



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Psicología

La Cerámica una herramienta psicoterapéutica: Historia de un hombre de Fuego.
Un estudio de caso

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

Presenta

ANA PATRICIA MARTOS ENCISO

Directora de Tesis: **Mtra. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRÍGUEZ**

Sinodales: Mtra. Lucia Magdalena Martínez Flores

Dr. Pablo Fernando Fernández Christlieb

Lic. Blanca Estela Reguero Reza

Mtra. Emma Vázquez Malagón.

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis amadas tías abuelas, Liz y Emma
A mis amadas hijas Ney y Fer
A mi querido y admirado amigo, Teo, el hombre de fuego
A mi amado Rafa Carralero*

Agradecimientos:

A mi mamá, papá, tías, hermanas (Lorena y Silvia), sobrinas, sobrinos, maestras, maestros, amigas, amigos, alumnas, alumnos, narradores, narradoras, ceramistas, titiriteros y a todos mis compañeros de vida por su apoyo y enseñanzas.

Especialmente agradezco a: mí querida Directora Patricia Paz de Buen, H. Wuakana, Nemesio Estrada, Julio Martínez, Emma Vázquez, Lucy Martínez, Blanca Reguero, Hugo Sánchez Castillo, Ana Bonilla, Ma. Del Rio, Ofelia Reyes.

A mi hermana del alma y correctora de estilo Mapy Orellana.

A mis amigas Tere Vidiella, Lulú Prieto y Ma. Elena Rocha.

A mí querida Lety Ruiz.

A mí querida Directora Patricia Paz de Buen.

Y a todas y todos los camaleones.



ÍNDICE

Resumen	
Introducción.....	I
Marco referencial.....	IV
Método.....	V
Historia de caso.....	V
Procedimiento.....	VI
Capítulo I	
Historia de Teo, el hombre de fuego.....	1
1.1 Proceso de crisis.....	3
1.2 La estigmatización.....	4
1.3 Encuentro de Teo con la cerámica: resignificación del sentido de vida.....	6
1.4 Aportaciones al arteterapia y la cerámica.....	6
Capítulo II	
Salud y arte.....	12
2.1. La salud y la enfermedad: aspectos biológicos y sociales.....	12
2.2. La función social y psicoterapéutica del arte.....	23
2.3. Relación entre enfermedad, proceso creador y salud.....	28
2.4. La aproximación psicoanalítica del arte como sublimación.....	30
Capítulo III	24
El artesano y el proceso creativo.....	38
3.1. El sentido de la obra de arte.....	38
3.2. Significado, simbolización, género y poder.....	42
3.3. El artesano y la cerámica.....	48
3.4. El proceso creativo.....	54
Capítulo IV	
La cerámica una herramienta psicoterapéutica.....	59
4.1 El arte como terapia.....	59
4.2 Neurociencias y arte.....	63
4.3 Las manos, herramientas de conocimiento y curación.....	67
4.4 La función social y terapéutica del taller de cerámica.....	72
4.5 La observación fenomenológica del taller de cerámica. Reflexiones a través de la producción de cerámica.....	75
Conclusiones.....	81
Epílogo.....	85
Bibliografía.....	87
Fotografías.....	92

La Cerámica, una herramienta psicoterapéutica:



Ofelia, Serie "Las grandes suicidas!".



Historia de un hombre de fuego. Un estudio de caso.



¿En qué piensas? Así como me ves.
Cerámica Rakú.

Resumen

El trabajo de tesis: Teo el hombre de fuego, ha sido el resultado de muchos años de estudio de la cerámica y la psicología, meses de análisis incesante, que permiten afirmar que las manos y la percepción óptica son herramientas de conocimiento y curación. Este caso permitió investigar, reflexionar y dar a conocer el extraordinario fenómeno ocurrido en un paciente de cáncer terminal que se ha convertido en sobreviviente triunfal; gracias seguramente a su inserción definitiva en el arte, especialmente la cerámica artística.

Dicho de otra forma estamos ante un caso que muestra el trabajo con arte junto con la psicología como eje y la cerámica como instrumento catalizador han sido capaces de brindar un resultado de curación incuestionable. De lo anterior se desprende que la cerámica comporta en si misma los elementos de una herramienta psicoterapéutica.

INTRODUCCIÓN

Toda mi vida me he dedicado a las artes plásticas, creando obra e impartiendo talleres de sensibilización y capacitación para maestros, niños, adolescentes, jóvenes y adultos, en contextos escolares rurales y urbanos en todos los estados de México. Particularmente el mayor desarrollo profesional ha sido en la cerámica; mi acercamiento a ella fue durante un duelo personal profundamente doloroso hace 23 años; de forma empírica observé fenómenos psíquicos que ocurrían en aquellos a los que he acompañado en el taller, en mí misma y en el sujeto de estudio que propuse para esta tesis.

Durante todos estos años he estudiado, trabajado e investigado directamente con la cerámica y a diferencia de otras artes, el contacto directo con el barro genera una serie de procesos táctiles, cognitivos, afectivos, creativos y comunicativos. Así mismo he percibido cambios personales y compartidos con muchos otros que realizan un trabajo creativo con la cerámica. Ha sido tan significativo el beneficio observado de dicho trabajo que despertó un profundo interés por el estudio de la psicología, el arteterapia y las posibilidades psicoterapéuticas de la cerámica. Consideramos que un relato de vida, una pieza de cerámica y una tesis se construyen, metafóricamente, de forma similar. En cada una de ellas se narra una historia; una utiliza el lenguaje verbal, otra la forma y hay un sujeto que da cuenta de todas ellas al integrarlas en la construcción de sí mismo.

Una pieza de cerámica se construye con arcilla, la cual se modela en un punto adecuado de humedad y plasticidad; inicia un diálogo entre el constructor y el material, ambos están vivos, y la pieza irá evolucionando a lo largo del camino; modificará su textura, su dureza, su color hasta pasar por el fuego, elemento básico de la vida que transforma. Al salir, la pieza es otra, ahora está vitrificada y templada, lista para su uso como objeto utilitario, como materialización de emociones, afectos y pensamientos, como una obra de arte. Sin embargo, en el proceso pueden ocurrir muchas cosas, pasar por pruebas: la construcción puede ser precaria, no tener una estructura adecuada, intentar acelerar el secado, meter prematuramente al horno, ocurrir un percance, romperse y sufrir una modificación que afecta drásticamente al objeto-sujeto. Algo similar a la propia vida.

Algunos eventos son irreversibles, dolorosos y dejan una marca, sin embargo en algunos casos la creación artística ayuda a resignificar y descubrir un sentido que modifica, enriquece y fortalece el espíritu, construyendo una nueva faceta de la personalidad, generando una identidad



Cautiva, 2002

renovada por un proceso de asimilación. “Hay momentos importantes en la vida de todos nosotros en los que tomamos decisiones y elecciones que realizamos, “la identidad que adoptamos se hallan relacionadas. En esos momentos de sinceridad nos encontramos en una bifurcación de caminos en la cual deberemos escoger la dirección a tomar” (Shinoda, 2014, pág. 12). En algunas ocasiones estas bifurcaciones pueden ser generadas por enfermedades o momentos de crisis como en el estudio de caso que realizamos.

“Siempre que el hombre experimenta la expulsión de un paraíso o de una seguridad establecida, cualesquiera que éstos sean, no le queda más remedio que lanzarse nuevamente a la búsqueda de un sentido y un orden” (Fabry, 1977, pág. 31) incluso a pesar de sí mismo. Al pasar el tiempo, cada uno puede identificar momentos cruciales que bifurcan la vida y cambian completamente la dirección de lo que se creía posible. La vida es una incógnita, no hay nada seguro, excepto la muerte. Cuando aparece una enfermedad que pone en riesgo la vida provoca cambios drásticos en la percepción de sí mismo, sobre la impermanencia, la finitud y la presencia inminente de la muerte, así como de aquello que es importante o significativo.

Es a través del arte que el hombre trasciende a su propio tiempo, y la cerámica es un “material intemporal... que tiene la misma sustancia que nuestro espíritu, que tiene el color del otoño, porque van quedando fuera del ciclo vital de los organismos: son cosas ya secas, tostadas y, por lo mismo, más estables y seguras” (Fernández, 2011, pág. 67). Sabemos de los hombres de las cavernas y las culturas ancestrales gracias a esos objetos cerámicos que dan cuenta de usos y costumbres. Muestra de ello es que los museos de todo el mundo están repletos de cerámicas.

A través del tiempo se ha adjudicado valor terapéutico al arte y se conocen algunos casos en que la actividad creadora generó un sentido de vida así como la recuperación de la salud, en el entendido de la prolongación y la calidad de vida (Sandblom, 1995) (Samuels & Rockwood, 2000) además de ser un medio de comunicación no verbal, una forma de exteriorización, simbolización y un detonador de procesos creativos. Frank expresó:

El talante con el que un hombre acepta su ineludible destino y todo el sufrimiento que le acompaña, la forma en que carga con su cruz, le ofrece una singular oportunidad –incluso bajo las circunstancias más adversas– para dotar a su vida de un sentido más profundo” (Frankl, 2004, pág. 92).

Considerando lo anterior, en el presente trabajo planteamos estudiar y analizar la historia de vida de un artista de la cerámica, a quien diagnosticaron cáncer y le dieron una probabilidad de vida de tres meses, aproximadamente hace 15 años. Es a través del relato de vida, que el sujeto de estudio a quien llamamos Teo, el hombre de fuego, narró cómo fue su encuentro con la

cerámica y a través de la creación encontró un medio de expresión que modificó algo en su interior para curar el cáncer, así como generar un estado de bienestar psicológico y emocional. Su obra se convirtió en la narración simbólica desde la que pudo echar la vista atrás para ver el camino transitado, darse cuenta del papel que ha jugado la cerámica en su vida, así como saber dónde está y hacia dónde quiere ir.

En el relato de vida Teo, el hombre de fuego, descubre quién es cuando se pregunta y hace un recorrido sobre las pruebas que ha tenido en la vida, como éstas han bifurcado y transformado su propia experiencia para ser quien es, un sobreviviente al cáncer, y como a través de su trabajo artístico con la cerámica descubrió su capacidad creadora y a sí mismo, lo que le llevó a resignificar su propia vida. Considerando que su experiencia de vida es la investigación de un estudio de caso.

El estudio de caso tiene un papel único que jugar en la investigación y en el desarrollo de tratamientos que serán aplicados en la práctica futura de la psicología clínica y aplicada... además implica el examen intensivo y en profundidad de diversos aspectos de un mismo fenómeno específico (De Buen, 2009, págs. 117-118).

Las características singulares de su proceso de salud-enfermedad, en conjunto pueden aportar conocimiento al estudio del arteterapia, la creatividad y la cerámica.

Esta tesis: La Cerámica una herramienta psicoterapéutica. Historia de un hombre de fuego. Un estudio de caso. Se realizó con el propósito de encontrar el punto de coincidencia de tres disciplinas: arte, psicología y cerámica, en un proceso en el que inciden para generar en un individuo una serie de fenómenos transformadores que hemos de evaluar. Para este estudio se hicieron las siguientes preguntas:

- ¿Puede ser la cerámica una herramienta arteterapéutica?
- ¿Es posible que además del protocolo médico de atención al cáncer (radio y quimioterapia) el trabajo con cerámica haya contribuido a la recuperación de la salud en este caso?
- ¿Existen aplicaciones psicoterapéuticas con cerámica?
- ¿Cuáles son las diferencias entre el trabajo con cerámica y otras artes?
- ¿Cómo es que el trabajo con la cerámica logra transformar profunda y simbólicamente al sujeto de este estudio?
- ¿De qué manera una forma de narración simbólica puede coadyuvar a recuperar la cura física y psicológica? Y entonces, de ser así ¿Cómo es que sucede?
- ¿Existe una conexión afectiva, simbólica y existencial entre el arte, la cerámica y la psicoterapia?

Estas preguntas se fueron contestando a lo largo de la investigación y entreteniendo con la voz de Teo y la nuestra.

Marco Referencial.

Al revisar en la Dirección General de Bibliotecas (DGB) de la UNAM en la bibliografía publicada, en catálogos y recursos electrónicos, existen textos y revistas sobre arte terapia, acerca de sus orígenes y usos psicoterapéuticos, así como de arte, creatividad y cerámica. En Europa y América hay revistas universitarias especializadas publicadas en francés, portugués español e inglés. Una de las más conocidas es; *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* publicada por la Universidad Complutense. Estas revistas recogen experiencias, ejercicios y estudios de caso; así como la revista electrónica de la American Art Therapy Association (AATA); sin embargo son muy escasos los que hablan particularmente de la cerámica y su uso psicoterapéutico, la gran mayoría de las publicaciones son en inglés y no hay estudios o investigaciones realizadas en México sobre este tema, excepto dos trabajos de investigación realizados en la UNAM. Uno de ellos es un trabajo de maestría del uso del taller de cerámica “Cruzando fronteras: arte y discapacidad resultados de un proyecto docente de inclusión” de Rosalba Pego Martínez (2010). Y otro, “El uso del arteterapia como alternativa psicoterapéutica en el área clínica de la Psicología: un estudio de caso” de Mariana Cosme Ramírez (2013), en el que utiliza varias técnicas plásticas en una terapia breve de 8 sesiones con un caso de esquizofrenia.

En el capítulo uno se hace una breve descripción de Teo nuestro sujeto de estudio con la información que se consideró más relevante, así como algunos comentarios de O'Connor (2007) y Sherr (1992) sobre el duelo y la aparición de las enfermedades.

En el capítulo dos el tema que se desarrolló es Salud y enfermedad, los aspectos biológicos y sociales, así como la percepción cultural de la salud; la función social y terapéutica del arte, la relación entre el proceso creador y la enfermedad y la aproximación psicoanalítica del arte como sublimación. Elegimos el psicoanálisis como teoría porque es base del universo de las psicoterapias y fundamental como disciplina de iniciación de estudios de análisis de la psique humana.

El capítulo tres desarrolla el tema del artesano y el proceso creativo, el sentido que tiene la obra de arte, el significado y la simbolización así como los modelos de creatividad de Csikszentmihalyi, Romo, Langer y Sennett. Estos autores, por su contemporaneidad y quizá por la naturaleza de sus enfoques han llamado nuestra atención y nos han permitido coincidir y encontrar respuestas adecuadas a nuestras interrogantes previas.

Exploramos en el capítulo cuatro la cerámica como una herramienta psicoterapéutica de acuerdo a los escritos sobre arte terapia de Klein, Correa, Samuels y Rockwood, así como los avances que brindan las neurociencias y el arte, la importancia del trabajo con las

manos y la percepción háptica, la función terapéutica y social del taller de cerámica y la observación fenomenológica dentro de él. Finalmente presentamos nuestras conclusiones.

Método

El método de investigación que se propone es cualitativo y descriptivo. El esquema de trabajo se articula entre la bibliografía y el relato de vida del sujeto de estudio de acuerdo a Bertaux (2005). Los problemas de investigación, objetivos y categorías de análisis son ese entrecruzamiento de la historia de vida y la mirada de los autores consultados: Freud, Frankl, Langer, Romo, Fernández, Sennett, Samuels y Rockwood entre otros.

Los instrumentos de investigación son bibliográficos y comparativos con las entrevistas hechas a profundidad del sujeto de estudio.

Historia de Vida

Por medio de la historia de vida se pretende captar la experiencia biográfica en el tiempo y en el espacio, desde la infancia hasta el presente, desde el yo íntimo al social que se vincula con otros y entran en relación significativa con la vida de la persona. Incluye las necesidades fisiológicas, la red familiar, las relaciones de amistad, la definición personal de la situación, el cambio personal y el cambio de la sociedad ambiental, los momentos críticos y las fases tranquilas, la inclusión y la marginación de un individuo en su mundo social circundante. “Los sucesos traumáticos o importantes en la vida del sujeto, surgen generalmente durante el relato” (Díaz, 1998, pág. 147).

Se intenta captar la ambigüedad y el cambio. Lejos de una visión estática e inmóvil de las personas y de un proceso vital lógico y racional, la historia de vida intenta descubrir todos y cada uno de los cambios acaecidos a lo largo de la vida del sujeto de estudio, las ambigüedades, faltas de lógica, dudas, contradicciones y vuelta atrás que se experimentan a lo largo de los años.

Así como captar la visión subjetiva con la que se ve Teo, a sí mismo y al mundo, cómo interpreta su conducta y la de los demás, cómo atribuye méritos e impugna responsabilidades a sí mismo y a los otros. Tal visión revela la negociación que toda vida requiere entre las tendencias expresivas de las personas y las exigencias de racionalidad para acomodarse al mundo exterior. Para el análisis de la historia de vida se consideraron tres dimensiones:

a) Las dimensiones básicas de su vida, como la biológica, cultural y social; b) los puntos de inflexión o eventos cruciales en los que el sujeto altera drásticamente sus roles habituales, ya que se enfrenta con una nueva situación o cambia de contexto social; c) el proceso de adaptación y desarrollo de los cambios, lentos o rápidos, que se van sucediendo en el proceso de su vida. (Chárriez, 2012, pág. 57)

Ahora bien, para Bertaux(1997) nuestro sujeto de estudio estaría ubicado dentro de las categorías de situación, ya que es la situación misma lo que es común a otros casos de procesos de salud-enfermedad. Dentro del proceso de relato de vida.

El hecho de desbrozar y después sacar al espacio público ciertos elementos de conocimiento objetivo y crítico basados en la observación concreta es precisamente una de las virtudes de este tipo de investigación. Sus técnicas de observación no buscan tanto verificar las hipótesis establecidas a priori como comprender el funcionamiento interno del objeto de estudio y elaborar un modelo de ese funcionamiento en forma de un cuerpo de hipótesis plausibles” (Bertaux, 1997, pág. 21).

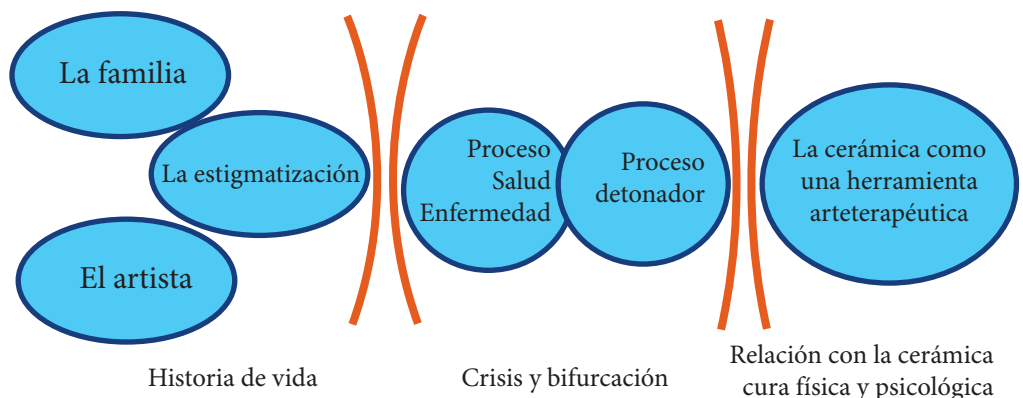
Procedimiento

Se obtuvo la información del sujeto de estudio por medio de entrevistas hechas a profundidad, las cuales fueron grabadas y transcritas, posteriormente se entretrejieron con los textos consultados, se fueron contestando las preguntas de investigación, se llevó a cabo el análisis y presentación de resultados.

De la entonación, ritmo de la conversación, lapsus, omisiones, etc., se obtienen datos valiosos para la identificación de áreas conflictivas en la vida del paciente. La entrevista es una conversación seria que se propone un fin determinado, distinto del sólo placer de la conversación... la meta es recoger datos e investigar (Díaz, 1998, pág. 27)

Tomando como punto de partida la tesis de maestría de De Buen (2009) y la historia de vida de Bertaux (1997) se diseñó un análisis de los datos obtenidos y se establecieron relaciones y similitudes con la bibliografía consultada.

