es la percepción que tengo de esos cantantes. Por supuestos no todos, también hay excepciones, hay cantantes tradicionales que no, pero la mayoría lo tienen.

(E): ¿Cómo es su experiencia corporal cuando está cantando?

(D): ¿Cómo es mi experiencia corporal? Depende de lo que estoy cantando, hay cosas con las que me conecto más emocionalmente, me conecto mucho más; siento que estoy como más, no sé qué palabra usar, me siento más total, más completa, entonces siento que todo mi cuerpo es la voz. Hay momentos en los que no, hay momentos cuando canto otras cosas y no me conecto para nada con mi cuerpo y solo canto, y abro la boca y hago “blablablá” y ya (risas) aunque uno ya con solo abrir la boca y cantar ya está usando el cuerpo. Pero hay momentos en que uno siente que el cuerpo está presente todo el tiempo, yo canto especialmente música popular tradicional

entonces todo el tiempo estoy bailando, casi siempre. Sea lo que cante siempre me estoy moviendo y para ir más profundo, hay cosas que yo he averiguado y como se baila; si voy a cantar, digamos tango, yo me he metido a clases de canto y digo bueno, quiero saber cómo se baila, como se mueve esa música porque están en conexión. Cuando voy a cantar música llanera, entonces me meto a bailar música llanera. Creo que la danza de esa música se expresa totalmente en el cuerpo. Entonces casi siempre yo tengo mi cuerpo ahí, muy presente.

(E): Alguna experiencia que por ejemplo le haya impactado, o que tenga para recordar, ya sea graciosa, o algo que le haya pasado ingeniándose algo o creando algo?

(D): A veces pasa que uno va a cantar algo y antes de cantar una estrofa no te acuerdas de la letra y está en blanco la mente, literalmente en blanco. A veces pasa que ¡pum! de una viene la letra por inercia de tanto que la has cantado y el cerebro funciona en automático, entonces te manda la letra y uno abre la boca y uno no sabe ni siquiera si lo está diciendo mal o no. Pero hay momentos que no, en los que a uno se le olvida la letra y uno se pone a improvisar y la gente ni se da cuenta, y uno está diciendo otra letra, o las cambia, las trunca, vuelve y repite el mismo verso, eso pasa. También es la tranquilidad con la que uno asume eso, porque hay gente que como que se queda así y no entra, eso puede ser. Y cosas como al bailar, al cantar, que hemos estado cantando al tiempo y bailando al tiempo, esos momentos para mí son muy bonitos; me gusta mucho cuando con los del mismo grupo vamos cantando y bailando al tiempo, eso me encanta, eso es como lo más bonito que recuerdo.

(E): Nos comentaba que da clases de canto, ¿qué es lo que enseña y qué cree que es lo más importante que le enseña a sus alumnos?

(D): Pues yo les enseño básicamente como casi todas las clases de canto, técnica, la primera parte de técnica, la otra parte de estilo; o sea, cómo se canta tal género, la tímbrica y cómo se pone la voz y eso va acompañado obviamente de un trabajo técnico. Pero el trasfondo de mis clases es que los estudiantes encuentren su propia voz, su propia identidad. Digamos, entre más diferente sea el estudiante de mí, incluso como cantante, me gusta más; que no sea una copia mía, sino que ellos realmente encuentren y digan bueno cuál es mi camino, cuál es mi propia voz.

Yo doy clases en dos universidades en donde se canta de todo, cantan muchos géneros contrastantes, y eso a veces genera confusión en los estudiantes, porque es cómo “¿cuál es mi identidad vocal?”; yo siempre me preocupo porque ellos encuentren eso y que se sientan conectados y les guste. Siempre busco que ellos se conecten emocional, o así sea solo mentalmente, pero que ellos digan “esta obra me gusta, me siento feliz o me está enseñando algo”, eso es como lo más primordial que yo les transmito a ellos

(E): ¿También compone?

(D): No mucho, he hecho cositas, pero no, no es mi oficio componer.

(E): Sin embargo, cada vez que canta, siente que está creando?