- A continuación presentamos el esquema de las categorías de análisis.



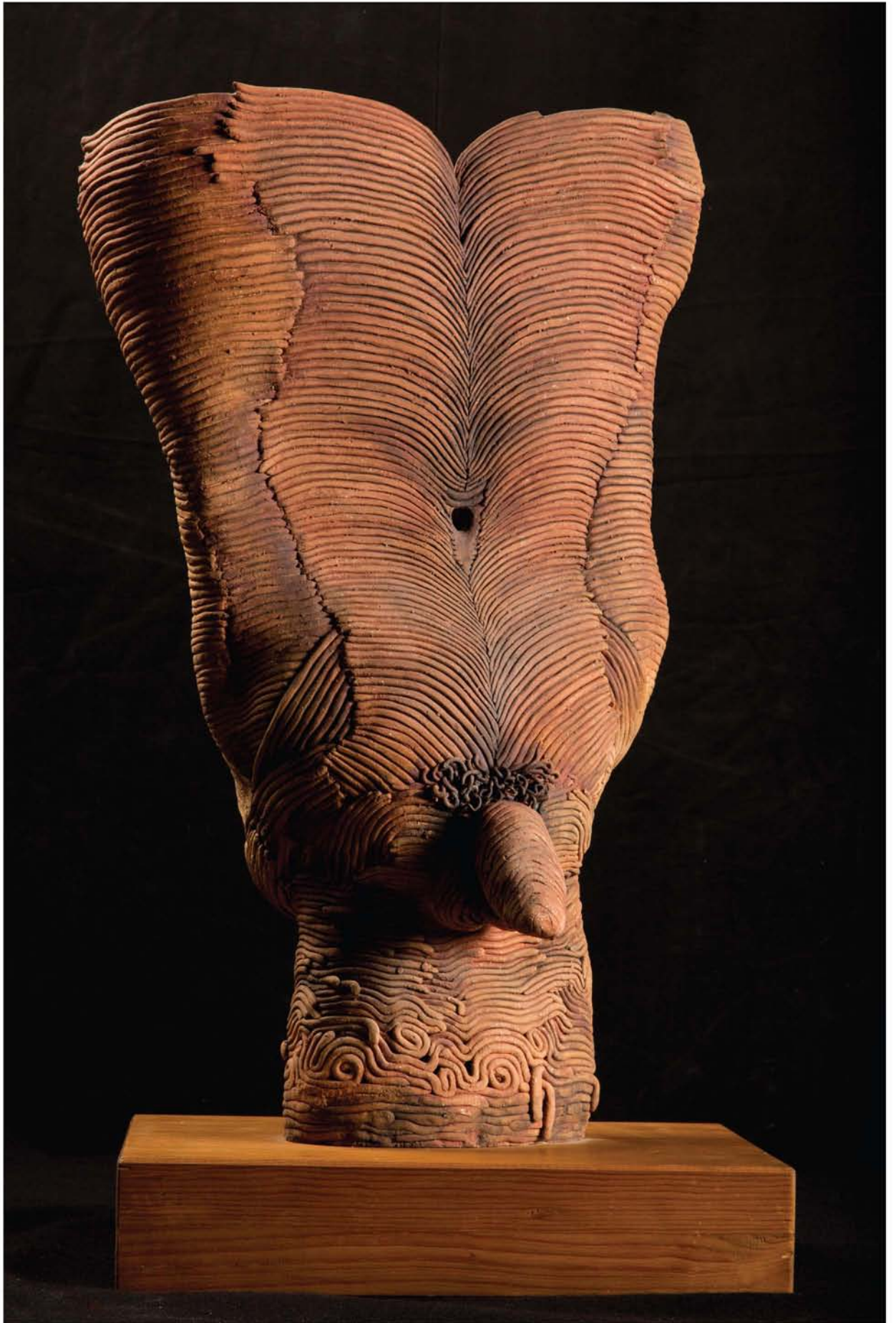
El estudio estuvo dividido en tres fases: En una primera se identifica la familia del sujeto de estudio, con sus características particulares, formas de pensamiento y contexto socio-económico, sus creencias y relaciones interpersonales. La estigmatización con que es identificado y la percepción de sí mismo. Fuimos de lo particular a lo general, a través de los textos consultados, estableciendo conexiones entre los conceptos y el estudio de caso. La segunda, el proceso de salud enfermedad, la crisis y bifurcación de la vida de Teo, relacionando los conceptos sobre el artesano de Sennett.

La tercera, la función del arte como terapia, así como la fisiología neurológica, el proceso creativo y la estimulación de la percepción háptica.

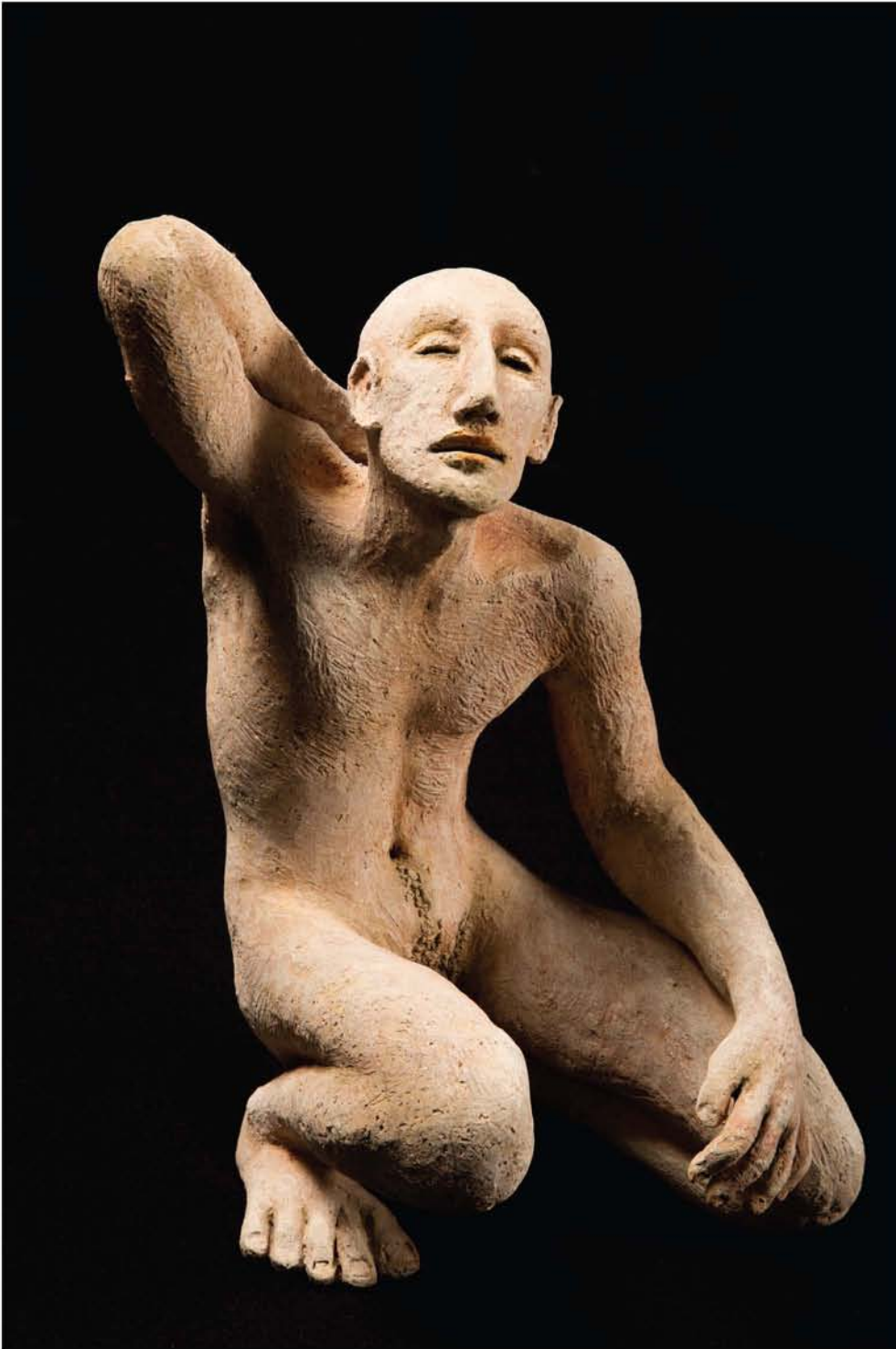
Para concluir con la relación entre el arte, la cerámica y la psicología en la promoción de la cura física, en el sentido de remisión del cáncer y el bienestar mental y psicológico de Teo.

La forma narrativa elegida para este trabajo recoge hechos que se presentan o explican a partir de un narrador que alternativamente puede suceder a uno o varios que realizan las acciones. En el trabajo todas las imágenes que se presentan son de la autoría de nuestro sujeto de estudio, obras que marcan momentos significativos de la historia de vida de *Teo, el hombre de fuego*.





Recuerda cuerpo homenaje a C.V. P. Cavafis. VIII



Actor 2, serie "desde adentro".

Capítulo I

Historia de Teo, el hombre de fuego

Recuerda cuerpo cuanto te amaron,
no solamente las camas que tuviste,
sino también, el deseo ardiente
que despertaste
en los ojos que te vieron
Constantino Cavafis

Estudio de caso de un artista de la cerámica: desarrollo personal

Elegimos como método de investigación el relato de vida, como testimonio de la experiencia vivida y sus aportes a la dimensión diacrónica, que es la evolución del fenómeno, “la articulación concreta de <factores y de mecanismos muy diversos>” (Bertaux, 1997, pág. 23) que se da a través de la observación concreta de Teo, el hombre de fuego. No buscamos verificar hipótesis hechas a priori, sino comprender lo que se capta desde el interior y en sus dimensiones temporales en nuestro sujeto de estudio, así como “elaborar un modelo de ese funcionamiento en forma de un cuerpo de hipótesis plausibles” (Bertaux, 1997, pág. 21).

“La función de los datos no es comprobar las hipótesis establecidas de antemano, sino facilitar la construcción de un cuerpo de hipótesis” (Bertaux, 1997, pág. 27) entorno a la función psicoterapéutica de la cerámica. La conformación de la sociedad es similar a la de un cuerpo, que está constituido por células. De igual forma, el individuo es el organismo celular que contiene la misma información que todos los demás; “dentro del macrocosmos que forma la sociedad global, los mundos sociales constituyen en cierto modo mesocosmos de los que cada uno está constituido por numerosos microcosmos” (Bertaux, 1997, pág. 18). Como ejemplo, un taller de cerámica.

Las lógicas que rigen el conjunto de un mundo social o mesocosmos se dan igualmente en cada uno de los microcosmos que lo componen: observando con atención uno solo, o mejor varios de estos microcosmos, y por poco que se logre identificar las lógicas de acción, los mecanismos sociales, los procesos de reproducción y de transformación, se deberían poder captar al menos algunas de las lógicas sociales del mesocosmos mismo (Bertaux, 1997, pág. 18).

Asignamos el seudónimo de Teo, el hombre de fuego, al sujeto de estudio de este trabajo de tesis. La historia de su vida está llena de eventos significativos que fueron construyendo su identidad y el artista que es.

Teo nació en 1955, es el segundo hijo y primer varón de una familia de clase media en la que los roles tradicionales de género se cumplían de forma natural; el padre era el encargado de proveer y satisfacer las necesidades básicas de sustento y la madre se dedicaba al hogar y cuidado de los hijos, así como a la atención y administración de los recursos familiares. Pocos años después del nacimiento de Teo, nacieron otra mujer y un varón, de tal forma que la familia quedó integrada por el padre, la madre, la hermana mayor, Teo, la hermana menor y el hermano menor.

La madre de Teo quedó huérfana a muy temprana edad y la familia se desintegró; ella fue enviada a vivir con una tía que no tuvo hijos, la cual la maltrataba y tenía conductas violentas hacia la joven. Teo considera que por esta razón su madre se casó tan joven. Cuando Teo y su hermana mayor eran pequeños, la madre era muy estricta y nos les permitía salir a jugar a la calle; el espacio de libertad para Teo era la casa de su abuela paterna, con quien entabló una profunda relación de afecto y aprendizaje, ya que a ella le gustaban los animales, las plantas y la cocina, actividades que marcarían la personalidad de Teo.

Viví mucho como niño, disfrute mucho mi infancia; vengo de una familia de escasos recursos pero nunca sentí que me hiciera falta nada. Con el tiempo y al empezarte a relacionar, sí te empiezas a dar cuenta de las clases sociales, y como que por allí si me pudo un poco que había gente menos y gente mucho más, pues como que por allí también me cuestionaba cosas (Teo, 2015).

Cuando Teo tenía aproximadamente cinco o seis años, sufrió abuso sexual por parte de un tío, acto que nunca denunció. Ese individuo, practicó más actos violentos contra el pequeño Teo; mató premeditadamente a su mascota, una perra por la que sentía un profundo afecto. Estos actos quedaron impunes, provocando un duelo doloroso.

Teo se volvió un niño muy tímido y retraído. Le gustaba dibujar y observar insectos. Llenaba todas las paredes y la parte de debajo de la cama de sus padres de dibujos. Cuando entró a la secundaria, durante el recreo, prefería quedarse en el salón para dibujar. Una maestra notó que no bajaba a jugar con los demás chicos y que tenía una gran habilidad dibujando; lo recomendó con un maestro de pintura y Teo encontró una forma de expresarse. A la edad de 17 años fue invitado a una exposición del surrealismo mexicano junto a artistas de la talla de Leonora Carrington, Manuel Felguerez, Remedios Varo y Vicente Rojo, entre otros.

Sin embargo, cuando la familia asistió a la inauguración se sintieron escandalizados y temerosos pues había “muchos homosexuales”, y consideraron inapropiado ese medio para Teo. Lo sacaron de las clases de pintura, a pesar de la solicitud de la maestra y el maestro de que le permitieran continuar. Este fue un momento crucial para Teo, pues el arte era para él el espacio de la libertad.

Vino una crisis en la adolescencia y decidió salirse de casa e independizarse. Concluyó la preparatoria, entró a la carrera de medicina en la UNAM, sin embargo no la concluyó; después entró a veterinaria, ya que siempre sintió un profundo afecto por los animales, pero tampoco terminó, “no soportaba ver sufrir a un animal”. Continuó pintando y llegó a tener una buena clientela, después decidió estudiar para piloto aviador. La familia nunca aceptó que las artes plásticas fueran una profesión para Teo, siempre fue estigmatizado y considerado menos, “ese era un trabajo de mentira y se iba a morir de hambre”.

Las relaciones afectivas de Teo fueron varias, hasta que encontró pareja y por primera vez se sintió amado y reconocido como lo que era: “un gran artista”. Fue la etapa de mayor felicidad, compartió su vida durante 10 años con la única persona que logró reconocerlo y admirarlo. Su relación fue profundamente significativa, pero lamentablemente su pareja murió y éste fue otro momento de crisis y duelo profundo.

Pues unas muy buenas, otras pésimas, otras regulares, unas de broma por pasar el rato; la serias fueron serias en serio y pues bien. Creo que fue el único problema con mis relaciones sentimentales, que la familia sí intervino en mis relaciones. Creo que por eso les tuve que decir a mis papás que veía demasiado a tal persona y porque la amaba, igual que se amaban ellos, que me dejaran en paz. Como que no lo aceptaron y decidí dejar la casa. Lo que más amaba de mi pareja era la conversación, yo creo que teníamos largas pláticas, bueno más bien me platicaba, porque yo no platicaba mucho, entonces me enriquecía mucho una persona culta, me encantaba que me platicara de su vida, la única persona que hablaba de pintura, la única persona que empezó a apreciar lo que hacía yo, la primera persona que me dio un valor como creador; como que todo eso influyó mucho, había mucho respeto y confianza en la relación, fue maravilloso (Teo, 2015).

“La muerte y la separación son dos de las pérdidas más importantes que puede experimentar una persona” (O’Connor, 2007, pág. 147). Teo tenía una serie de duelos no resueltos desde la infancia, recuerdos de maltratos y abusos que no habían encontrado forma de expresión. Llegó un momento en que sintió “que la vida no tenía sentido”.

1.1 Proceso de crisis

Al morir la pareja de Teo, comienza un proceso de duelo: sintió un profundo dolor, desolación y un sin sentido. Diversos autores señalan que en tales circunstancias pueden presentarse “enfermedades serias, especialmente las relacionadas en forma directa con el estrés o nerviosismo, como la colitis o los desórdenes en el tracto digestivo, la gastritis y las úlceras... cambios en la presión arterial e incluso aparecer enfermedades cardíacas o cáncer” (O’Connor, 2007, pág. 34). Vinieron en cascada una serie de eventos, aparecieron los primeros síntomas: calenturas, falta de apetito, pérdida de peso, dolores y malestares. El doctor que lo atendía hizo unas pruebas y diagnosticó que era cáncer. Esta noticia fue devastado-

ra y la sugerencia del médico fue que ingresara al Instituto Nacional de Nutrición, donde podrían ofrecer alguna alternativa. Al ingresar y empezar con el tratamiento se confirmó el diagnóstico, cáncer en el bazo, hígado y pulmón; la probabilidad de vida era de 3 meses.

El tratamiento de radio y quimio terapia fue muy agresivo; provocó reacciones como vómito, diarrea, pérdida de peso, caída del cabello, problemas renales, cardiacos, niveles elevados de ácido úrico, malestar y dolor general. Extirparon el bazo y tuvo tres infartos. El panorama era sombrío. Teo tomó la decisión de vender una casa que había adquirido junto con su pareja y realizar un viaje. Se va un par de meses a Europa, recorre varios países y un día, al entrar a una sala de escultura en Florencia, se sorprende al ver las piezas, “me conmueve profundamente estar ante tanta belleza”, y es ahí, el momento en que decide dedicar lo que le reste de vida hacer lo que más le gusta, arte.

1.2 La estigmatización

Existe una serie de mitos acerca del cáncer en pleno siglo XXI. “Los pacientes con cáncer avanzado están en doble desventaja por el tabú; no sólo acerca de su enfermedad, sino también en relación con la muerte, son individuos que se vuelven <raros y escondidos>” (Sherr, 1992, pág. 223). Hay quienes piensan que puede ser contagioso y adoptan actitudes de rechazo y exclusión.

“El cáncer está considerado como algo diferente: invariablemente provoca dolor, es letal y vergonzoso; es una sentencia de muerte que se comenta con murmullos y eufemismos” (Sherr, 1992, pág. 224); creemos que este pensamiento tiene su origen en la ignorancia. A pesar de que los doctores se colocan en la posición de saber, y no faltan aquellos que se perciben como semi-dioses, como si la vida dependiera de su conocimiento, existen los milagros, suerte, destino o como se le quiera llamar; son los casos en donde la excepción hace la regla, y Teo es uno de éstos.

Dentro de los mitos que envuelven esta enfermedad, “existe un sentimiento prevaleciente de que, de alguna manera, los individuos son responsables de desarrollar el cáncer, o de que su aparición puede tener origen en factores psicológicos intrínsecos... la causa del padecimiento es la constante represión de sentimientos” (Sherr, 1992, pág. 225). Entre otros autores, Wilhelm Reich citado en Sherr señaló que es “una enfermedad que resulta de la resignación emocional, una reducción bioenergética, una pérdida de esperanza” (1992, pág. 225).

En realidad nosotros podemos percibir la vida de Teo rica en experiencias: dolorosas, gratificantes, significativas, valientes, bellas, violentas y profundas, sin embargo “a menudo, los pacientes que padecen de cáncer sienten vergüenza de ello” (Sherr, 1992, pág.

225), y no les gusta hablar de la enfermedad, así como sentir que son vistos con lástima; muchas veces Teo trató de poner su mejor cara para no incomodar a la familia, intentando ocultar el malestar que sentía; de forma estoica logró elevar su propio umbral al dolor.

El dolor no es simplemente una sensación física, sino que es una combinación tanto de la percepción de la sensación como de la respuesta emocional del paciente ante ella. Por lo tanto, el umbral al dolor de cada individuo variará dependiendo del estado de ánimo y de otros factores no farmacológicos. La fatiga, el aburrimiento y el aislamiento mental disminuyen el umbral, mientras que la simpatía, las diversiones y la compañía, lo elevan (Sherr, 1992, pág. 228).

A través del trabajo con cerámica, él volcó todas sus emociones y fue un factor determinante para resignificar y encontrar sentido a su propia vida. De acuerdo a Freud (1994), Sandblom (1995), Frankl (2004) Samuels y Rockwood (2000) el arte es un elemento transformador en la vida de los seres humanos, esto se corroboró en el desarrollo del presente trabajo. Un elemento diferenciador en el tratamiento contra el cáncer fue en este caso, que Teo encontró en la cerámica el material ideal para sublimar mecanismos de defensa, encontró su motivación y sentido de vida, así como la posibilidad de curarse física, mental y psicológicamente. Dentro de las series de piezas que ha elaborado hay una muy especial, Sin epitafio, dedicada a las grandes suicidas. Sobre ella, él mismo expresa:

Todo surge a raíz de mis pensamientos suicidas, y el problema que se ha suscitado actualmente de que no te puedes quitar la vida, están que no han aprobado la ley para poder decir "hasta hoy", como que hice esta serie apoyando la causa de que yo creo que la gente si puede decidir cuándo irse con dignidad, ¿no? De allí surge esta serie de suicidas (Teo, 2015)

Existe una falta de conocimiento científico sobre el origen del cáncer, y ese vacío es "llenado por ideas idiosincrásicas en relación con las causas que con frecuencia involucran algún tipo de retribución o castigo ante algunas fallas o excesos, reales o imaginarios, durante la vida del individuo antes de que el cáncer se les manifiestara" (Sherr, 1992, pág. 226).

Consideramos que pensar la enfermedad como un castigo divino es ser poco compasivo e ignorante; para contrarrestar estas ideas, "el mejor remedio es la educación tanto del público como de los profesionistas, que empezará por enmendar la información errónea que por lo general caracteriza este tema" (Sherr, 1992, pág. 226). Nosotros encontramos evidencias de los beneficios que proporciona el trabajo con arte. Conocemos otros dos casos de colegas ceramistas que recuperaron su estado de salud, en parte, gracias a la cerámica. Una de ellas tuvo un accidente cerebro-vascular y provocó parálisis de lado izquierdo del cuerpo y apraxia oral, que son dificultades de movimiento de los músculos utilizados para hablar (Carlson, 2010, pág. 286), empezó a trabajar con esta técnica y recuperó casi la totalidad de su motricidad, en la actualidad se dedica profesionalmente a la cerámica y tiene su propio taller.

El otro fue mi primer maestro de torno, Akira Morioka, quien cuando era joven, durante un paseo cayó por un barranco, la caída provocó una grave lesión en la columna vertebral, el diagnóstico fue que no volvería a caminar. Dentro de las terapias físico-terapéuticas empezó hacer cerámica y energía alternativa, estas fueron fundamentales para su recuperación; en la actualidad, él camina, es ceramista y continúa dando clases en el Colegio de Arte y ciencia de la vida MOA.

1.3 Encuentro de Teo con la cerámica: resignificación del sentido de vida.

Al regresar Teo de su viaje, empezó a tomar clases de escultura. El maestro le sugirió que entrara también al taller de cerámica; nunca había trabajado con esta técnica. Cuando inició no estaba muy seguro, sin embargo se dispuso a experimentar y pensó en un tiempo corto de trabajo como prueba; jamás se hubiera imaginado que sería la técnica por excelencia y en la que habría de profundizar a lo largo de quince años.

Todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, esa habilidad que le confiere maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte (Sánchez, 1982, pág. 72).

Cuando Teo empezó a estudiar cerámica, las indicaciones fueron básicas; esto le permitió explorar con completa libertad y descubrió el mundo de la cerámica, “un mundo social se construye en torno a un tipo de actividad específica” (Bertaux, 1997, pág. 17) y ese mundo tiene sus reglas, las que hay que aprender para profundizar en él. Teo asistía dos días a la semana, y cada vez que llegaba al taller se volcaba en cuerpo y alma, estaba completamente ensimismado, atento y aprendiendo las características del material. El trabajo continuo y cotidiano provocó un cambio en su percepción y descubrió que era una forma de expresar toda la emoción contenida, fue y es una válvula de escape; pasó el tiempo y se transformó en un artista de la cerámica, y además se curó, física, emocional y psicológicamente. En la actualidad es el maestro del mismo taller donde se inició; siente un profundo agradecimiento, satisfacción de ser lo que es y del sentido de vida que ahora tiene.

1.4 Aportaciones al arte terapia y la cerámica

Teo, ha logrado el desarrollo de una metodología de construcción y acabados de alta complejidad en sus piezas de cerámica. La observación constante y atenta le ha permitido tener un conocimiento de los procesos y tiempos requeridos para la elaboración de piezas de gran formato y detalles. Le gusta trabajar por series, algo común entre los artistas para profundizar en sus propios discursos estéticos. Teo planea cuidadosamente la construcción de cada pieza y establece un diálogo con el material. Empieza con la preparación de la pasta cerámica,

ideando los soportes internos cuando van a ser piezas de gran formato. Conforme avanza, va encontrando posibilidades de decorados y texturizaciones. “Muchas veces la construcción sobrepasa mis expectativas y se vuelven más complejas de lo que hubiera pensado” (Teo, 2015).

La gran mayoría de las piezas son un discurso coherente y continuo; esto quiere decir que desde la base hasta la punta superior va aprovechando los diferentes momentos de humedad para construir, así como poner un cuidado especial en el secado, parte fundamental del proceso cerámico, prolongando esta fase para poder hacer calados, incisiones, incrustaciones y esgrafiados.

Algunas de sus piezas han tardado entre seis y siete meses en ser concluidas; por ejemplo, las cabezas con pájaros, engranes, cubos y peces, en cada una de ellas modeló todos los detalles como eslabones de una cadena, para engarzar una forma con otra en estado húmedo, esto fue un reto para la construcción. El proceso de secado de una pieza es sumamente delicado, hay que mantener la humedad para continuar construyendo, es un acto de paciencia, planeación y constancia; al mismo tiempo revisar que la dureza sea adecuada para que no se colapsen por el peso en la parte superior; “siempre estoy luchando en contra de la gravedad” (Teo, 2015).

En la serie Sin epitafio trabajó con pasta roja y aplicó detalles con oro líquido, y en la quema final el oro desapareció; esto lo llevó a experimentar en la aplicación de pátinas a base de aceites múltiples y un tercer fuego para aplicar el oro correctamente.

Muchas de las técnicas que ha descubierto por sí mismo han sido resultado de prueba y error: “tienes una idea de lo que vas hacer, pero no de cómo va a quedar el proyecto, va cambiando, sientes que no puedes hacerlo, y muchas veces sale más complicada de lo que hubiera pensado” (Teo, 2015).

Hacer la serie de Los cuencos ceremoniales fue un reto muy complejo, ya que son piezas de doble fondo montadas sobre tres pies; cada una tiene una tapa y forman una esfera dedicada a diferentes dioses prehispánicos. Generalmente, las piezas pueden llevar tres o cuatro quemas para obtener los acabados que él busca por medio de pátinas con óxidos.

En cuanto a las aportaciones al arte terapia, consideramos que la cerámica es una técnica artística excepcionalmente incluyente, ya que puede trabajarse con casi todas las poblaciones, incluso pacientes de capacidades diferentes y con una sola mano. La experiencia más compleja con la que nos enfrentamos hace varios años fue dar un taller en el Instituto de la Ceguera en la Ciudad de México con un grupo de niños sordos, mudos, ciegos y con retraso mental, la única forma de comunicarnos con ellos fue a través del tacto. Con el apoyo de las mamás y la maestra, logramos

que los participantes hicieran pequeñas bolitas de barro y las colocaran en línea para construir un pequeño objeto. La sensación fue agradable para ellos y aceptaron participar y concluir el taller.

Nos hemos percatado que cuando se trabaja con barro y se amasa hay un vaivén de todo el cuerpo, que marca un ritmo y cierta fuerza, que de forma simultánea va tranquilizando y armonizando la respiración. Es común ir contando mentalmente las vueltas del amasado del barro, lo que se transforma en un ejercicio de meditación con todos los beneficios que puede brindar, como bajar el nivel de estrés y ansiedad.

El estrés se refiere a la reacción fisiológica que provoca la percepción de situaciones aversivas o amenazantes, generando respuestas neurovegetativas y endocrinas con efectos perjudiciales para la salud. La ansiedad es una reacción normal frente a muchas situaciones estresantes de la vida, sin embargo pueden presentarse emociones exageradas poco realistas: depresión o euforia (manía) y presentarse como trastornos de ansiedad que se definen por miedo y ansiedad infundados y poco realistas (Carlson, 2010, págs. 607-620)

Dentro de las aportaciones o beneficios psicológicos de la cerámica están colocar la atención y la concentración en un punto, gracias a un trabajo continuo y sedante que regula la respiración y estimula las terminales nerviosas de las manos, y ayuda a expresar los afectos y sentimientos de quien la trabaja, esto será abordado con mayor profundidad en el capítulo 4.

Otro aspecto benéfico de la cerámica es la planeación, ya que el trabajo de modelado lleva un tiempo de construcción y secado, lo que implica aprender a ser paciente, porque el barro tiene sus propios tiempos. Por ejemplo tolerancia a la frustración, cuando una pieza no está bien construida, la mejor opción es reiniciar desde la base. Podemos comparar la vida con el torno de cerámica, la pieza se centra para poder levantar y abrir para hacer cualquier objeto, pero si no está adecuadamente amasado y tiene burbujas de aire, será imposible realizar esta tarea. Aprender a centrar la pella es una de las tareas más complejas, y cuando esta sale de su eje por la fuerza centrífuga, la mejor opción es volver sobre ella misma, hacia el interior e intentar levantar de nuevo. Esto se nos asemeja a un proceso de resiliencia o cicatrización reactiva según Freud (Cyrulnik, 2005)

Cuando Coleman (1996) habla sobre la inteligencia emocional y las inteligencias múltiples expresa la importancia de descubrir como entrar a un estado de gracia, o flujo de acuerdo a Csikszentmihalyi (1998) en el sentido de estar completamente absortos, entretenidos, gozosos y conectados con el material, esto lo hemos observado con frecuencia en las sesiones del taller de cerámica cuando los propios participantes lo expresan en voz alta. Implica tener la posibilidad de quitar la atención en el dolor o la enfermedad, y colocarla conscientemente en otro lugar.

Para Vygotsky (2002) el arte tenía que ver con las funciones mentales superiores, ya que la emoción y la imaginación tienden a trabajar de manera aliada;

La imaginación es la función psíquica que posibilita que la mente vaya más allá de lo tomado de la realidad. Pero siempre trabaja con materiales derivados de la experiencia... la imaginación creativa usa mecanismos que permiten separar contenidos extraídos de la experiencia, que luego pueden ser recombinados. A su vez, los contenidos separados pueden ser tratados por medio de diversas operaciones como son la combinación, la partición, la exageración, la subestimación o la sobrestimación (Jové, 2002, pág. 65)

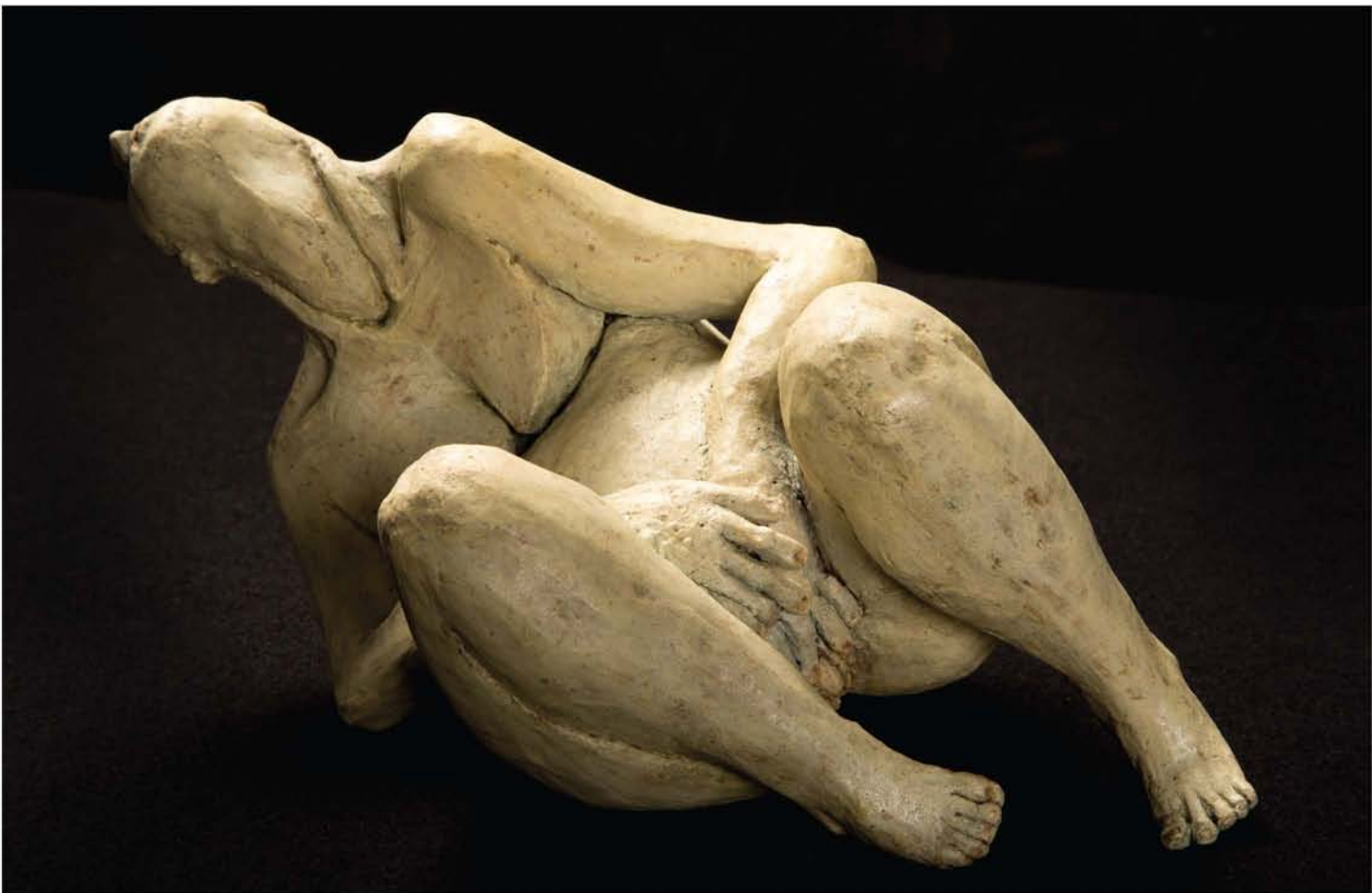
Él consideraba que bajo la influencia de determinadas emociones desencadenantes se generaban ciertas imágenes que a su vez estimulaban otras nuevas imágenes, de allí que afirmaba que el arte siempre está coligado a una actividad mental de alta complejidad. “En la reacción estética intervienen factores sensoriales, motores, asociativos, intelectuales y emocionales” (Jové, 2002, pág. 55) también señalaba la posibilidad de que el arte desvelaba procesos de orden inconsciente que se manifiestan entre “las complejas tensiones existentes entre la forma y el contenido, entre las diversas líneas argumentales, entre las emociones suscitadas, entre los significados evocados, etc” (Jové, 2002, pág. 57). Como observamos en la obra de Teo, son los elementos de la sociedad que se introyectan y se expresan a través de su obra en cerámica.

El desarrollo de la creatividad es una más de las aportaciones de la cerámica y es un tema que desarrollamos en el capítulo tres. Ahora que Teo es maestro de cerámica, le interesa compartir el conocimiento adquirido durante toda su vida, facilitar a sus discípulos la construcción y que éstos lleguen más allá de lo que se imaginan; así como acompañar a sus alumnos de capacidades especiales y enfermos de cáncer.

En el siguiente capítulo hemos de prestar atención a ese fenómeno de la actualidad, en que todos parecen buscar acciones y definiciones para enfrentar los problemas generales de la salud, que es parte esencial para mejorar la calidad de vida de las personas. La Organización Mundial de la Salud, otras instituciones relacionadas con este asunto y muchos esfuerzos individuales se fuerzan para encontrar procesos y acciones que nos acerquen a soluciones, o al menos explicaciones sobre el fenómeno de la salud. Los mejores esfuerzos se encaminan a buscar las variantes que ayuden a despejar áreas de exploración destinadas a aclarar interrogantes y a dar respuestas a sectores del conocimiento que parecían ocultos.

El arte, la creación en general y la vida ligada a los procesos de cambio se vuelven de pronto campos especiales de exploración y de interés de esas instituciones y de toda persona que se preocupa por mejorar los niveles de vida de una sociedad golpeada por el estrés y las dinámicas insatisfactorias para los individuos. En este entorno farragoso, el arte y la psicología, parecen estar llamados a un abrazo que contribuya a mejorar lo que presuponen estas enormes dificultades.





Serie "Cihuateteotl"

Capítulo II Salud y arte

2.1 La salud y la enfermedad: aspectos biológicos y sociales

La Organización Mundial de la Salud define el concepto de salud como “un estado completo de bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades” (OMS, 2015); Vivir en un estado de bienestar completo es muy complejo, porque las exigencias de la vida moderna son sumamente patógenas, provocando en los individuos estados mentales de gran estrés, así como cambios drásticos en la percepción de sus propios ritmos vitales, alejándose cada vez más de su propia naturaleza humana en el sentido del conocimiento de su propio cuerpo.

En la actualidad hay un gran desarrollo de nuevas tecnologías y avances de la ciencia médica, pero sólo son accesibles para un sector de la población minoritario; la gente de escasos recursos sigue quedando excluida de la atención médica de calidad; “hoy en día siguen siendo frecuentes las muertes por padecimientos comunes mal atendidos” (Kornblit & Mendes Diz, 2000).

Cuando Sigmund Freud publicó *El malestar en la cultura* (1994) expuso que existía un antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura, impidiendo al ser humano satisfacer todos sus deseos. Incluso consideraba que la pulsión agresiva tenía un vuelco hacia adentro, a diferencia del vuelco de la libido hacia afuera, “cuando ésta pasa del yo a los objetos [así como que en los comienzos de la vida] toda la libido estaba dirigida hacia adentro y toda la agresividad hacia afuera, situación que fue cambiando gradualmente en el curso de la vida” (Freud, 1994, pág. 63).

Consideramos que esa imposibilidad de satisfacer todos los deseos y conformarse con el alcance de algunos cuantos provoca una sensación de frustración al aspirar a una meta inalcanzable, y las exigencias por llegar a ella disparan los niveles de estrés, que puede generar preocupación, depresión, neurosis y/o enfermedades psicosomáticas. Por otra parte, cada sociedad le ha conferido valores y significados distintos a la salud. Tales valores son determinados por la manera concreta en la que cada sociedad organiza las relaciones entre sus integrantes, el grado de desarrollo de la tecnología y de la capacidad de satisfacción de sus necesidades, así como por la ideología y corrientes del pensamiento dominante (González G. , 2011).