(D): Sí claro, todo el tiempo; sí porque siempre que cantas algo siempre va a ser nuevo, siempre va a ser diferente a la anterior vez. Ahí existe una diferencia un poco entre la música escrita y la oral, y es que la oral es un poquito más abierta en ese sentido, puedes variar las cosas. En la música escrita no es tan fácil variar, o crear digamos, porque siempre están escritas las mismas notas, siempre tienes que hacer lo que está escrito en la partitura. En cambio cuando haces algo de tradición oral, todo el tiempo puedes cambiar la melodía, puedes decir cosas diferentes; en cada concierto tu puedes decir cosas distintas como intérprete, entonces siempre estás creando. Pero en general así sea música escrita, el intérprete siempre está creando, todo el tiempo, porque como es una interpretación de algo siempre va a ser la tuya; y así otra persona cante la misma obra que yo, a él le va a sonar diferente que a mí porque él le va a meter sus cosas, sus melodías o cosas distintas y que son propias de él y su creatividad. Creo que uno siempre está creando y haciendo cosas diferentes siempre. Y siempre tengo conciertos en los que canto lo mismo pero siempre intento como hacerlo diferente para no aburrirme, aparte por la misma música, para darle vida y que siempre sea diferente.

(E): ¿Guarda algún registro de las presentaciones?

(D): Conciertos si tengo muchos, pero clases no. Yo le digo a mis estudiantes que las graben para ellos en el celular; para ellos, pero nunca me he grabado a mí misma.

(E): Hay estudiantes que la hayan sorprendido, así como que usted diga, ¿de dónde salió?

(D): No, realmente no. Sorprende cuando se presentan a la carrera, llega gente que canta cosas muy chistosas, muy locas, que vienen de otro lado, como que su lugar no es ahí y uno se ríe. Pero

estudiantes como tal, no para nada. Además, yo soy de mente muy abierta, entonces me dicen quiero cantar metal, listo hágale, a mí me encanta. Yo le digo: ven cómo haces eso. Hay mucha curiosidad, mucha curiosidad técnica en muchas cosas, entonces chévere

(E): Muchísimas gracias.

(D): A ustedes. Ojala les sirva mucho.

F. Transcripción entrevista Humberto Casas

Karen (K): Sería importante saber quién es usted, a qué se dedica, qué hace? La experiencia como artista, cuáles son esas vivencias emocionales, psíquicas y corporales mientras está creando.

Humberto (H): Yo soy artista plástico de la Universidad Nacional, hice Maestría en Estética en la Universidad Nacional sede Medellín. Desde que inicié mi carrera de pregrado no he dejado de trabajar en el arte, no he dejado de ser artista, y ya no lo dejaré de ser. Es muy particular porque en octavo semestre o sexto semestre yo decidí que el tema fundamental de mi trabajo era el cuerpo humano, la figura humana, y me dedique mucho tiempo a representarla en pintura y dibujo, pero era una representación bidimensional porque yo me gradué con especialización en pintura. Siempre fui bidimensional; pasado el tiempo yo no he dejado de ser, pues mi interés es la figura humana, el cuerpo como elemento, tanto que en la maestría mi tesis se desarrolla sobre

la historia del cuerpo humano y las artes plásticas colombianas desde el siglo XVI hasta el XXI. ¿Qué ha pasado con ese cuerpo?, primero fue un cuerpo representado, un cuerpo simulado, porque era una imagen bidimensional que no tenía nada que ver con lo corpóreo; esa estructura que ocupa un lugar en el espacio que somos nosotros. Entonces, desarrollo a partir de qué pasa con ese cuerpo en la historia del arte en general; en los años 60 más o menos se empieza a ver una tendencias hacia el cuerpo como herramienta, a pesar de que no se le había dado importancia a eso, que el cuerpo hace parte incluso de una obra bidimensional porque está la factura; está como dice un escritor barcelonés que se llama Pere Salabert. Él dice que el gesto que imprime cada artista está sobre la tela o sobre el soporte; ese gesto que tiene el artista depende del cuerpo mismo, por eso mismo la fuerza que imprime una mujer pintando, o un hombre que hace ejercicio todos los días, por ejemplo, y ese gesto que queda ahí impreso es parte de lo corpóreo. Ya en los años 60 entonces empieza a haber una tendencia con Yves Klein por ejemplo, que es el cuerpo como herramienta y se vuelve un pincel, Yves Klein lo que hace es utilizar cuerpos femeninos para hacer impresiones sobre tela, el cuerpo montado en una tinta que va a imprimirse en la tela, y en el arrastre y etcétera; y después aparece en esa época lo corporal de Jackson Pollock, cómo se mueve Pollock en una tela inmensa para hacer su dripping, para dripear, para gotear, el cuerpo tiene que moverse, es muy importante lo que sucede con su cuerpo. Por último ya termina el cuerpo como obra de arte, ya ni siquiera es el pincel que pinta o el pincel que deja una huella en una superficie sino el cuerpo como parte fundamental o principal de la propuesta plástica, y empieza a existir una palabra que usaron los americanos, que es performances que después yo la oí castellanizada por un maestro de la Universidad Nacional, idealista, que la