Por ejemplo, en 1973 la Asociación Norteamericana de Psiquiatría logró que se quitara la homosexualidad como una enfermedad psiquiátrica en el Manual Diagnóstico y estadístico de los Trastornos Mentales DSM-II, y hasta 1990 la Asamblea General de la OMS excluyó definitivamente la homosexualidad de su Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y otros Problemas de salud (Cuesta, 2010); en la edad media ser zurdo se consideraba ser siniestro, maligno; en la actualidad en África ser albino tiene una connotación mala, son perseguidos, mutilados o sacrificados (Nieto, 2009).

Las determinantes sociales de la salud son las circunstancias en que las personas nacen, crecen, viven, trabajan, envejecen y mueren, incluido el sistema de salud. Esas circunstancias son resultado de la distribución de la riqueza, de los ejercicios de los diferentes poderes sociales y económicos así como los intereses a nivel mundial, nacional y local, que dependen a su vez de políticas internacionales impuestas por un proyecto neoliberal ¹. Las determinantes sociales de la salud explican la mayor parte de las inequidades sanitarias, esto es, de las diferencias evitables e injustas observadas en y entre los países en lo que respecta a la situación sanitaria (González G. , 2011).

Para citar una de estas enormes diferencias, no es lo mismo dar a luz en Noruega, Finlandia, Dinamarca o Suecia con los mejores índices de calidad para la maternidad (Pulzo, 2015), que en algunos países de África o en México, que ocupa el lugar 53 de 170 países evaluados y está por debajo de Argentina, Chile, Cuba y Costa Rica, además de tener el primer lugar en embarazos de adolescentes (Juárez, 2015). Las enfermedades son evaluadas de manera distinta según la sociedad, la época y las características de la persona que las padece. Algunas de éstas han sido consideradas a lo largo de la historia como estigmatizantes, “para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien los presentaba” (Goffman, 2003, pág. 11). Por ejemplo: antiguamente las personas que padecían lepra o peste eran exiliadas para evitar el contagio.

Las distintas deformidades físicas, las enfermedades mentales y de transmisión sexual han pasado por diferentes procesos de estigmatización. Un caso muy polémico fue el del VIH y el SIDA, porque las personas eran consideradas enfermas inmediatamente, y esto las llevaba a una muerte social antes que a una física, debido a la discriminación de diferentes tipos, y aun la acción y dispo-

1. La privatización del “sector público” en México y el mundo es un proyecto neoliberal del complejo de macroempresas transnacionales cuyo centro hegemónico se encuentra en los países más avanzados de la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) (González C. P., 2001, pág. 15) así como el caso del Fondo Monetario Internacional FMI, que presiona a los estados a través de los préstamos que facilita a los gobiernos y estos quedan a merced de las consignas que dicte dicho Fondo, tratando de privatizar los servicios públicos sanitarios y educativos.

sición que emprende en el manejo de su enfermedad contribuye de una forma significativa en la búsqueda de alternativas de tratamiento cuando ya tiene un diagnóstico. Teo, atendió el protocolo de radio y quimioterapia, así como la administración de medicamentos en la forma y tiempos establecidos, la dieta, las visitas periódicas de control y, algo que nosotros consideramos fundamental, es su trabajo con la cerámica, el cual le permitió poner su atención en el proceso creativo y desviarla de la enfermedad. La creatividad y su imaginación las concentró en la creación de piezas de cerámica y encontró un sentido de vida nuevo en su quehacer artístico. cuando su situación ha mejorado, no han desaparecido del todo los estigmas. Un proceso de estigmatización “también ocurre con el cáncer, cuya representación social es altamente negativa” (Kornblit & Mendes Diz, 2000); el cuerpo cambia, se pierde cabello, cejas y peso, lucen demacradas y en algunos casos sus cuerpos están mutilados; “la discriminación reduce sus posibilidades de vida” (Goffman, 2003, pág. 15).

Cuando hablamos del paciente nos referimos a aquel que sufre o padece un malestar y es atendido por personal médico o profesionales de la salud. La acción y disposición que emprende en el manejo de su enfermedad contribuye de una forma significativa en la búsqueda de alternativas de tratamiento cuando ya tiene un diagnóstico. Teo, atendió el protocolo de radio y quimioterapia, así como la administración de medicamentos en la forma y tiempos establecidos, la dieta, las visitas periódicas de control y, algo que nosotros consideramos fundamental, es su trabajo con la cerámica, el cual le permitió poner su atención en el proceso creativo y desviarla de la enfermedad. La creatividad y su imaginación las concentró en la creación de piezas de cerámica y encontró un sentido de vida nuevo en su quehacer artístico.

Pues yo creo que en el proceso de sanación, de quimioterapias, como que piensas mucho de la oportunidad que se te está dando, entonces sí hubo reflexión de hacer algo en serio, de vivir cada día intensamente, como nos dicen que lo hagamos, y decidí dedicarme ya plenamente a las artes plásticas, a la pintura, pero para entonces ya no me llenaba tanto la pintura, como que necesitaba otra cosa, fue cuando empecé a buscar taller de escultura, que logré inscribirme y ese mismo día me aconsejó el maestro que me inscribiera en el taller de cerámica, que pues nunca había pensado yo en la cerámica para nada. Probé un mes, me puse a prueba y ya tengo 15 años en la cerámica. Y ya me atrapó totalmente (Teo, 2015).

La postura de Teo, fue completamente activa, responsable y creativa en el mantenimiento y recuperación de su salud. La enfermedad es una dolencia personal, pero como involucra generalmente a la familia y los seres cercanos es también una construcción social y cultural, por lo que ha de comprenderse a la conducta adoptada al respecto dentro del contexto familiar, institucional y social más amplio en el que se desarrolla; “entendemos, pues, que la percepción de la propia enfermedad está influida por la cultura y, a su vez, el sentirse enfermo está íntimamente relacionado con la percepción del propio cuerpo” (Kornblit & Mendes Diz, 2000, pág. 15).

Para esta tesis la posibilidad de acción del paciente fue considerada fundamental, ya que Teo, nuestro sujeto de estudio, logró sanar y mantenerse con vida a pesar del diagnóstico desalentador que daba un pronóstico de tres meses de vida. Han pasado 15 años y sigue con nosotros. El proceso fue complejo y doloroso: Teo recibió radioterapia y quimioterapia. Cuando lo conocimos en el año de 1999 eran evidentes las secuelas del tratamiento: no tenía cabello, estaba sumamente delgado, rostro demacrado y tenía un olor peculiar, no hablaba mucho, generalmente estaba concentrado en su trabajo y manifestaba una actitud poco sociable, permanecía ensimismado en sus piezas.

Una de las motivaciones para realizar este estudio de caso es la hipótesis de que el trabajo creativo con cerámica fue, y sigue siendo, algo significativo que lo mantuvo con vida, y creemos firmemente que es una posibilidad real. En el taller logró crear relaciones interpersonales profundas que le brindaron un espacio de contención y afecto, lo que contribuyó en el proceso de creación y curación. Éstas fueron las determinantes sociales que incidieron en la vida de Teo, y que él mismo expresa de la siguiente manera:

Me estoy levantando en este taller; me dio mucho, estoy vivo creo que gracias a la cerámica, el taller, porque sí me dio un nuevo camino a seguir, éste de investigar, de seguir adelante, obviamente pues el convivir con gente que trabaja el mismo material que tú también es muy importante (Teo, 2015).

El fenómeno de la percepción de enfermedad se inscribe dentro del proceso general de la percepción. Éste es esencialmente selectivo, dado que no percibimos todos los estímulos a los que estamos expuestos. La percepción implica una organización y reorganización de los estímulos en busca de sentido y una preparación para percibir. Las posibilidades de percibir son diversas y están socialmente condicionadas. Algunos de sus determinantes sociales son estructurales, como el sexo, la edad, el nivel socioeconómico, y otros relativos a la biografía personal, o sea, todo lo incorporado a partir de las experiencias vividas –positivas y negativas- como: elegir una profesión, decidir formar una familia, sufrir abuso sexual, estudiar o trabajar. Estas consideraciones sobre la percepción son igualmente válidas para las situaciones de riesgo de enfermar o morir (Kornblit & Mendes Diz, 2000).

Desde 1930 Freud identificó factores que promueven la psicopatología en la vida cotidiana de las personas, como las exigencias culturales, el trabajo, el desarrollo psicosexual y la frustración ante la imposibilidad de satisfacer los deseos hedonistas. Por su parte, Gergen, en 1992, publicó el Yo saturado, en el que expuso la forma en que se vive en el siglo XX, cuando solo existen dos roles, el de víctima o el de beneficiario de los profundos cambios ocurridos en los años recientes:

Como las nuevas tecnologías permiten mantener relaciones, directas o indirectas, con un círculo cada vez más vasto de individuos (...) pero alcanzando un estado de saturación social. Los cambios de esta magnitud rara vez se limitan a un sector: reverberan en toda la cultura y se van acumulando lentamente hasta que un día caemos en cuenta de que algo se ha trastocado y ya no podremos recuperar lo perdido (Gergen, 1992, pág. 22).

Pero, ¿qué es eso de la saturación social?, ¿qué o quién ha sido trastocado y perdido? Consideramos que es el sentido de vida, el contacto con la naturaleza y la percepción de uno mismo. El proceso de saturación social está generando un cambio profundo en la comprensión del yo y ha modificado nuestra forma de relacionarnos, de establecer vínculos con los elementos básicos de la vida y la forma de establecer relaciones interpersonales. Cada vez más, la humanidad es menos respetuosa de la vida, de la naturaleza, de los espacios comunes. Sobre-explota los recursos naturales, deforesta, contamina el entorno. Por otra parte, el sistema neoliberal crea grandes diferencias en la distribución de la riqueza, beneficiando a unos cuantos y dejando a millones de seres humanos en la pobreza. “Las víctimas principales del sistema-mundo realmente existentes no son sólo los trabajadores explotados y superexplotados, sino los excluidos, discriminados y empobrecidos” (González C. P., 2001, pág. 17).

Hemos heredado, principalmente del siglo XIX, una visión romántica del yo que atribuye a cada individuo rasgos de personalidad: pasión, alma, creatividad, temple moral. (...) pero desde comienzos del siglo XX, la cosmovisión modernista, considera que las principales características del yo no son una cuestión de intensidad sino más bien una capacidad de raciocinio para desarrollar nuestros conceptos, opiniones e intenciones conscientes” (Gergen, 1992, pág. 25).

Pero alejados de la afectividad y el sentido común. Bien dice Fernández en la contraportada de su libro *Lo que se siente pensar* (2011): “Ya estamos cansados de tanta inteligencia y tan poca sensatez”, porque efectivamente hay un hartazgo de modernidad, de priorizar el pensamiento y la inteligencia por sobre todas las cosas, como si los seres humanos sólo fueran cabezas (Robinson, 2010). Por su parte, Samuels y Rockwood expresan que el postulado de la realidad cartesiana en que “la mente y el cuerpo están separados y que el espíritu es algo completamente distinto” (2000, pág. 149) está absolutamente caducado, y sin embargo trastocó el pensamiento y la forma de percepción del mismo ser humano, generando una distancia entre la mente y el cuerpo. “La tragedia es el rompimiento de las formas y de nuestra unión con ellas” (Campbell, 2014, pág. 43).

La unidad mítica del mundo se ha disuelto cuando el espacio deja de tener cualidades heterogéneas, los objetos que lo pueblan pierden la liga de pertenencia, se vuelven discretos, separados y aparte, sin nada que ver el uno con el otro, y lo que le suceda a un objeto no altera para nada la existencia del de junto. La unidad mítica del mundo se disuelve... Entre la gente, las cosas y el mundo, deja de haber el vínculo de la pertenencia mutua, y empieza a haber relaciones mecánicas, de un objeto con respecto a otro (Fernández, 2001).

Esa separación del ser con el entorno y con los otros ha generado una sociedad completamente individualista y centrada en la búsqueda de la satisfacción del Yo. “Si de verdad se pretende transformar esta sociedad, eso sólo es posible con otro modo de conocimiento; con un conocimiento que no dicotomice la realidad” (Fernández, 2011, pág. 17). En el mundo de la cerámica el conocimiento siempre es a través del cuerpo, en un contacto directo con el barro, estimulando todas las terminales nerviosas de la palma de la mano y generando nuevas sinapsis, estimulando el sentido del tacto, la imaginación y la creatividad. Esta unión e interacción entre el ceramista y el material, es el espacio donde se gestan los procesos psíquicos, físicos, anímicos y significantes que dan sentido a la vida; en Teo además coadyuvan en la construcción de su propia realidad.

“A la relacionalidad no habría que verla como algo que está de paso, como una especie de tránsito entre dos límites, sino como una cosa rítmica que nunca se va y que siempre está presente” (Fernández, 2011, pág. 18), y esa relacionalidad es para el ceramista el momento en que establece un diálogo entre él y el barro. Por ejemplo, cuando Teo trabaja con la cerámica se va construyendo a sí mismo y a la pieza de forma simultánea, porque el acercamiento al arte es así, con todo el cuerpo, no hay separación entre lo que se piensa y lo que se siente. Hannah Arendt, citada por Sennette (2013) solía referirse al Homo faber, identificado ya en los escritos renacentistas, como:

El juez del trabajo y la práctica material (...) y la imagen de hombres y mujeres que hacen otra clase de trabajo, que producen una vida en común. Para Arendt, la mente entra en funcionamiento una vez terminado el trabajo. Más equilibrada es la versión según la cual en el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir” (Sennett, 2013, págs. 17-18).

Para nuestro sujeto de estudio estos aspectos fueron fundamentales en su proceso de cura. A través del trabajo con la cerámica expuso sus pensamientos y sentimientos, con lo que continúa la construcción de su identidad, que se gesta en el cruce entre las relaciones del individuo con su inconsciente, con su medio socio-cultural y con él mismo (Gaulejac, Rodríguez, & Taracena, 2002) es como una matruska, la historia individual está insertada en una historia familiar y está en una historia social y cada uno se sitúa en su lugar e identidad. En este sentido el hombre es historia, producto de ella en donde busca convertirse en sujeto. El trabajo artístico de Teo cumplió con una función liberadora de energía, de libido, en la que “el homo faber es <el hombre como creador de sí mismo>. La vida de cada persona es un relato cuyo autor no sabe cómo terminará” (Sennett, 2013, pág. 94). El individuo es productor de historias y obras; a través de su actividad fantasmática, su memoria, su palabra y sus escritos, el hombre opera una reconstrucción de su pasado, como si quisiera a falta de poder controlar su curso, al menos comprender el sentido. Freud compara la construcción de la identidad con la construcción de una ciudad que se hace en etapas sucesivas, cada

una de ellas prefigura la siguiente que viene sin embargo a recubrirla, y en la construcción de la identidad, el aparato psíquico mantiene;

La supervivencia del estado primitivo junto al estado transformado que ha derivado del anterior. Nada en la vida psíquica puede perderse, nada desaparecer de lo que se ha formado, todo se ha conservado de alguna manera y puede reaparecer en circunstancias favorables (Gaulejac, Rodríguez, & Taracena, 2002, pág. 67)

Si consideramos que el destino de un individuo está determinado por la historia, esta no puede reducirse a la historia de las relaciones afectivas entre el niño y los adultos que lo han rodeado en sus primeros aprendizajes. Estas relaciones están sostenidas en una serie de relaciones que las determinan. Son portadoras no solamente de aspectos afectivos, sino también ideológicos, culturales, sociales y económicos, cada uno de estos niveles no puede disociarse de los otros.

Hay dos escenas en las que se construye la identidad, una interior en dónde se juegan los afectos, los fantasmas, las representaciones, las emociones, los sentimientos, escena dónde el individuo tiende a constituirse en sujeto; otra exterior en dónde se juega la lucha de clases, las relaciones económicas, culturales y sociales de las que el individuo es el objeto: objeto de la historia de las formaciones sociales, objeto de los sistemas sociales, objeto moldeado por las condiciones concretas de existencia que producen las relaciones sociales. Estas escenas son indisolubles. Los destinos personales son el resultado de una combinación entre los procesos psíquicos y los procesos sociales. “Lo que llamamos el <destino> no es sino la expresión de lo que nos ha sido destinado por aquellos que nos precedieron” (Gaulejac, Rodríguez, & Taracena, 2002, pág. 80)

Y nace la gran incógnita, porque en dicho tránsito algunas veces es completamente contraria al proyecto parental, que es el conjunto de representaciones que los padres hacen del futuro de sus hijos. Es un elemento central de la identidad heredada. Es la expresión del deseo de los padres por él: <si consideramos la actitud de los padres con sus hijos, estamos obligados a reconocer el renacimiento y la reproducción de su propio narcisismo> (Freud, Obras Completas. Las neuropsicosis de defensa, 1998). La familia es el lugar privilegiado del trabajo de incorporación de la historia y de la fabricación de los <herederos>. La herencia opera como estructura de transmisión que sitúa el marco en el cual cada niño es inscrito. La noción de proyecto parental, da cuenta de esos dos aspectos: de un lado un objetivo a alcanzar, del otro una proyección, es decir el hecho de atribuir a otro lo que viene de sí mismo, funciona como una correa de transmisión. El proyecto parental es a la vez la expresión de los deseos conscientes e inconscientes de los genitores sobre su progenie, pero igualmente un proyecto social portador de las aspiraciones del medio familiar y cultural, aspiraciones condicionadas por el contexto social que favorece o impide su realización. En el proyecto parental se ex-

presa la manera en que los padres buscan negociar la dialéctica entre perpetuar su historia y afirmar su individualidad, pero es muchas veces un conjunto contradictorio que propone a la vez meta a alcanzar y a evitar, de deseos ambivalentes, de modelos y de antimodelos.

La neurosis de clase puede ser el resultado de la confrontación entre dos proyectos, uno maternal y otro paternal, de los que la síntesis resulta un problema. Ésta lucha es otro tanto más problemática pues las diferencias son fuertes entre los dos proyectos: diferencias sociales cuando los padres no pertenecen a la misma clase de origen, diferencias ideológicas cuando los valores, las opiniones, políticas, sexuales, la religión y la moral son diferentes, diferencias culturales cuando el nivel escolar, los gustos y los hábitos no son los mismos, diferencias económicas cuando hay un desfase entre la fortuna de uno y de otro (Gaulejac, Rodríguez, & Taracena, 2002)

Dentro del proyecto parental se evidencia tres niveles de contradicciones: las internas al proyecto, que son la expresión de las contradicciones vividas por cada uno de los padres y/o de los padres entre ellos mismos, aspiraciones frustradas y que después se pasa la factura a los hijos. Contradicciones con relación al proyecto que son la expresión de las relaciones entre los padres y los hijos y en particular de los conflictos edípicos. El padre y la madre son a la vez objetos de amor y rivalidad, puede implicar elegir el proyecto de uno de ellos, deshaciéndose del otro. Y las contradicciones en la realización del proyecto que son la expresión de desfase o del antagonismo entre el ideal propuesto y los medios dados al niño para alcanzarlo o bien entre el contenido del proyecto y sus condiciones objetivas de realización. Se trata en particular, de situaciones en las que los padres proponen a sus hijos modelos de conducta que no están adaptados a la sociedad en la cual éstos niños deben insertarse. El juego entre estos tres niveles de contradicciones debe ser comprendido dentro de una perspectiva sistémica y dinámica. En la neurosis de clase el sistema tiende a cerrarse en sí mismo, cada aspecto viene a reforzar a los otros operando un cierre de circuito; el hijo es confrontado a un sistema contradictorio, frente al cual no llega a encontrar salidas ni a abandonar los diferentes aspectos que lo constituyen. Él tiende entonces a encerrarse y reproducirlo (Gaulejac, Rodríguez, & Taracena, 2002).

En el caso de Teo, quien aún hoy se sigue enfrentando con la expectativa familiar y social, ya que no cumple con el proyecto parental, el estándar o estereotipo de trabajador productivo, aquel que trabaja para una empresa, viste saco y corbata, sino del artista de la cerámica, que usa un delantal, trae las manos llenas de barro, construye piezas y no tiene un sueldo fijo: “mi familia dice que no tengo un trabajo de verdad, soy el que está siempre pendiente de mi madre, porque mi hermano menor, que sí es hombre y tiene familia, tiene otros deberes que atender” (Teo, 2015).

Ahora bien ¿qué es lo que ocurre en el proceso de creación-curación? Probablemente “lo que cura es el ritmo, porque como ya saben todos los que bailan, cantan, corren o platican, cuando uno entra en algo que se va moviendo y que lo lleva (...) se empieza a sentir aliviado” (Fernández, 2011, pág. 21), y no precisamente por resolver las penas, sino porque introduciéndose en el ritmo de la conversación y escuchándose a sí mismo en voz alta a veces las penas se olvidan mientras se habla de ellas, o como Teo expresa lo que siente y piensa los coloca en sus obras con consciencia y sin ella, porque va simplemente fluyendo sin preverla o analizarla.

En mis primeras piezas en cerámica, saqué afuera todo lo que pasé con el cáncer, pude decir en la cerámica cosas que nunca dije, de mucho dolor, mucho enojo, resignación a mi situación porque yo creo que, en eso, me ayudó mucho a descargar todo eso, yo creo que también a todo eso se debe que me haya sanado, que me esté sanando hasta la fecha, de poder expresar eso en el barro (Teo, 2015).

La cerámica tiene su propio tiempo y ritmo, como ya lo mencionamos anteriormente, hay una forma particular de amasar en forma de caracol o crisantemo como dicen los japoneses, 混練菊 Konren kiku, las manos tienen una postura especial, una empuja y la otra contiene, el barro se envuelve dentro de sí mismo y en la parte posterior se van marcando los gajos del crisantemo, en la mesa deja una marca en forma de ovalo que ocupa un solo lugar, es un movimiento cíclico, de rotación como el de la tierra. Es como el aprendizaje que va profundizando cada día y vuelve sobre lo mismo una y otra vez, pero en un nivel más alto, hasta que se alcanza la maestría. El material se va apretando, acomodando las partículas para facilitar su modelado o torneado; se amasa con todo el cuerpo y como en una especie de danza o vaivén la pella de barro adquiere una forma cónica, el material está compacto es una estructura monolítica, no hay fisuras o aire; después se coloca en el torno o comienza la construcción y el diálogo, porque el barro está vivo, éste se va modelando, transformando y secando lentamente.

Es conveniente aprender a respetar el tiempo de la cerámica, porque cuando se intenta acelerar el proceso existe una gran probabilidad de que surjan fracturas y se arruine el trabajo realizado. El ceramista aprende a ser paciente. Parece que uno de los males que nos aquejan en la actualidad es la velocidad con la que vivimos (Fernández, 2005), siempre con prisa, queriendo que todo sea inmediato y con el mínimo esfuerzo, pero trabajar con la cerámica implica planear, tomarse el tiempo necesario para construir, alargar cuando sea necesario el proceso de secado, particularmente cuando son piezas medianas o de gran formato; aprovechar los diferentes estados por los que pasa la pieza, cuando está húmeda se levanta la forma, se le pueden agregar pastillajes o formas decorativas adheridas a las paredes y aplicar engobes sobre la pieza; después, cuando está en dureza de cuero se hacen los dibujos o esgrafiados, ya que las líneas serán muy limpias, así como calados, luego bruñidos para sacar el brillo natural del barro y finalmente esperar a que esté perfectamente

seca para su primer cocción. Si sale entera –viva- del horno, ahora estará lista para el esmaltado, para la quema final a mayor temperatura.

Pensamos que el proceso de curación es similar: la enfermedad crece y se manifiesta, se identifica por la forma y entonces vienen el diagnóstico, el plan de tratamiento, dependiendo de dichas formas, la elección de las probables intervenciones: cirugía, radio y quimioterapia; se modifica la alimentación y todo cambia esperando restituir un estado de salud. Sin embargo, hay muchos componentes para restablecer dicho estado, que no depende única y exclusivamente de un factor. Las medicinas no funcionan si en el interior del cuerpo, en el inconsciente o en la actividad neuronal no se da la orden al sistema inmunológico de actuar. Si no hay una actitud y motivación para seguir adelante es más difícil. Estar enfermo de cáncer es similar a pasar por una prueba de fuego, o se sucumbe y se muere, o se sale fortalecido y vivo, igual que la pieza de cerámica, por eso llamamos a nuestro sujeto de estudio Teo, el hombre de fuego, y él expresa:

Estoy vivo creo que gracias a la cerámica... Pues en momentos muy difíciles, de mucho dolor creo, sí, momentos en el proceso de sanación y de medicación que como que sí quieres aventar la toalla, entonces como no te vas, y no me gusta, me gusta ser autosuficiente, no me gustó nada empezar a depender de la gente para poder comer, para poder caminar para poder ir al baño, se me hacía muy denigrante (Teo, 2015).

En cuanto al proceso creador, se hace con todo el cuerpo, la conexión entre las manos, los ojos y el cerebro se vuelven uno junto con todo lo afectivo: las emociones, los sentimientos, las ideas, y se utilizan las formas, aquí no hay palabras, porque en algunas ocasiones el lenguaje no es suficiente para cubrir la realidad, “se le escapa todo aquello que rehúye a las palabras: se le escabullen las prepalabras y las pospalabras, las imágenes y los afectos, también la forma, la música, el color, las atmósferas en las que va inmerso” (Fernández, 2011, pág. 118), y es a través del arte que esto y más se puede expresar, el trabajo con el barro tiene la flexibilidad adecuada para hacerlo y es “ese punto o instante de separación entre uno mismo y el objeto, que resulta ser un momento epifánico, medio sagrado, como de revelación, porque, dicho de otro modo, ahí se le aparecen a uno las cosas” (Fernández, 2011, pág. 119).

Para la observación, siempre fui muy observador desde niño, me clavaba en un agujerito de un tabique, de un piedra, era como me entretenía desde niño. Me gustaba lo diminuto tanto como lo grandioso, lo grande. Y todo me llenaba de placer y de sorpresa, creo que la sorpresa es el mejor regalo que me ha dado la vida, es algo que quiero conservar hasta mis últimos días. Y por eso, como que me gusta ser tan detallista, porque sé que hay gente que, no que revise, pero si ahonda, sabe observar, y mis piezas creo que son para esa gente, para que se deleite. Desde el conjunto de la pieza hasta los detalles más diminutos de la pieza. Es mi mundo, lo disfruto (Teo, 2015).

El trabajo con cerámica involucra a la percepción, que “es un descubrimiento y un hallazgo, y por lo tanto un asombro y una sorpresa, como la del bebé que descubre sus pies” (Fernán-

dez, 2011, pág. 119), así como el del artesano que abre la puerta del horno después de una quema, descubre y aprende, porque cada quema es diferente, y es así como el artista en general y Teo en particular se van descubriendo y construyendo así mismos.

En el momento en que la percepción separa al perceptor –el que percibe- del percepto –lo que es percibido-, y ambos, que estaban previamente disueltos en el ritmo, se vuelven dos instancias distinguidas por la percepción que las separa, no solamente se constituye un objeto, sino que, automáticamente, se construye también otro, a saber, el sujeto que percibe, que es un objeto de carne y hueso que a su vez, puede ser percibido por sí mismo: darse cuenta de algo es eo ipso darse cuenta de sí mismo. Todas las cosas son espejos. El acto de conocimiento es siempre autoconocimiento; por cada cosa conocida que hay, hay otra: su conocedor. El perceptor siempre es un percepto de sí mismo: ver es verse; pensar es pensarse; sentir es sentirse (Fernández, 2011, pág. 120).

En la creación artística, al entrar en contacto con ese material primigenio, el barro, el sujeto se percibe y se da cuenta de sí mismo, es el espejo que permite reflejar la imagen interna que no utiliza lenguaje verbal para manifestarse, sino formas, texturas, colores y gestos; “la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, la cultura material importa” (Sennett, 2013, pág. 19), y es precisamente lo que ocurrió con Teo; cuando inició su trabajo con cerámica fue de una forma fortuita y lúdica, había un boceto más o menos propuesto, pero conforme iba construyendo las piezas iban tomando carácter, fuerza, dureza, y él así lo comenta, “pues por lo general una emoción o una idea que me llega de repente a la cabeza, emociones yo creo, por emociones. Mi obra no es nada intelectual, no tiene un sostén intelectual, es mi vida, es un diario” (Teo, 2015).

En realidad, cuando se hace cerámica artística nunca se sabe con exactitud que va a salir del horno; como ya dijimos, hay siempre una expectativa de asombro y hallazgo. Generalmente, cuando se aplica un color o engobe sobre la cerámica se hace en estado húmedo; antes de la cocción, uno puede tener una idea aproximada de lo que se está poniendo en la pieza, pero nunca una certeza; esta incertidumbre provoca una expectativa, abrir la puerta del horno da a los ceramistas la misma sensación que quitar la envoltura a un regalo: no sabes que va aparecer, algo extraordinario o algo decepcionante. La cerámica nos enseña a ser humildes, la última palabra la tiene el fuego y así lo dijo el ceramista Ferreira da Silva:

Puesto que la pieza de cerámica es el resultado de la transformación química del material a causa del fuego, dar forma al material que el fuego transformará en cerámica supone disfrutar del placer sublime de los cuatro elementos básicos de la vida: tierra, agua, aire y fuego (1997, pág. 279).

2.2 La función social y psicoterapéutica del arte.

Consideramos que el arte tiene muchas funciones. Hay dos que nos interesa explorar: social y psicoterapéutica. Dentro de la función social se ha considerado “el arte como la forma más elevada de la expresión humana, así como un reflejo de la sociedad dentro de la cual surge” (Lowenfeld, 1961, pág. 30). Gracias a los objetos elaborados a lo largo de la historia de la humanidad sabemos de usos, costumbres y desarrollos tecnológicos de las diferentes culturas. En el mundo oriental los chinos tienen cinco mil años de hacer cerámica de alta temperatura y han logrado tener un dominio de la técnica, la elaboración de piezas y esmaltes. En México tenemos una larga tradición de cerámica de baja temperatura, menor a 1000 C, y apenas tenemos 50 o 60 años de trabajar con cerámica de alta temperatura, gracias al ceramista Jorge Wilmot (MacMasters, 2012). Consideramos importante mencionar que Teo es el único mexicano que ha ganado una mención honorífica en la bienal de cerámica de Corea del Sur.

Dentro de las funciones sociales del arte, pensamos en él como un lenguaje no verbal, porque “el arte no sabemos cómo empezó, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje” (Gombrich, 2012, pág. 39), pero parece que hay una relación cercana y complementaria entre ambos: sirven para comunicar ideas, expresar emociones, sentimientos, sueños, fantasías e historias, utilizando formas.

Incluso podemos decir que es a través de los objetos construidos por los hombres y las mujeres que nos creamos una idea acerca de la evolución y desarrollo de los mismos, de la forma de vida y percepción del mundo. Las pinturas más antiguas que conocemos “hechas en el período Glaciar, fueron descubiertas en el siglo XIX en las paredes de cuevas y rocas en España y el sur de Francia, las cuales fueron empleadas con fines mágicos” (Gombrich, 2012, pág. 40) o simbólicos, porque “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio” (Jung, 1992, pág. 18), probablemente para atrapar el alma de los animales, así como para narrar los eventos cotidianos por medio de la imagen. Y al igual que se encontraron herramientas primitivas, había también piezas de cerámica.

Ahora bien ¿qué es la cerámica? Son las arcillas primarias –caolines- y secundarias –barros- que se formaron hace millones de años, “se refiere a todos los materiales inorgánicos no metálicos que se solidifican a altas temperaturas. La cerámica es más resistente al calor que cualquier otro material de la Tierra” (Peterson, 1997, pág. 12), y esto permite que el hombre intente conocer el espacio exterior en naves recubiertas de materiales cerámicos, así como llegar al fondo del mar y resistir la corrosión que producen el agua de mar y la presión de las grandes profundidades. Este material tiene una serie de finalida-

des, las más frecuentes han sido: utilitaria, arquitectónica, mágico-espiritual, artística, tecnológica, ritual y en este estudio psicoterapéutica.

Para Shoji Hamada, un ceramista japonés considerado Tesoro Nacional, “trabajar la arcilla significaba estar en contacto con la raíz de la vida. La confrontación con el barro puede hacernos reflexionar sobre nosotros mismos de forma terrenal, intensa y apasionada” (Peterson, 1997, pág. 12), porque este material es suave, sensual, flexible, fuerte, pesado, resistente, durable, moldeable y su plasticidad puede adquirir cualquier forma.

Las piezas más antiguas que se han encontrado son pequeñas representaciones de divinidades maternas y de culto a la fertilidad, como la Venus de Willendorf. Se calcula que datan de 15000 – 10000 años a.C. (Janson, 1963). Las primeras piezas modeladas son técnicas que caracterizan a las culturas neolíticas y sirven para una ordenación cronológica; es en este periodo cuando aparece el espacio interior o vacío que dio origen a las primeras vasijas para contener y cocinar alimentos. Posteriormente, es a través de las distintas épocas que se va descubriendo nuevas piezas que marcan el avance tecnológico, el uso de tornos, artefactos y hornos (Janson, 1963).

No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso empleo (Gombrich, 2012, pág. 40).

Muchos de los objetos creados están relacionados con los mitos fundadores del mundo y dedicados a las diferentes divinidades de las culturas antiguas, algunas formas se identifican claramente con los dioses de la vida y la muerte como: Zeus, Hades, Xochipilli, Hueheteotl o la serie de Ciuateteotl, realizada por Teo, honrando a las mujeres que pierden la vida en el parto. Encontramos muchas imágenes que representan lo mismo, pero con nombres diferentes; es como dice Joseph Campbell “Los objetos se construyen siempre con una intención consciente e inconsciente y sabemos que algunas formas particulares son símbolos de poder, fecundidad, feminidad, masculinidad” (2014, pág. 12), así como que “todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento” (Sennett, 2013, pág. 21).

Es común que “llamamos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros –los procesos de su pensamiento son a menudo más complejos-, sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad” (Gombrich, 2012, pág. 39) y ocurre frecuentemente que cuando estamos frente a piezas creadas por esos pueblos, las sentimos más cercanas a nosotros ya que sus diseños son exquisitamente sencillos, con pocos elementos construyen un símbolo de gran fuerza, dan una sensación de ser contemporáneas, gracias a una síntesis en las líneas, con una expresión estética propia. “Todos tenemos creencias que presuponemos, tanto

como los primitivos las suyas, hasta tal punto que no lo advertimos sino cuando nos encontramos con gentes que las cuestionan” (Gombrich, 2012, pág. 43), y es en ese momento que podemos reconocer que interpretamos el mundo a través de nuestras percepciones y creencias.

Cuando queremos saber la historia de algún pueblo o cultura generalmente recurrimos a la observación de sus utensilios, allí se descubren los diferentes conceptos sobre las relaciones interpersonales, los cánones de belleza, los estilos, los usos y costumbres, así como el grado de desarrollo cultural y tecnológico. “Históricamente, la arcilla se ha utilizado para crear algunas de las piezas de arte más bellas del mundo: los azulejos de las mezquitas persas, las esculturas de las primeras dinastías chinas, las figuras precolombinas de Mesoamérica, las jarras de Micenas del año 2000 a.C., entre otras” (Peterson, 1997, pág. 12). Como vemos la cerámica ha sido una fiel compañera en el desarrollo del ser humano y es a través de los objetos cerámicos que se puede rastrear dichos orígenes de las diferentes culturas. Garth Clark (2011) especialista en cerámica escribió en la exposición de Gustavo Pérez² en Bellas Artes:

Las vasijas siempre han sido contenedores, pero no sólo de comida y líquidos. Desde hace muchos siglos han sido veneradas por albergar nuestros sueños, devociones, esperanzas, fantasías e historia. A ellas se han confiado los huesos y los espíritus de los muertos. Sólo en nuestra época hemos intentado restringir sus alcances metafóricos.

Los objetos artesanales son únicos, con el registro manual del que los hizo, impregnando su forma y espíritu en cada uno de ellos; en cambio la modernidad reemplaza dichos objetos con aquellos producidos en masa, de plástico, a bajo costo y que carecen del toque personal del artesano, aspecto que enriquece y diferencia a cada pieza. El trabajo de Teo siempre se distingue por el cuidado que pone en cada una de ellas, y por los alcances y contenidos metafóricos que tienen.

“La cerámica está llena de paradojas; es un arte técnicamente complejo, pero que también practican los niños” (Peterson, 1997, pág. 12). Consideramos que esa accesibilidad la hace diferente de otras técnicas artísticas, es de fácil aprendizaje y sin embargo permite ahondar en ella así como integrar diferentes áreas del conocimiento: química, física, historia, geografía, antropología. Muchos ceramistas han dedicado su vida entera a dicha práctica, sin embargo la experiencia artística puede ser explorada y disfrutada por cualquiera; ser incluyente es una de las características de la cerámica.

La creación artística implica un desplegado de funciones sociales y cognitivas, genera un estado de concentración, atención, estimula

2. Gustavo Pérez es uno de los ceramistas mexicanos más importantes, su obra ha sido expuesta en Japón, Europa, Estados Unidos y México, es el primer ceramista que ha expuesto en el Museo de Arte Moderno y Bellas Artes, su obra aparece publicada en los principales libros de cerámica del mundo, “Sergio Pitol lo define como el hombre que vendió su alma al barro” (Saizar 2011).

procesos creativos y de bienestar. Esa posibilidad es la que nos interesó descubrir, analizar, observar y desarrollar. Para Freud “La sublimación de las pulsiones presta su auxilio. Se lo consigue sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual” (Freud, 1994), función que cumple el arte como una herramienta eficaz para provocar o acceder a un estado de salud mental de bienestar.

Cuando la gente tiene una experiencia artística significativa: ver una buena película, asistir a un concierto, ver una exposición, escuchar una narración oral, leer un buen libro, tomar una clase de cerámica, hay un cambio de percepción, de fisiología corporal y de estado de ánimo. El arte ayuda a significar la propia existencia. Según Frankl (2004), hay diferentes situaciones capaces de revelar sentido en las personas y es cuando experimenta su unicidad: “toda persona es un ser único y su vida es una cadena de situaciones irrepetibles. No obstante, sólo en contadas ocasiones el individuo es consciente de su unicidad y son precisamente estos momentos los que generan sentido” (Fabry, 1977, pág. 19); en la obra creada el artista descubre y desarrolla su unicidad, es el sello de identificación, es el estilo que distingue a los artistas y los vuelve identificables, como Picasso, Van Gogh, Gustavo Pérez y Teo. Existen dos áreas semejantes en las que la unicidad es evidente:

En las relaciones personales y las actividades artísticas, sólo allí es donde nos relacionamos y vinculamos afectivamente con la pareja, los hijos, los amigos y en general en todas las relaciones de una forma personal y particular, esa forma personal de crear y expresar es, exactamente de una manera y no de otra. Es insustituible” (Fabry, 1977, pág. 19).