castellaniza, la llama performance, mucho mejor que ese anglicismo. Performance son acciones cuando el cuerpo es la obra de arte.

Hay un artista colombiano que recomiendo ver, se llama Fernando Arias, quien en un Salón Nacional él se hace un tatuaje en la piel, y es la firma de él, está firmando su cuerpo como obra de arte, o sea, ya eso para mí es lo máximo, es decir esta es la obra de arte, aquí estoy yo como obra de arte, y me firmo si alguien me quiere comprar, pues estoy a disposición, ya son tantas cosas. Siempre, mi acto creativo o mi forma de trabajar casi siempre tiene un tema, yo parto de un tema, un tema que empiezo a desarrollar, depende si es bidimensional o tridimensional, pero en su dos maneras es casi siempre la misma forma de abordarlo; parto de un tema fundamental y empiezo a desarrollarlo ya sea por los intereses que tenga en ese momento, que también son muy específicos.

Por ejemplo, hace un tiempo estoy haciendo cerámica, me encontré con ese lenguaje que nunca había hecho en la universidad, me encontré con el lenguaje, y es muy bello muy bonito, muy interesante manejar la materia, y empecé a trabajar el cuerpo humano, me interesa mucho el cuerpo humano, pero en relación con lo urbano, con la ciudad, porque vivo en una ciudad, porque soy urbano, porque me interesan los cuerpos, la cotidianidad en una ciudad con los cuerpos, es como una danza, nosotros estamos inmersos en esa danza cotidiana, que son los atravesamientos; cuando se atraviesan los cuerpos y no se pegan, eso es una coreografía, caminar por la ciudad es un acto coreográfico, porque es que nosotros pasamos, nos encontramos, nos cruzamos, nos cruzamos no solo con cuerpos, sino con elementos, con máquinas, con formas

arquitectónicas, etc. Ese juego cotidiano es una danza, la danza urbana, que a veces uno no la concientiza, sino ya cuando tiene un cierto interés. En estos momentos estoy trabajando en una serie que había hecho en el 97, y la retomé, es una serie sobre los soles, el tema fundamental es el sol, en toda su manifestación, el sol como energía vital, o el sol como forma circular, sol como elemento cromático, el que da luz, y entonces en torno a eso estoy trabajando, en torno a ese tema hay unos subtemas por decir algo, el color y la materia. Ahorita estoy muy matérico, estoy trabajando elementos encontrados en la calle, metales, metal con óleo, maderas, uso pinceles que ya no me sirven, los tubos de óleo que ya no tienen oleo adentro, entonces los trabajo, los manipulo y los convierto en otra cosa.

(K): ¿Es diferente la experiencia al trabajar uno con cerámica o trabajar uno con pintura?