La segunda función del arte que nos interesa explorar es la psicoterapéutica, ya que el arte puede ser el vehículo para ahondar en la psique de las personas cuando el lenguaje está ausente, deteriorado o no es suficiente para expresar la parte profunda del ser, sus emociones, los sentimientos, sus secretos y los eventos que han marcado su vida. El dialogo se establece a través del objeto, y así no hay censura ni estigma. Creemos que existe una conexión entre la psicología y el arte. La Psicología es la ciencia que estudia la conducta, los procesos mentales, las sensaciones y las percepciones del ser humano, lo subjetivo, simbólico, lo que da sentido al ser humano en relación con el medio ambiente físico y social que lo rodea. En general todas las psicoterapias están enfocadas a la búsqueda del bienestar de los pacientes a través de distintas prácticas, observamos que “en el campo terapéutico, las sociedades primitivas utilizaban instintivamente elementos artísticos para curar a sus enfermos. El personaje del curandero reúne tres funciones: cura, médico y artista” (Sinelnikoff, 1999, pág. 79), porque conforme se avanza en el dominio de la técnica, uno se transforma en artista del propio quehacer.

La función del terapeuta es similar al antiguo curandero, es en quién se deposita la intimidad del otro y se le otorga el lugar del saber; en compañía de éste se reinterpreta la realidad y permite gene-

rar otras formas de relación e interpretación de los sucesos acontecidos. Ese nuevo discurso es el que sana, “es el papel que juega el lenguaje en la construcción social de la realidad” (Limón, 2005), ya que es posible ver los diferentes eventos desde otro ángulo y narrar otra versión de los hechos, quitando en algunas ocasiones una carga estigmatizante y otras identificando aspectos simbólicos.

El arte ya había ocupado un lugar importante en la vida de Freud sobre todo la literatura y las artes plásticas, y muy pronto se reveló como un campo de aplicación para las investigaciones psicoanalíticas, puesto que, según él, las obras de arte están construidas como los sueños, los mitos y los cuentos. Carl Jung, por su parte, había estudiado en profundidad el simbolismo de las obras de arte (Sinelnikoff, 1999, pág. 79).

Sabemos que “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio” (Jung, 1992). En la obra de Teo hay que ver más allá de lo evidente; cada pieza está trabajada en un momento determinado de su vida, algunas poco tiempo después del período de crisis, y son las que conforman el proceso de curación física y psicológica. Él puede identificar algunas piezas particularmente:

Sí hay otra que, igual de un desnudo que está hincado y con los puños en la tierra hacia abajo se llama “desde adentro” está gritando la pieza, está gritando el personaje. De hecho trabajo por series, esta serie de estos desnudos les llamo “hasta hoy”. Que para mí hasta hoy, se acaba todo, hasta hoy empiezo a vivir, hasta hoy dejo de sufrir, hasta hoy pues hasta hoy, poner un fin a algo, no sé (Teo, 2015).

El arte puede ser un medio de comunicación privilegiado, ya que “esas formas de expresión son un medio de superar las inhibiciones verbales, las técnicas artísticas tienden, entre otras cosas, a facilitar sublimaciones pulsionales. Se trata de pasar de una expresión inconsciente de los conflictos a la plasmación artística” (Sinelnikoff, 1999, pág. 80), y este tránsito en el trabajo de Teo fue suave y rítmico. Según Ellen Langer (2006), psicóloga social investigadora de la Universidad de Harvard:

Cuando vivimos la vida de manera automática, no vemos, oímos, saboreamos o experimentamos gran parte de lo que podría convertir una vida al borde del aburrimiento en una existencia rica y llena de emoción. Básicamente, no <estamos ahí> para percibir gran parte del mundo que existe a nuestro alrededor. Empezar una actividad artística es una manera de ayudarnos a pasar de una inconsciencia excesiva a una vida más consciente. Si nos empeñamos a fondo en esta nueva actividad, podremos ver lo estimulante que resulta una vida más plenamente consciente” (Langer, 2006, pág. 17).

2.3 Relación entre enfermedad, proceso creador y salud

Existen evidencias de que en ambientes hospitalarios, si el entorno está decorado con arte y se permite que los enfermos realicen un trabajo creativo, cambia su estado de ánimo y facilita la cura de sí mismos Del Río, (2012) Samuels & Rockwood (2000) Vilanova (2008), Klein (2012),, y podemos inferir que las conexiones entre la enfermedad y el arte son más cercanas y comunes de lo que supone el común de la gente. Cada vez es más frecuente encontrar programas artísticos dentro de los hospitales públicos y privados en varios países del mundo; en México el programa de Alas y Raíces a los niños del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) cuenta con el programa de Hospitalarte³ y ConcentrArte⁴ de forma independiente, ambos llevan a cabo espectáculos de clown y narración oral en el hospital infantil Federico Gómez, La Raza del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) y en el interior de la república. Sandblom (1995) en su libro Enfermedad y creación describe como se estimuló que algunos pacientes tuberculosos usaran la pintura como una terapia ocupacional, brindando una forma de expresión de los diferentes estados de ánimo por los que pasaban durante el transcurso de la enfermedad, así como la forma de plasmar sus sentimientos de “aprensión y el abatimiento anteriores a la hemoptisis o a la cirugía, la tristeza y la apatía que aparecen después de estas operaciones, la frescura y la alegría durante la convalecencia” (Sandblom, 1995, pág. 19), y todo eso quedaba registrado como si fuera una bitácora o diario de vida.

Florence Nightingale expresó algo similar en 1888: Casi nunca se aprecia el efecto que los objetos bellos tienen sobre la enfermedad; su variedad y, particularmente el brillo del color, raramente son apreciados. Yo he notado en las fiebres (y lo he sentido, cuando yo misma he sufrido fiebre) que el padecimiento más agudo provenía de que el paciente no pudiera mirar por la ventana y que la única vista posible fueran los nudos de la madera. Jamás olvidaré el arrobamiento de pacientes con fiebre ante un ramo de flores coloridas. La gente dice que el efecto sólo está en la mente. No es así. El efecto está en el cuerpo, también. Es posible que sepamos muy poco sobre el modo en que la forma, el color y la luz nos afectan, sin embargo sabemos esto: tienen un efecto físico real. La forma y el brillo del color en los objetos presentados a los pacientes son medios reales de recuperación (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 60).

El arte, en general, enriquece y estimula la vida de los seres humanos, es la expresión sublime de la creación. Por ejemplo, cuando se escucha música cambia una situación de manera inmediata y sencilla (Samuels & Rockwood, 2000), tiene la posibilidad de mo-

3. Programa de Hospitalarte: la Risa es Medicina llevado a cabo por los payasos y narradores adscritos al programa de Alas y Raíces http://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=35028

4. ConcentrArte proyecto independiente de Risoterapia y educación integral <http://www.concentrarte.org/>

dificar el estado de ánimo. Muchos consideran que la música es “el arte de mayor jerarquía en cuanto a poder expresivo” (Sandblom, 1995, pág. 20); escuchar música es casi inevitable, no podemos cerrar nuestros oídos a ella, pero podemos elegir colocar la atención en un instrumento en especial y distinguirlo del conjunto. La música tiene la capacidad para hacer que el alma tiemble de emoción, tiene el encanto que aplaca al corazón indómito. Pero también puede excitar, y su efecto se puede medir en los cambios que provoca en el pulso y en la presión arterial, así como sincronizar los movimientos del cuerpo y los latidos del corazón con el ritmo.

Probablemente esta conexión es lo que está volviendo tan populares los talleres de danza terapia, danzas circulares, danzas sagradas y encuentros mundiales de música y danza. Gabrielle Roth⁵ (2015) fue una bailarina, directora de teatro, filósofa y artista que desarrolló un método terapéutico con danza, los cinco ritmos, en los que no hay límite de edad ni capacidades corporales. Como vemos el arte en todas sus manifestaciones siempre aporta algo y tiene posibilidades terapéuticas.

Christiane Corbat es una artista que hace esculturas a partir de moldes de mujeres con cáncer de mama, ella creó una serie llamada ‘Amazonas’ y generó en las mujeres participantes cambiar la percepción de sí mismas y lograr “sentirse hermosas, cada obra de arte da a la persona una nueva visión transformadora de sí misma o de su enfermedad, la obra de arte es la corporización de la transformación, es la forma transformada” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 347), fue un trabajo arte-psicoterapéutico, y expresó lo siguiente:

Quien hace arte curativo se vuelve aquél que es de verdad. Se es quién uno es pero de un modo mejor. Uno se vuelve totalmente presente y con capacidad para hacer lo que quiere sin temor, incluso enfrentar la propia muerte. Muchas veces hemos escuchado historias de vida de arte y curación, de cómo éste sanó la vida de alguien, así de afirmaciones de -no estaría aquí de no haber sido por mi arte- o el arte curó mi enfermedad” (Samuels & Rockwood, 2000, págs. 349-371).

El caso de Teo es una de esas historias que da testimonio de cómo el arte contribuyo en la cura de la enfermedad, “hacer arte y curación ayuda a estar presente en cada momento, totalmente abierto y completamente flexible. Hacer arte y curación, ayuda a estar enamorado de la vida, de la belleza y del momento por venir” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 372), porque cuando se está en el proceso creativo, particularmente con barro, exige esa presencia completa, aquí y ahora, estar atento al material vivo con que se trabaja y que va cambiando durante dicho proceso. No se puede postergar la construcción de la pieza, tiene un tiempo preciso para ello, se puede extender un poco, pero siempre dentro de los propios límites del material.

Cuando la gente está enferma, generalmente busca todas las al-

5. Gabrielle Roth fue bailarina, músico, filósofa y escritora, por una afección en la rodilla le dijeron que nunca iba a poder bailar, ella desarrolló la técnica de los cinco ritmos y creo un movimiento de danza accesible para cualquier persona. <http://www.5rhythms.com>

ternativas posibles y agota los recursos que tiene a su alcance, incluso en esa búsqueda es frecuente cambiar el estilo de alimentación, las rutinas diarias, muchos empiezan a meditar y se acercan al arte:

Cuando la soledad y el conflicto interior que se experimenta todavía están ahí, cuando se deja al terapeuta después de la visita de cincuenta y cinco minutos o al oncólogo después de la quimioterapia y se sabe que la curación es más que eso que ocurrió en el consultorio. Se busca el arte cuando se siente que es necesario algo más... Durante una enfermedad uno se ensimisma y lucha por la supervivencia personal. Así, se da cuenta de que la danza o la poesía, o la cerámica es una manera de estar consigo mismo. Hacer arte es una manera de estar con el dolor y de vivir con él, no en la imposibilidad de enfrentarse con él, sino en un proceso comprometido en el que se le da forma y está en relación con el dolor. Lo saca de la oscuridad y lo lleva a las formas. Y en el arte, todo de repente tiene relación con la enfermedad. El arte le permite convivir con ella, en vez de hablar de ella (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 373).

La enfermedad se hace tangible, no en un proceso de abstracción, sino de concreción. Allí está el material, el barro es la propia tierra viva, que se regenera, reconstruye y se va transformando, funciona como un espejo que refleja lo interior, “el arte es como un capullo que uno hila alrededor de sí mismo, se rodea de él, uno entra en el estudio y se olvida del resto; lo reúne con el dolor y la enfermedad, y un día uno salta fuera del capullo” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 373), y al salir y tomar distancia uno puede verlo y reconocer que ha sido transformado y que el recuerdo de lo que uno era antes de entrar en el capullo es la obra de arte. Es lo que queda. Puede ver lo que una vez fue y ahora es diferente porque se ha convertido en quien es ahora, en el caso de Teo, ha sido templado por el fuego como una pieza de cerámica.

2.4 La aproximación psicoanalítica del arte como sublimación

La búsqueda de calidad implica aprender a utilizar adecuadamente
la energía obsesiva
Richard Sennett

Para Freud (1994) el hombre adapta su conducta, por la influencia de la necesidad exterior, a un principio de realidad, con el que tiene que renunciar, provisional o permanentemente, a diversos objetos y fines de sus tendencias hedonistas. Esta renuncia al placer provoca dolor, pero encuentra la forma de llevarlo a cabo y asegurar una cierta compensación. El arte funciona como una sublimación de este acto, a través de la vida imaginativa crea un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Porque a veces la realidad es inimaginable tanto en las cosas extraordinarias que pueden hacer los seres humanos: viajes al espacio exterior, inmersiones en las profundidades de los océanos, escaladas a las montañas más altas del mundo, construcciones de rascacielos, nanotecnología, sinfonías musicales, películas en tercera dimensión y una interminable lista, como en actos terribles: crímenes de lesa huma-

nidad, saqueos, guerras, bombas, tabúes, armamento sofisticado de destrucción. Siempre la lucha permanente entre Ethos y Tanatos.

Sennett (2013) considera que vivimos dentro del mito de Pandora, que “se ha convertido en un símbolo secular de autodestrucción” (2013, pág. 15), y habla de la obligación de cambiar tanto las cosas que producimos como nuestro modo de utilizarlas. El escritor José Saramago (2000) también lo expone en el libro de *La caverna*, a través de la vida de un artesano ceramista y como el oficio se va perdiendo. Incluso “Martin Heidegger en su vejez sugiere vivir en unión más íntima con la naturaleza, establecer un equilibrio entre nosotros y los recursos de la tierra, imagen de armonía y reconciliación” (Sennett, 2013, pág. 25), porque como hemos expuesto, el ser humano se va alejando cada día más de su conexión consigo mismo y la naturaleza.

Este alejamiento de la naturaleza creemos que es un factor patógeno para la vida de los seres humanos, quienes cada vez más ponen en riesgo las condiciones favorables para su propia existencia. Freud expresó en su obra “El malestar en la cultura” (1930) el irremediable antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura, “se torna lícito responsabilizar a nuestra civilización por la propagación de la neurastenia” (Freud, 1998, pág. 60). Él situó al sentimiento de culpa como el problema más importante del desarrollo cultural. El arte juega un papel determinante como válvula de escape, representa la posibilidad de imaginar y transformar la realidad, acercarnos al placer de la creación, al espacio de la libertad.

La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla, no podemos prescindir de calmantes. Los hay, quizá, de tres clases: poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ellas. Las satisfacciones sustitutivas como las que ofrece el arte, son ilusiones respecto de la realidad, mas no por ello menos efectivas psíquicamente, merced al papel que la fantasía se ha conquistado en la vida anímica (Freud, 1998, pág. 75).

Y es verdad que la fantasía ha conquistado un lugar en la vida anímica, la capacidad de imaginar es una posibilidad para construir otros mundos, muchas veces para escapar de los horrores de la realidad o la guerra; como escribió Frankl (2004) cuando estuvo prisionero en los campos de concentración, la simple imaginación de estar cerca de su esposa le permitió soportar situaciones de crueldad y lograr sobrevivir. No podemos imaginarnos la vida sin arte, creatividad e imaginación, nuestra mente genera recursos cada vez más exuberantes y ricos en la medida que la estimulamos. Para Freud el arte brinda la posibilidad de sublimación, que es un “proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en un proceso que envuelve al objeto; sin variar de naturaleza, este es engrandecido y realizado psíquicamente” (1994, pág. 91), porque esas pulsiones han de buscar salida y creemos que puede ser a través de la enfermedad o el arte.

En el texto *El arte y la fantasía inconsciente* Freud (1982) expone que el artista es un introvertido próximo a la neurosis, quien animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicas, quisiera satisfacer todos sus deseos hedonistas, conquistar honores, tener poder, riqueza, reconocimiento, gloria y amor, pero no cuenta con los medios para satisfacerlos y vuelve su espalda a la realidad, sintiendo frustración e insatisfacción, concentra todo su interés y libido en los deseos creados por su vida imaginativa; ésta actitud puede llevarle fácilmente a la neurosis. Sin embargo “se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte” (Freud, 1982, pág. 85).

Sabemos que el dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la humanidad, y todos aquellos que sufren de cualquier privación acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre conscientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor (Freud, 1982, pág. 85).

Consideramos que es una forma profundamente afectiva de obtener eso que se desea fervientemente a través del arte. Teo encuentra a través de su trabajo un reconocimiento social y familiar, lo abre al mundo y a confrontar sus propios miedos y limitaciones, aprende el oficio y ocupa el lugar de su maestro al frente del taller donde él se forma y hacia el que siente un profundo agradecimiento, “es por lo que ahora estoy a cargo del taller para regresar lo que me ha dado” (Teo, 2015), porque él sabe que en ese taller se ha curado, es el espacio en que ha tejido redes afectivas, desarrollado su creatividad, profundizado en el conocimiento de la cerámica y en el que encontró un sentido de vida.

Siguiendo a Freud, sabemos que todos los seres humanos queremos alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla, sin embargo es imposible satisfacer este deseo que conlleva una meta positiva y otra negativa: por una parte, queremos la ausencia de dolor y de displacer; por la otra, vivenciar intensos sentimientos de placer, y este del principio de placer es el que fija su fin a la vida.

Es absolutamente irrealizable, las disposiciones del Todo –sin excepción- lo contrarían; se diría que el propósito de que el hombre sea <di-

choso> no está contenido en el plan de la <Creación>. En realidad los momentos de felicidad son esporádicos y son más bien un fenómeno episódico. Estamos organizados de tal modo que sólo podemos gozar con intensidad el contraste, y muy poco el estado (Freud, 1998, pág. 76).

Dentro de dichos momentos de felicidad, los momentos gozosos de creación o disfrute artístico nos acercan a sensaciones de éxtasis y plenitud y tal vez esos momentos nos reconcilian con la humanidad al descubrir, sentir, experimentar, explorar y vivir la experiencia artística. “Es para ello que la sublimación de las pulsiones presta su auxilio. Se lo consigue sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual” (Freud, 1998, pág. 79). Sería bueno que dicho método fuera de aplicación universal, pero en realidad es asequible para pocos seres humanos y, para colmo, se considera que el estudio de las artes no tiene relevancia; cada vez son menos las materias artísticas que se llevan en la escuela básica. Robinson hace una crítica contundente y dice que en realidad “las escuelas matan la creatividad” (2010, pág. 12). En la actualidad se considera que el mejor método educativo es el que llevan en Finlandia, en donde no hay tareas, los niños ingresan a la escuela básica a los siete años, juegan gran parte del día y su nivel de comprensión de lectura es el más alto, dan importancia a las actividades artísticas y de autogestión del conocimiento (Montague, 2015).

Regresando con Freud, él suponía que los individuos tenía que tener ciertas disposiciones y dotes, que no eran muy frecuentes en el grado requerido, y sostenía que “la débil narcosis que el arte nos causa no puede producir más que una sustracción pasajera de los apremios de la vida; no es lo bastante intensa para hacer olvidar una miseria objetiva –real-“ (Freud, 1998, pág. 80), sin embargo hay un aspecto en este pensamiento referente a las disposiciones y dotes que deberían de tener los artistas, con el que diferimos, en la actualidad los estudios de creatividad han demostrado que existe la posibilidad de desarrollar y estimular las capacidades artísticas y creativas de los individuos y alcanzar un nivel aceptable (Del Río & Tejedor, 2012) (Langer, 2006). Nosotros compartimos la idea de que ‘el genio no nace, se hace’. Teo, comenta sobre dos alumnos que tiene en el taller, uno con síndrome de Down y otro con parálisis cerebral y problemas de aprendizaje:

Pues tengo dos compañeros, uno tiene cierto grado de mongolismo, es síndrome de Down, y otro no sé qué tenga, pero está muy malito, tiene poca movilidad en cuanto a sus piernas y sus manos y creo que con la cerámica logra sacar quienes son o, lo mismo que yo me imagino, yo creo que sí, si no para curarte si te sirve como medio de comunicación, de decir pues estoy aquí (...) Si tú ves sus piezas no puedes creer que... o no se es otra manera de pensar y de ser, porque hacen piezas maravillosas que mucha gente normal, entre comillas, quisiera hacer, tener ese talento de expresión (Teo, 2015).

Para nosotros el arte con cerámica brinda una estimulación significativa, ya que puede ser usado por cualquiera que tenga cuando menos una mano, no necesita dotes ni disposiciones

especiales para trabajar con barro y lograr expresar. Suponemos que a través del arte en cerámica se pueden sanar heridas profundas del alma, cambiar la atención del dolor e incluso ayudar a curar física y psicológicamente como en el caso de Teo.

Se afirmará que cada uno de nosotros se comporta en algún punto como el paranoico, corrige algún aspecto insoportable del mundo por una formación de deseo e introduce este delirio en lo objetivo y con tal propósito, sitúa la satisfacción en procesos anímicos internos; para ello se vale de la desplazabilidad de la libido, pero no se extraña del mundo exterior, sino que, al contrario, se aferra a sus objetos y obtiene la dicha a partir de un vínculo de sentimiento con ellos (Freud, 1998, pág. 80).

Efectivamente el vínculo que se establece con los objetos creados y modelados es intenso. Muchas veces estos objetos dan reflejos de lo que se es en el interior, dan señales de partes desconocidas de nosotros mismos. En el trabajo de Teo el hombre de fuego se puede observar una gran cantidad de formas y personajes: diosas, hombres, ancianos, mujeres que celebran, gozan, sufren, provocan, reflexionan, reconocen y representan diferentes estados de ánimo y momentos de la propia vida del autor; la cerámica se vuelve el contenedor de esas emociones que logran quedar plasmadas a través de la construcción de las piezas de cerámica.

Ahora bien, el goce de la belleza se acompaña de una sensación particular, de suave efecto embriagador. Por ninguna parte se advierte la utilidad de la belleza; tampoco se alcanza a inteligir su necesidad cultural, a pesar de lo cual la cultura no podría prescindir de ella. “Recordemos que la <belleza> y el <encanto> son originariamente propiedades del objeto sexual” (Freud, 1998, pág. 82) y del deseo, esa búsqueda de la belleza está implícita en la vida cotidiana, de tal forma que “el arte como acto, con voluntad o sin ella, de hacer aparecer un afecto, hacerlo durar, o retardar su desaparición, lo cual requiere de una forma más o menos materializada, sea en una conducta, en un sonido, en una imagen” (Fernández, 1999, pág. 90) o en una pieza de cerámica, se ha manifestado desde tiempos inmemoriales; podríamos pensar que es una necesidad estética humana.

En cuanto a “el programa que nos impone el principio de placer, el de ser felices, es irrealizable; empero, no es lícito –más bien: no es posible- resignar los empeños por acercarse de algún modo a su cumplimiento” (Freud, 1998, pág. 83), y pensamos que el arte enriquece nuestra vida, la hace más accesible, nos deleita con su belleza. Dentro de la filosofía budista se habla del reconocimiento y aceptación de la imposibilidad de satisfacer todos nuestros deseos así como de ser conscientes de la impermanencia de las cosas, nada es para siempre.

“El ser humano se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales” (Freud, 1998, pág. 86), sobre todo si pensamos en el bombar-

deo permanente al que está sometida una gran parte de la humanidad por la propaganda y publicidad de una economía de capitalismo despiadado en el que ahora parece que el valor del ser es tener. Creemos que ser artista es un acto de rebelión y valentía contra dicho sistema.

“La sublimación de las pulsiones es un rasgo particularmente destacado del desarrollo cultural; posibilita que actividades psíquicas superiores – científicas, artísticas, ideológicas- desempeñen un papel tan sustantivo en la vida cultural. Situar el sentimiento de culpa como el problema más importante del desarrollo cultural, y mostrar que el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa -es un costo muy elevado que pagamos todos-. Los enfermos no nos creen cuando les atribuimos un <sentimiento inconsciente de culpa>; para que nos comprendan por lo menos a medias, les hablamos de una necesidad inconsciente de castigo en que se exterioriza el sentimiento de culpa (Freud, 1998, pág. 130).

Cuando observamos las diferentes manifestaciones de arte, encontramos ejemplos claros de obras sublimes, de belleza extraordinaria y otras horribles y desgarradoras que son otras categorías estéticas que expresa sentimientos, emociones y acciones humanas, por ejemplo los grabados sobre la guerra de Otto Dix, Goya o el Guernica de Picasso. Mediante la sublimación de “las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos” (Freud, 1998, pág. 134); por ejemplo, en el arte, si el proceso de sublimación ha sido completo o parcial al analizar el carácter de muchos artistas se podrá observar “una mezcla en distintas proporciones de rendimiento, perversión y neurosis” (Freud, 1998). Consideramos que la plasticidad y flexibilidad de la cerámica facilita expresar parte de la sexualidad de los artistas, de alguna manera compensa la necesidad de tocar y ser tocado. El barro se presta para ser acariciado, sobado, apachurrado, rasgado, marcado, texturizado, fragmentado, aplastado, compactado, extendido, contenido, salpicado, extrusado, aglutinado, pulverizado, machacado, sublimado, colado, licuado, tamizado, guardado, horarlo.

Los síntomas de las neurosis son esencialmente satisfacciones sustitutivas de deseos sexuales incumplidos. Toda neurosis esconde un monto de sentimiento de culpa inconsciente, que a su vez consolida los síntomas por su aplicación en el castigo. Cuando una aspiración pulsional sucumbe a la represión, sus componentes libidinosos son traspuestos en síntomas, y sus componentes agresivos, en sentimiento de culpa (Freud, 1998, pág. 134),

Frecuentemente aparecen diferentes malestares, obsesiones, manías, dolores y enfermedades psicósomáticas. Por lo tanto, podríamos pensar que ese vuelco de libido hacia dentro con una carga de autoagresión son factores que facilitan la aparición del cáncer en conjunto con el sentimiento inconsciente de culpa. “El arte nos da la posibilidad de viajar a un estado de la mente-cuerpo que es profundamente sanador. En nuestra imaginación, podemos vislumbrar imágenes que nos sanan. Nuestra expresión de esas imágenes puede cambiar nuestro cuerpo y nuestra vida” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 27) y como en el caso de Teo, sanar íntegramente y generar un nuevo sentido de vida.

Hasta aquí hemos abordado aspectos relevantes de la creación artística y sus cualidades estabilizadoras, no sólo en lo físico, especialmente en lo que se refiere al equilibrio psicológico, así como la correspondencia imprescindible entre una y otra cosa, es decir, arte y psicología. La curación física requiere generalmente de una estabilidad psicológica adecuada; observaremos entonces de manera concreta, como el proceso creativo en general es parte esencial de la curación en determinados procesos de salud. Veremos como el contacto especial que el artesano opera en relación con la materia prima, puede ser fundamental para encontrar ese equilibrio que se da en lo físico y lo mental. Nos adentraremos en un complejo proceso en el que psicología y creación artística se ofrecen como un campo verdaderamente de fascinación. Apuntando al estudio de caso, que es primordial en nuestro trabajo, indicaremos como los conceptos parecen concretarse en la práctica creativa. La cerámica y el artesano en su acción, nos conducen a respuestas psicológicas de alta sensibilidad.



Safo, Serie "Sin epitafio"



Erogénesis, serie "Amor sublime amor perverso".

Capítulo III

El artesano y el proceso creativo

Las artes son la imagen de las formas del sentimiento
Susanne Langer

3.1 El sentido de la obra de arte

“No existe, realmente el Arte. Tan sólo hay artistas” (Gombrich, 2012, pág. 15). Leer esta frase en uno de los libros más importantes de la historia del arte sorprende e invita a pensar en todo lo escrito acerca del Arte como: entidad, origen, disciplina, conocimiento, corriente, necesidad, lenguaje, comunicación, comercio, filosofía, representación, provocación, reflexión y terapia. Porque en realidad todo arte es la creación de formas expresivas de los sentimientos humanos y éstos son la fuente inagotable de las formas. Una de las virtudes de la cerámica es su plasticidad y su posibilidad de guardar el registro del gesto, de tal manera que podemos sentir las emociones o sentimientos que nos evocan las formas, las cuales pueden ser figurativas o abstractas. Para poder crear, se piensa y siente de forma simultánea, son dos acciones indisolubles, algo intrínseco al ser humano que es imposible pretender separar, aunque han existido intentos. Todo está interconectado; ésta interacción es la que constituye al ser y se refleja en sus creaciones.

Cuando se busca el sentido de la obra de arte existen muchas posibilidades, una de ellas es que juega un papel particular en este viaje vital, por lo menos para los artistas, “la obra de arte se convierte en una boya en el mar, señala el camino. Pero, a diferencia de un marino, el artista explora su propia trayectoria mediante estas boyas que produce para sí mismo” (Sennett, 2013, pág. 95), algo similar a las piedritas dejadas por Hansel y Gretel para encontrar el camino de vuelta a casa y en el caso de Teo, hacia el encuentro del sentido de su propia vida.

De igual forma vale preguntar ¿Para qué sirve la obra de arte?; Hay un sinnúmero de respuestas, desde las más obvias y superfluas, hasta las más profundas y significativas. Las obras de arte ayudan a expresar las ideas del creador acerca de sí mismo, de su vida emotiva, sensible y afectiva, logran exponer directamente cómo son los sentimientos complejos, que son una mezcla de tensiones, resoluciones, equilibrios e inestabilidades pero que conllevan cierta coherencia rítmica y continua, similar a la propia vida con sus crisis, frustraciones, malestares y momentos de profunda paz y estabilidad; es un vaivén de ideas

y emociones, son como nuestro pulso vital. En la obra de arte “todo está expresado, mostrado simbólicamente desarrollando cada aspecto del sentimiento como se desarrolla una idea, ensamblando para presentarlo con claridad” (Langer S. , 1982, pág. 355). La construcción de una pieza de cerámica es similar: se inicia generalmente con una base y se van ensamblando los rollos para luego integrarlos y hacer una pieza con una línea continua, con ritmo, texturas y así emerge la forma final, que es el resultado del dialogo entre el barro y el artista.

A través de sus obras los artistas crean y exponen su percepción acerca del mundo. Al estar inmersos en un contexto social, en un periodo particular, dan cuenta de sí y de la sociedad en que viven, ya que comparten generacionalmente algunas características psicológicas, sociales, económicas, históricas y culturales. Incluso podríamos decir que a veces los artistas se adelantan a su propia época, son punta de lanza de procesos sociales, generando visiones a futuro de objetos, procesos o situaciones; por ejemplo: Leonardo Da Vinci, Julio Verne, Aldous Huxley, Ray Bradbury y Mónica Mayer, por citar algunos.

En la presente tesis se buscó descubrir las claves de interpretación de fenómenos psíquicos y sociales del ámbito general e histórico que sólo encuentra explicación adecuada a través de la experiencia personal de los individuos concretos, en este caso de Teo, ya que “cualquier relato de vida contiene no pocos indicios sobre las relaciones y los procesos sociales que se trata de identificar y comprender” (Bertaux, 1997, pág. 12).

La interacción de Teo con el material y su proceso creativo son aspectos que nos interesaron y en los que pudimos encontrar similitudes con el pensamiento de diferentes autores, como el que expresó Hegel en su texto Necesidad y fin del Arte (1982); el arte era una creación del espíritu y consideraba que:

El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene consciencia de sí; es decir no solamente existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu (Hegel, 1982, pág. 74).

El hombre tiene esa consciencia de sí mismo de dos maneras: una teórica, a través de la ciencia, cuando se conoce a sí mismo en el despliegue de su propia naturaleza y “se reconoce en lo exterior, en lo que constituye la esencia o razón de las cosas” (Hegel, 1982, pág. 74), y otra en la práctica, cuando la pulsión lo empuja a manifestarse en lo exterior, “en lo que le rodea, y así a reconocerse en sus obras. Alcanza este fin por los cambios que hace surgir a los objetos físicos, a los cuales marca con su sello y, en los cuales reconoce sus propias determinaciones” (Hegel, 1982, pág. 74). Richard Sennett confirma dicha idea cuando expresa que “la larga historia de la manipulación de la arcilla muestra tres maneras

de tomar conciencia a partir de los materiales: alterándolos, marcándolos o identificándolos con nosotros” (Sennett, 2013, pág. 180).

De allí que las piezas creadas por Teo fueron reflejos en los que él mismo se descubrió, identificó, logró conocer y sorprender acerca de sí mismo, de su propio proceso interno, del deseo que emergió en el silencio del proceso creador; porque cuando se crea uno está presente, sin distracción, envuelto y compenetrado con el material, como en la cerámica donde el barro está literalmente vivo. Es la experiencia estética en donde uno se introduce en la pieza, “la mente está dentro de ella y ahí puede palpar la dureza –o la suavidad- y sentir interoceptivamente que los músculos del cuerpo se extienden, se estiran o se levantan conforme lo hace la figura de la escultura” (Fernández, 1999, pág. 91); son esos momentos en que nos sentimos absortos por la obra; por ejemplo: “el vals”, escultura de Camille Claudel en 1898, u “Ofelia”, escultura en cerámica de Teo.

El arte es un producto de la actividad del hombre, hecho esencialmente para sí mismo, dirigido hacia los sentidos buscando provocar algo, no necesariamente una sensación de agrado o belleza, puede ser trágico, grotesco, cómico, feo o repulsivo, pero tiene siempre una intención: mover algo dentro de la sensibilidad del espectador, “y tiene su fin en sí mismo. El arte crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles” (Hegel, 1982, pág. 76).

Y esta verdad es la del artista, es el reflejo de su interior que emerge en la obra a través del dialogo que establece con el material. Pensamos que es algo similar a una conversación entre dos sujetos que interactúan, la cual se construye al momento, y al concluir ambos interlocutores son distintos (Fernández Christlieb, 2006)

Así ocurre entre el artista y la pieza, porque en la creación no hay una imagen preconcebida y acabada, ésta surge con una intención, que se va fraguando a medida que el trabajo se construye, y en la cerámica éste cambio es constante: el barro se transforma y va dejando un sedimento de conocimiento, adquiriendo el artista una mayor destreza que a su vez lo sensibiliza; “se antoja imposible que haya conocimiento alguno que no consista en la interiorización recíproca del sujeto y el objeto” (Fernández, 1999, pág. 91).

El arte tiene por fin representar su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y estados del alma. Sin embargo “todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender” (Picasso, 1982, pág. 403). Cuando hablamos de la vida interior de Teo nos referimos al relato interno de su propia historia, la forma en que vive su vida y el modo en que siente vivir en el mundo.

Muchos estudiosos creen que el sentimiento es algo informe, que tiene causas que se pueden determinar y efectos que hay que considerar, pero que en sí mismo es algo irracional, una perturbación del organismo exenta de estructura propia. Sin embargo, la existencia subjetiva tiene una es-

estructura; no sólo se da con ella de un momento a otro sino que puede ser conocida conceptualmente, puede reflexionarse sobre ella, imaginarla y expresarla simbólicamente en detalle y hasta una gran profundidad. El hecho importante es que lo que el lenguaje no hace directamente -presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional- es llevado a cabo por obras de arte. Dichas obras son formas expresivas y lo que expresan es la naturaleza del sentimiento humano (Langer S. , 1982, pág. 355).

Ahora bien, cuando hablamos de estructura, Fernández Crhistlieb expresó que “el pensamiento social o colectivo, en conjunto, construye las estructuras de pensamiento dentro de las cuales él mismo se desarrolla... Se sostiene, finalmente, que el pensamiento cotidiano utiliza indefectiblemente estructuras míticas de pensamiento” (2001, pág. 11), y es frecuente encontrar dichas estructuras míticas en las forma en que nos expresamos acerca de los objetos como si éstos tuvieran rasgos fisonómicos o emotivos; por ejemplo: al referirnos a una situación cualquiera y decir que se está a la altura de las circunstancias, si son altas, serán nobles, elevadas, pero si son bajas, entonces son mezquinas, rastreras; o cuando nos referimos a la obra de arte que tiene fuerza, calidez, profundidad o que es dinámica; esto ocurre porque, a pesar de que la realidad no es igual “sí el pensamiento que la piensa... lo que tienen en común objetos entre los cuales no hay ninguna relación, es que están concebidos, percibidos y pensados por un mismo pensamiento, o si se prefiere por una misma cultura” (Fernández, 2001, págs. 11-12).

En la obra de Teo es constante la representación de mitos sobre la creación del mundo, los dioses antiguos, la vida y la muerte. Cada una de las obras tiene un significado y una simbolización, por lo general los mitos muestran una disposición del mundo, “dentro del cual se puede situar el origen o la inauguración de una sociedad o de un acontecimiento: es un orden anterior a todo, dentro del cual se puede ir ordenando todo lo demás” (Fernández, 2001, pág. 13). Para Joseph Campbell el mito es “la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas... llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo” (2014, págs. 17-23). ¿Existe alguien que no se haya hecho la pregunta, ¿quién soy yo? o ¿cómo se construye el yo? En el siguiente apartado abordaremos estas preguntas, su significado y simbolización.

3.2 Significado, simbolización, género y poder

Mi madre hizo una cruz en el calendario
el día en que nací, y yo era el que gritaba,
ese montón de cabellos, de uñas y de carne:
Soy yo, soy yo

B. Brecht

Cuando nacemos somos completamente vulnerables, flexibles, maleables y estamos a expensas del cuidado de la madre; ser amamantados por ella y acunados nos brinda una estructura psíquica de estabilidad y posibilidades de desarrollo saludable; se establece un vínculo profundo de afecto, un apego positivo que permite construir la propia identidad. En esta formación la presencia del padre es también significativa: es el que impulsa el desarrollo hacia el mundo exterior. Hoy en día se ven cambios importantes en la crianza compartida por ambos progenitores, pues algunos varones ejercen su paternidad responsable y afectiva.

Lo real es ese montón, ni siquiera de cabellos, uñas y carne que ya son significantes; montón de cosas podríamos decir; allí está el recién nacido y la marca que la madre hace en el calendario abre la posibilidad de que allí algún yo llegue a existir. El estatuto de cuerpo imaginario, sólo será alcanzado merced al soporte deseante de algún otro, de alguien que convalide esa representación a quien llamamos madre. La carne real que no encuentra este imprescindible soporte deseante y simbólico adviene mito y no cuerpo...no es el organismo en sus funciones naturales el que soporta y apuntala la aparición del deseo, sino que es el deseo del otro, imprescindible para que el niño viva, el que asegura y posibilita su supervivencia corporal (Saal, 1991, pág. 18).

Como vemos ese soporte afectivo es determinante para el desarrollo psíquico que inicia con el nacimiento y finaliza en la edad adulta; “consiste esencialmente en una marcha hacia el equilibrio... es un paso perpetuo de un estado menos equilibrado a un estado superior de equilibrio... el desarrollo mental es una construcción continua” (Piaget, 1995, pág. 11). Cuando nace un bebé se le confiere desde su nacimiento un yo débil, precario, poco organizado; que de todos modos puede implementar ciertos mecanismos de defensa que le permitan su desarrollo psíquico; según su crecimiento va aprendiendo a diferenciarse de la madre; cuando ella lo amamanta, identifica al pecho bueno, la madre que lo alimenta, y cuando no está, es el pecho malo o la madre ausente como lo propuso Melanie Klein⁶ con su teoría del funcionamiento psíquico en el desarrollo infantil, y de allí surgen dos conceptos que los seres humanos manifestarán en su vida adulta, una posición esquizo-paranoide y otra depresiva.

6. Psiconalista austriaca creadora de la teoría de funcionamiento psíquico infantil. Hay dos conceptos fundamentales en su teoría que es la posición esquizo-paranoide y la depresiva, que se manifestarán en la edad adulta. http://www2.kennedy.edu.ar/departamentos/psicoanalisis/articulos/conceptos_teo.pdf

Es significativo que para construir la identidad y 'ser' uno mismo, se tenga que hacer un corte con la madre, una separación para saber que hay otro. "La función paterna es la del tercero que separa... impone una carencia, una castración que es motora del deseo, que es requisito para que haya deseo" (Saal, 1991, pág. 23); es condición necesaria para que pueda haber un sujeto y construir el cuerpo imaginario de cada uno. Jacques Lacan aporta la diferenciación de los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario que nos constituyen:

Lo que se llama dialéctica del Uno y del Otro como requisito de separación y corte, condición necesaria para que pueda haber sujeto, puede detenerse allí: en esa relación diádica completa. Llega a formarse esta unidad separada del otro aunque todavía indistinta: estamos hablando del cuerpo imaginario de cada uno, equívoco centro de referencia de la subjetividad, núcleo de todos los reconocimientos-desconocimientos, de todos los espejismos (Saal, 1991, pág. 17).