(H): Si claro, a pesar de que siguen los intereses, sigue primando lo urbano, el cuerpo humano, pero una cosa es la bidimensionalidad en la que prima el color, es un poco más simulado, porque es una imagen que no es la realidad, de hecho también en la tridimensionalidad una escultura no es real, pero se acerca un poco más a un cuerpo por el hecho de ser tridimensional como somos nosotros, nosotros somos tridimensionales; dejamos de serlo cuando nos convertimos en imagen, una imagen nos vuelve planos, una imagen bidimensional no una imagen escultural; tú ves una fotografía de un cuerpo, y ves una imagen plana, se desvanece, no se desvanece, más bien se transforma la tridimensionalidad en una parte, es muy particular; era lo que a Platón le molestaba, el simulacro y que eso no era la verdad, por eso Platón decía que los artistas tienen que vivir fuera de la ciudad y los echó.

(K): Desde el punto de vista, quizás tanto de la cerámica como de la pintura, que tiene que ver con el cuerpo como herramienta, y cuáles serían las diferencias en ambos casos, no solo como resultado, porque hasta ahora hemos hablado del cuerpo como resultado

(H): Aquí estamos hablando de un cuerpo simulado, de un cuerpo representado, que es el cuerpo de la pintura y el cuerpo en cerámica. En algunos momentos cuando estaba estudiando la maestría en Medellín, hice dos acciones en las que mi cuerpo hizo parte del trabajo, era una acción, que se llamó *Tumbas de Agua*, y era arrastrar un montón de huesos que había puesto sobre unos bloques de hielo, arrastrarlos desde el cementerio San Pedro, que es muy importante en Medellín, hasta el río Cauca. Yo los iba arrastrando por la calle, o sea mi cuerpo era parte del trabajo, era un trabajo alrededor de los ríos en Colombia que son tumbas de agua, porque estas violencias que nos han arrasado, han arrasado los cuerpos, y los cuerpos han terminado en las aguas, en las aguas de los ríos de Colombia, y fundamentalmente en el río Cauca, que atraviesa el departamento de Antioquia. El río Cauca es uno de los ríos donde más botan cadáveres en las épocas violentas, ahora supongo que ha disminuido un poco, porque ha bajado un poco la guerra, pero no deja de ser también una parte donde arrojan un cuerpo y se desaparece todo vestigio de esa violencia; pareciera que se desapareciera pero no; continúan las familias que están buscando ese cuerpo.

En algún momento de mi trabajo me interesó tanto el cuerpo que fui parte de propuestas plásticas, porque el trabajo que más he hecho que es pintura y cerámica, pues estoy en el tema del cuerpo, pero se queda en eso, se queda solamente en la representación de ese cuerpo.

Después de la maestría yo he hecho más, más conciencia de mi cuerpo como una parte de hacer, del hacer como una parte de la creatividad, no solamente porque desde mi cuerpo sale lo que quiero decir si no desde mi pensamiento y desde mis experiencias sale y se convierte en una propuesta, mi cuerpo se mueve para hacer eso, cuando pinto me muevo un poco menos que cuando hago escultura, cuando hago cerámica se está moviendo un poco más alrededor de la figura; aunque, mi trabajo últimamente, mi trabajo pictórico pide que mi cuerpo se mueva, porque yo a veces trabajo no el caballete, sino poniendo el soporte sobre el piso, entonces me toca moverme un poco más y soy consciente de eso, por el mismo hecho de haber cursado esa maestría en cuerpo soy un poco más consciente de que soy cuerpo, de que soy materia.

(K): ¿Pareciera que un dibujante, un pintor, un escritor, en general, diferentes tipos de arte pareciera como si olvidaran que su cuerpo está ahí?

(H): Sí, si uno pierde conciencia, y como dice un escritor francés que se llama Michel Serres en un libro que se llama *“Los Cinco Sentidos”*, que uno concientiza el cuerpo cuando el cuerpo se toca, o cuando el cuerpo es afectado; por ejemplo cuando uno está enfermo uno sabe que es cuerpo, cuando no está enfermo se olvida de que es cuerpo; pero cuando empieza el malestar corporal se concientiza esa parte. Uno no sabe que tiene espalda, pero cuando alguien la toca, ese roce, ese tacto hace que uno concientice que tiene espalda; cuando lo acarician a uno lo están volviendo cuerpo; incluso pienso que las miradas son como caricias con los ojos, si se quisiera ir más allá, que era lo que yo hacía cuando dictaba clase de dibujo anatómico allá en la Universidad los Libertadores, yo le decía a los estudiantes: cuando ustedes miran la modelo, ustedes lo que

están es dibujándola con los ojos para después dibujarla en el papel, tienen que mirarla, o sea, lo que les estaba diciendo es: observe, vaya más allá del acto mismo de ver, observar es pretender pasarla a la hoja de papel, más o menos cómo es el cuerpo de la persona que está posando. Hay que hacer conciencia del cuerpo.

Supongo que algunos escritores, músicos, cuando hacen trabajo alrededor del cuerpo toman conciencia de pronto de su mismo cuerpo y creo que los escritores un poco más, porque los escritores hablan mucho del cuerpo, o hablan de personajes, entonces al hablar de un personaje y al describirlo físicamente me imagino que tienen referencias de alguien que conocen, de cosas conocidas, incluso hay mucha autobiografía. Los artistas lo que realmente hacemos es mostrarnos de una manera un poco disimulada a veces, pero lo que realmente hacemos es un autorretrato permanente, constante.

A pesar de que por ejemplo estoy haciendo abstracción, igual es la mirada mía de este mundo, entonces ahí hay parte mía, siempre hay parte de uno; y no solamente en ese sentido, sino en el sentido corporal, en cada trabajo de uno hay sudor, hay células que mueren, se caen a la superficie y ahí quedan; o no sé... aliento, respiración, todos los fluidos posibles e imposibles, de hecho hay artistas que se han metido a trabajar con los fluidos corporales

Vanessa (V): A nosotras nos gustaría saber alguna experiencia que la haya marcado de por vida, puede ser en su adolescencia, cuando empezó a pintar.

(H): ¿Experiencia plástica o vital?

(V): Las dos, si quieres.

(H): Bueno, experiencia vital, a mí me conmueven mucho los viajes, porque mi vida, gira en torno a viajes, me gusta mucho conocer. Mi trabajo personal está hecho de las referencias y las experiencias de los viajes. Se reflejan luego en el trabajo, cuando yo regreso luego de un viaje, mi trabajo plástico cambia un poco después del viaje; de hecho esa experiencia se guarda en la memoria, y va a salir en el trabajo cuando ya estoy elaborando un proyecto o cuando estoy haciendo un trabajo plástico.

(V) ¿Y qué es lo que le gusta de los viajes?

(H): Los viajes se parecen mucho a mi trabajo plástico, porque a mí me gusta mucho lo azaroso, me gusta el azar; no me gusta casi lo programado, pues claro uno programa un viaje y le hace una programación más o menos de me voy a gastar tanto a tanto y voy a ir de un sitio y cojo una ruta etc., coge una ruta es muy similar en coger una ruta a un trabajo plástico. Yo dejo que el azar maneje el viaje, y que aparezcan experiencias que no se han programado. De hecho todos los viajes pasan así, lo mismo sucede con mi trabajo plástico: empiezo a pintar, pero me dejo llevar muchas veces por la accidentalidad, me gusta mucho la accidentalidad y la aprovecho, sucede que una mancha que no iba pensada, ahí salta, y se soporta en el trabajo, yo la dejo, la trabajo, o la dejo tal cual como queda; mi trabajo tiene mucho de azar como los viajes.

(V): ¿Y algún viaje así que le haya marcado, algún lugar, una experiencia?

(H). Hice un viaje de Bogotá - Buenos Aires, Buenos Aires - Bogotá en bus. Todo el trayecto fue hecho en bus, y fue de las experiencias más interesantes, porque de hecho partí de Bogotá, luego fui a Cali en donde me quedé un tiempo, luego pase a Ecuador; salte a Perú, no pase por Machupichu porque ya conozco. Le estaba dando prioridad a lo que no conocía, estuve en unas ruinas muy bellas en la costa pacífica de Perú, luego pase a Bolivia, a Chile, y uno de los paisajes más conmovedores que yo he visto, son los Andes suramericanos, la transformación de esa cordillera, de esa columna vertebral que tiene Suramérica es bellísima; tuve la oportunidad de ver el Aconcagua, la frontera entre Argentina y Chile es hermosísima. Uno inicia por esas montañas andinas, y después desciende por esos valles donde cultivan uva, en Chile.

(V): ¿En alguna de esas experiencias ha sentido la necesidad de plasmarlas inmediatamente?

(H): Si claro, de hecho por ejemplo este trabajo que tengo ahora que se llama *Casas con sol*, el tema es el astro que nos da la vida, sin sol no viviríamos los seres humanos o los seres vivos en este planeta. En muchos trabajos evidencio todos esos viajes; de hecho tengo un trabajo que se llama *En los Andes*, y es el recuerdo de toda esa montaña que me gusta muchísimo porque la conozco desde Cúcuta, en la frontera con Venezuela hasta el extremo norte de Chile y Argentina. Me falta la Patagonia que será bellísima, no la conozco. Y la parte donde nace o muere, depende de la mirada, es Venezuela, ahí se puede decir que nace, de norte a sur la cordillera de los Andes, o muere ahí, como quieras.

(K): Tengo curiosidad también de saber, siempre que trabaja, ¿lo hace estando solo?

(H): Pues he tenido colectivos, he trabajado con grupos, y últimamente he estado trabajando con una compañera ceramista, pero cuando yo trabajo, sí obviamente uno se encierra en el trabajo es realmente solo. El artista plástico tiene una particularidad, está acostumbrado a trabajar solo. Ahora que trabajo en la Universidad Distrital en la Facultad de Artes, hay cinco programas, dentro de estos cinco programas esta música, danzas y escénicas, o sea músicos, bailarines y actores, ellos casi siempre trabajan en colectivo.

(K): Es decir, ¿nunca ha tenido que trabajar mientras otras personas observan?

(H): ¡Ah! En ese sentido no me incomoda, pero depende. Si por ejemplo llegan personas que hasta ahora conozco, extrañas, yo no pinto, dejo de pintar; pero si son personas con las que tengo una relativa confianza, o sé que son personas que están interesadas, que tienen un interés particular en las artes plásticas, no tengo lío de pintar, que me miren, Pero generalmente, el trabajo mío siempre ha sido en una soledad particular, mi taller, pintando solo.

(V): En las clases en algún momento, enseña a los alumnos cómo es su la relación con el cuerpo y el arte o alguna relación entre la corporeidad y el arte?

(H): Si, depende de la materia. Ahora el cuerpo en el arte tiene una mirada bastante amplia, en ese sentido a veces se habla de lo corpóreo, no solamente de la figura corporal humana, del cuerpo humano, sino del cuerpo en todas sus dimensiones; el cuerpo en la pintura es la materialidad de un trabajo.

(V): Pues me interesa mucho la parte en que su cuerpo se moviliza completamente para crear, y el sentimiento. Por eso le preguntaba si cuando veía algo sentía la necesidad corporal de hacer, de pintar de una vez, no sé, como un impulso.

(H): Bueno, en mis viajes yo siempre llevo acuarelas y siempre estoy haciendo registros del paisaje, pero eso es un ejercicio realmente personal, es un ejercicio de, tengo que pintar, porque estoy en un espacio que me gusta. Más bien el cuerpo en mi trabajo se manifiesta ahora, por ejemplo en este trabajo que hago, que he terminado, en la forma como tengo que poner el cuadro para poder pintar, porque estoy pintando mucho, dándole mucha importancia al goteo, al dripping; tengo que poner el trabajo en una superficie horizontal, ya no es en el plano vertical del caballete sino en el piso para hacer el chorreón y que no empiece a chorrear, que yo pueda controlar ese chorreo, esa gota que cae en líneas.

(V): ¿Eso lo controla con su cuerpo?

(H): Claro, me toca bajarme, moverme, esa sería como una manifestación corpórea en mi trabajo, pero también se manifiesta en la materialidad. Yo le di en este caso mucha importancia a lo matérico, y eso es lo corpóreo de la pintura, que hay cuerpo, hay bastante cuerpo porque, igual no solamente hay elementos tradicionales como el óleo, los esmaltes, sino que también hay elementos encontrados, latas, elementos que he encontrado por la calle.

(K): Bueno. Esto es lo que queríamos saber. Luego le compartiremos.