Consideramos importante hablar sobre el significado y la simbolización, porque de alguna forma eso significativo nos va determinando y vamos simbolizando nuestra propia vida. Uno de los grandes aportes del psicoanálisis consiste en haber descubierto que existe "un pensamiento que antecede al sujeto, que luego forma parte de un espacio que no es el de la subjetividad reflexiva, espacio que denominamos inconsciente, y que el sujeto a lo largo de toda su vida debe apropiarse de ese pensamiento" (Bleichmar, 2009, pág. 18), y como dice "gracias al mito, cuando uno llegó, ya todo estaba en su lugar" (Fernández, 2001, pág. 14).

Ahora bien, cabe la pregunta: ¿se nace o se hace artista? Nosotros consideramos que implica muchos factores, una parte puede ser las disposiciones innatas y otro el desarrollo y cultivo de las habilidades, sin embargo las determinantes sociales son una gran influencia, porque ser artista implica un conjunto de habilidades, recursos, disposiciones y circunstancias que si encuentran el campo fértil crecerán, algunas veces, incluso, a pesar de situaciones adversas como en el caso de muchos artistas que fueron a contracorriente y el mismo Teo que mostró una disposición hacia las artes desde temprana edad; cuando era adolescente fue todavía más fuerte esta inclinación, sin embargo hubo un rechazo por parte de la familia, una descalificación, como él mismo lo expresa:

Porque siempre a esa edad ya me inclinaba más por las artes plásticas, sí me gustaba la medicina pero no tanto como la pintura. No, pues estaban un tanto enojados, como que era un chiste para ellos en aquel entonces dedicarte a las artes plásticas, desde que pues era un medio de maricones, te ibas a morir de hambre; tenía que entregar un título, de una carrera que te dejara dineros, algo serio, entre comillas. Pues yo creo que por eso fue mi búsqueda en la UNAM de sacar una carrera adelante. Después estuve en veterinaria, que tampoco me dio el ancho, y por último entré a la ENAP pero como que no me gustó el sistema, creo que fui muy rebelde, tomé clases nada más que si me interesaron como la educación visual, técnicas de materiales con el maestro Nishizawa, fuera de allí como que tampoco termine la carrera (Teo, 2015).

Cuando uno trata de expresar una idea, que es un aspecto de la simbolización, se da un proceso interior o subjetivo, que intenta crear una imagen externa del mundo de las ideas para hacerlas visibles a los demás, es decir, “darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo. Toda obra de arte es una imagen de esta naturaleza... es una exhibición exterior de la naturaleza interior, representación objetiva de la realidad subjetiva” (Langer S. , 1982, pág. 356), gracias a que tienen los mismos tipos de relaciones y elementos que el mundo real.

Cuando Teo empezó a explorar la cerámica y a construir alguna pieza, generalmente tenía una intención, un boceto de aquello que germinó dentro; el encuentro con el barro fue el campo fértil para el crecimiento y desarrollo de la idea, que nunca fue precisa, porque cuando se establece un diálogo entre el material y el autor, de forma espontánea, el material está vivo y va tomando forma, acomodando cada rollo en el lugar adecuado, secando paulatinamente para sugerir gestos que no se tenían pensados. Sin embargo, como creador y observador estético “debe quedar absorto en el objeto que aprecia. De la misma manera exacta que uno se ve ‘envuelto en una situación’, así también uno puede sentir una forma solamente si está envuelto en ella” (Fernández, 1999, pág. 90), y el proceso creador con cerámica es como un velo que va envolviendo al artista.

Cuando hablamos de arte, ¿es posible diferenciar la mano del creador si es masculino o femenino?: algunos afirman que es fácil identificarlo, tal vez en algunas piezas, pero hay otras que creemos que no es posible; por ejemplo, Camille Claudel trabajó a la par de Rodin, y se dice que ella esculpió muchas de las obras que él firmó. En el caso de Teo, hay piezas de un cuidado y delicadeza que podría pensarse en un toque femenino. Ahora bien, cuando se habla de hombre y mujer:

La diferencia está desde siempre, en el orden del significante, en el orden simbólico, desde donde distribuye emblemas y atributos de género. Estos atributos se resignificarán como diferencia sexual en el camino de las identificaciones que llevarán al sujeto humano a ser hombre o mujer, o cualquier combinación de ambos... el contenido de lo que puede ser masculino o femenino no posee ninguna esencialidad natural, adquiere diferentes modalidades acordes con una historicidad socialmente determinada y con variantes en el tiempo y en el espacio (Saal, 1991, pág. 19).

A lo largo de la historia y entre diferentes culturas es contingente y cambiante el concepto de femenino y masculino, lo que es en realidad “fundante es la diferencia de los sexos, y esa diferencia es un efecto del significante” (Saal, 1991, pág. 19). Cabe destacar que nuestra cultura y la familia son falocéntricas:

Siempre y cuando estemos de acuerdo en que el falo es el significante de la castración, de la carencia, de lo que no hay y, sólo así, el falo es el centro, porque lo que no hay promueve, pone en movimiento, es condición de existencia de la familia y de la cultura. Si el falocentrismo es la relevancia del significante fálico en relación con la castración simbólica, la falocracia emana de un orden totalmente distinto; es la manera en que la diferencia se organiza como apropiación diferenciada de privilegios y poderes. De la diferencia se deriva un ordenamiento jerárquico de dominación y sumisión (Saal, 1991, pág. 28).

En el caso de Teo, él refiere que las relaciones entre su madre y su padre eran de sumisión por parte de ella, con una tendencia del padre un poco autoritaria y machista, y él mismo lo expresa:

Creo que mi madre sufrió mucho y es por eso tan dura y poco afectiva, no la critico ni le he reclamado nunca nada. Cuando era niño fui muy obediente. Procuro siempre estar cerca de ella, por el amor que le tengo, la veo con frecuencia, pues como dicen que soy un flojo que no trabaja y no tiene familia, tengo tiempo suficiente. Mi papá cumplía con la función de proveedor, un poco mujeriego. Empezó como obrero en una fábrica, era un hombre muy inteligente y ascendió con rapidez en su trabajo, gracias a su capacidad de observación y creatividad, diseñó maquinaria especial y logró tener su propia empresa y mejorar considerablemente nuestro nivel económico (Teo, 2015).

Entre dominación y sumisión se gesta el poder; éste se ubica en el registro de lo imaginario, en esta articulación de lo simbólico con lo real; es imposible desconocer sus consecuencias en la realidad. No tenemos respuesta acerca del origen de esta situación del poder de los hombres sobre las mujeres. Nos parece que esta cuestión, como todas las preguntas acerca de los orígenes, sólo puede recibir respuesta en el orden del mito. Porque en realidad no existe ninguna esencialidad que corresponda a lo femenino y/o lo masculino, “que lo que es fundante es la existencia de la diferencia y que los contenidos en que se visualizan uno y otro dependen, ellos sí, de las condiciones particulares de la historia en un momento determinado” (Saal, 1991, pág. 29). Para Saal la diferencia entre los sexos ocupaba un lugar central, aunque no siempre reconocido y valorado entre las causas del malestar en la cultura; para ella la diferencia sexual genera un malestar que tiene relación directa con la producción de la misma cultura y hacía una relectura de la diferencia de los tres registros lacanianos: real, simbólico e imaginario: “la diferencia real (anatómica) y su consecuencia primordial, la maternidad; la diferencia simbólica, ejemplificada en el intercambio de mujeres, y la diferencia imaginaria, la primacía del Fallo” (Lamas, 1991, pág. 8).

Actualmente existe una valoración persistente en la eterna presencia de la diferencia entre lo femenino y lo masculino, y esto es fácilmente observable en las condiciones de trabajo y oportunidad de ocupar puestos en los ámbitos políticos, sociales y académicos, en los que las mujeres ocupan un porcentaje menor con relación a los hombres, por ejemplo: “la tercera parte de las personas dedicadas a la investigación científica en el mundo son mujeres” (Blazquez Graf, 2011, pág. 124). Independientemente de la actividad específica que realicen hombres y mujeres, es frecuente que la actividad masculina este sobrevalorada socialmente:

Esto nos lleva a pensar que es el hecho de que tales o cuales tareas sean realizadas por los hombres lo que les atribuye el valor que el grupo le otorga, y no la importancia de la actividad misma. En otros lugares, la misma tarea puede estar a cargo de las mujeres y allí no estará acompañada de ninguna sobrevaloración (Saal, 1991).

En el mundo de la cerámica se ha especulado sobre su origen. En la Biblia se dice que Dios fue el primer alfarero y que creó al hombre a su imagen y semejanza, en el *popol-vuh* los dioses mayas también crearon a los hombres de barro (Cruz, 2000). Los arqueólogos e historiadores han otorgado a la mujer el título de primera alfarera de la historia por su papel sedentario frente al activo del hombre; se sabe que las mujeres se quedaban a cuidar a los hijos y recolectar alimentos mientras los hombres salían de cacería; actualmente hay grupos donde exclusivamente las mujeres son las encargadas de hacer cerámica, los hombres de extraer el barro y hacer las cocciones; por ejemplo; en México encontramos las poblaciones de Amatenango del Valle, en Chiapas; Ocumichu, en Michoacán, y San Marcos Acteopan, en Puebla.

Hoy en día observamos que ser hombre o mujer es una construcción social, una forma de conducirse, algo que se va identificando y definiendo a sí mismo con el transcurrir de la vida a través de los propios actos. Ninguno de nosotros sabemos de antemano quienes somos o qué haremos en la vida, como tampoco cuándo y cómo será el final; es algo que se construye influido por determinantes sociales en este devenir personal, no existe una naturaleza per se que anticipe el destino, que guíe los actos o garantice un buen curso. Sartre dice: “el hombre no es otra cosa que lo que él se hace” (Corres, 2010, pág. 60). Sabemos de historias increíbles en todos los ámbitos de la vida, de seres excepcionales que lograron trascender a pesar del contexto y las condiciones desfavorables. En el caso de Teo, llegar a ser un ceramista se da una forma fortuita y situacional, no existían antecedentes familiares de esta profesión, incluso había un rechazo manifiesto hacia la vida como artista.

Por otra parte, no existe una determinación específica para el ser, de tal forma que no es posible endosar la responsabilidad de nuestros actos a la biología del cuerpo humano, al contexto social, a las fuerzas psíquicas y mucho menos divinas, pues nada de esto funda al ser. En realidad la posibilidad de ser existe, e implica asumir nuestra libertad de acción y elección; de alguna forma esto es algo que el psicoanálisis promueve: asumir las consecuencias de nuestras propias decisiones, cualesquiera que éstas sean. En la psicología de la Gestalt se considera que los seres humanos no somos algo aparte, sino que junto con el entorno se conforma el todo. El sentido de la vida no existe, hay que hacerlo día con día, lo importante del comportamiento es el significado.

La construcción de cada individuo no es aislada, necesariamente implica una interacción, que se da a través de comunicaciones simbólicas, a partir de las cuales cada uno se va constituyendo. Dentro de la psicología social, “Habermas concibe dos formas de relación a partir de las cuales nos constituimos humanos: 1) la relación con la naturaleza a través del trabajo y 2) La relación con los demás individuos a través de la interacción” (Corres, 2010, pág. 90). A diferencia de la tradición filosófica-científica que explica el proce-

so de conocimiento y los contenidos del mismo, a partir de la razón, mediante la cual se define al ser humano, Freud toma como punto de partida al inconsciente y de ahí explica la conformación de los demás elementos que constituyen la estructura psíquica de cada individuo, dentro de los cuales está la conciencia. El yo-consciente no es ni está al principio; por eso, a los filósofos que sustentan sus planteamientos en la razón, les resulta casi imposible explicar la génesis de este elemento; Descartes, por ejemplo, le concede un origen divino, con lo cual finalmente no resuelve la cuestión de la procedencia... La racionalidad ha esquivado el asunto de la procedencia porque no lo puede explicar con sus recursos discursivos y conceptuales (Corres, 2010, pág. 99).

A diferencia de la tradición filosófica-científica que explica el proceso de conocimiento y los contenidos del mismo, a partir de la razón, mediante la cual se define al ser humano, Freud toma como punto de partida al inconsciente y de ahí explica la conformación de los demás elementos que constituyen la estructura psíquica de cada individuo, dentro de los cuales está la conciencia. El yo-consciente no es ni está al principio; por eso, a los filósofos que sustentan sus planteamientos en la razón, les resulta casi imposible explicar la génesis de este elemento; Descartes, por ejemplo, le concede un origen divino, con lo cual finalmente no resuelve la cuestión de la procedencia... La racionalidad ha esquivado el asunto de la procedencia porque no lo puede explicar con sus recursos discursivos y conceptuales (Corres, 2010, pág. 99).

Como vemos es complejo describir qué somos; “el psicoanálisis no puede situar en la conciencia la esencia de lo psíquico, sino que se ve obligado a considerar la conciencia como una cualidad de lo psíquico que puede añadirse a otras cualidades o faltar” (Freud, 1994, pág. 15). En la concepción freudiana igual que en la fenomenológica, el ser se manifiesta y oculta a través de sus lenguajes, en los silencios. En el psicoanálisis, aquello que se manifiesta y oculta es el inconsciente; en el pensamiento fenomenológico, la conciencia y en la teoría lacaniana, el “discurso del Otro” (Weisz, 2009). “Lo indeterminado del inconsciente determina, a su vez, el carácter enigmático de los lenguajes que utiliza para expresarse: los sueños, las equivocaciones de la vida cotidiana, los mitos, los chistes y las creaciones artísticas” (Corres, 2010, pág. 100). La obra de arte es una forma expresiva creada a través de nuestra percepción por medio de los sentidos y la imaginación y por consecuencia lo que expresa es el sentimiento humano.

En el psicoanálisis como en la fenomenología, el “otro” es elemento constitutivo de la realidad del “yo”. Al ser mi semejante puedo enfrentarme a lo que no puedo ver en mí, o bien, puede fungir como depositario de mis deseos, de lo que me agrada. Al ser diferente, me señala mis límites, el ahí hasta donde puedo llegar... Las relaciones humanas ponen en juego la semejanza y la diferencia (Corres, 2010, pág. 103).

Y como afirma Fernández: “ver al otro es verse a sí mismo”. En las relaciones humanas, invariablemente, se ponen en juego las semejanzas y las diferencias de quienes somos; pero nos brindan la oportunidad de reconocernos en la mirada del otro, somos espejos mutuos. El “otro” frente al sujeto, marca el límite de lo que éste

no es. Por otra parte, Foucault aborda el problema del saber de sí mismo, como el trabajo de elaborar una historia del sujeto. El problema del sujeto nos lleva a la consideración de tres dimensiones:

1) Las condiciones que obligan a los individuos, a adoptar una identidad determinada, 2) el concepto que los individuos tienen de sí mismos, y 3) el discurso que se genera para hablar de los individuos como sujetos, el cual se encuentra implícito en los dos anteriores, pues al mismo tiempo que forman parte de las condiciones que hacen a los individuos al grado de que llegamos a pensar, hablar y actuar de acuerdo con la identidad que se nos ha transmitido mediante el discurso (Corres, 2010, pág. 143).

El lenguaje que utilizamos de forma cotidiana va construyendo nuestra identidad, y nosotros mismos nos narramos la vida propia con ciertas características dramáticas; es significativo que dentro de la evolución y desarrollo de las diferentes psicoterapias que existen, según Sinelnikoff (1999) más de 400, encontramos que las terapias narrativas proponen, para tratar a los pacientes y acompañarlos en su proceso psicoterapéutico, cambiar el propio discurso y verlo desde otro punto de vista, modificar o transformar la connotación dramática de los eventos. El vocabulario específicamente referido a los afectos identifica lo real a partir de la percepción; “para que algo sea real tiene que ser percatado” (Fernández, 1999, pág. 93).

Para concluir este apartado, es probable que la identidad tenga que ver con eso que nos significa y que se va construyendo a lo largo de la vida. Ser un artista-artesano es un camino que concluye en la muerte, que no se sabe cuándo llegará, pero su presencia es siempre inminente. En la mitología griega eran las tres Moiras las que decidían, Cloto la hilandera, Laquesis la que media la longitud del hilo de la vida y Átropos quien cortaba el hilo (Gombrich, 2012). Algunos artistas han creado hasta el último momento de sus largas vidas como Renoir, Chagall, Picasso, Pablo Casals, Lucie Rie, Eva Zeisel y, por supuesto, así lo hará Teo.

3.3 El artesano y la cerámica

La historia del arte cerámico, es la historia de la humanidad entera
Lellewel

Cuando se habla de <el artista> parece que es un estatus superior al artesano, sin embargo consideramos que es una cuestión de semántica y en algunos casos dicha diferencia podría ser en la forma o cantidad de producción de los objetos. En esta tesis, el artesano y el artista nos significan lo mismo:

El artesano y la artesanía van de la mano, consideramos que “<Artesanía> designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. En términos prácticos, no hay arte sin artesanía... el arte parece llamar la atención sobre el trabajo único o, al menos, distintivo, mien-

tras que la artesanía es una práctica más anónima, colectiva y continuada... La conciencia de los materiales, propia del artesano, recorre la larga historia de la producción de ladrillos, una historia que se extiende desde la antigua Mesopotamia hasta nuestros días y que muestra la manera en que trabajadores anónimos pueden dejar huella de sí mismos en objetos inanimados (Sennett, 2013, págs. 20-22-86-87).

En el caso de Teo, es precisamente a través de sus obras que deja su huella personal. Por medio de sus obras se construye, identifica, simboliza, significa y le da un sentido de vida, que además le ayuda a sanar física y emocionalmente. “Todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales... la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación” (Sennett, 2013, pág. 22), y en el trabajo que realiza Teo dicha comprensión se aprehende para generar una serie de obras de gran complejidad de construcción, así como un discurso estético personal y único, que es lo que llaman algunos “estilo” y que generalmente es lo más complejo de desarrollar ya que éste se desarrolla con los años de práctica constante, “cuando menos diez mil horas de experiencia para producir un maestro y tener dominio de la técnica” (Csikszentmihaly, 1998). Tiempo para que “habilidades complejas se arraiguen con profundidad suficiente para utilizarlas sin esfuerzo, para convertirse en conocimiento tácito” (Sennett, 2013, pág. 213).

El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso. (...) se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien. La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo (...) Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado y sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo (Sennett, 2013, págs. 32-33).

Más allá de lo que dice Sennett, en la actualidad se percibe una pérdida del oficio. En muchas escuelas de arte y diseño, ya no son prioridad las clases de dibujo, como tampoco la música, la filosofía, la ética y el trabajo cotidiano con el manejo de los materiales. Se observa una falta de consistencia, un uso pobre de los materiales y sus cualidades intrínsecas. Ahora todo se ha vuelto inmediato, desechable y computarizado. “La lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación, lo que resulta imposible cuando se sufren presiones para la rápida obtención de resultados. La madurez implica mucho tiempo: la propiedad de la habilidad es duradera” (Sennett, 2013, pág. 362).

No obstante, observamos que “la cerámica es buena para pensar... tiene un valor simbólico... inseparable de la conciencia de la condición material de un objeto” (Sennett, 2013, pág. 162); exi-

7. Luciano Gimenez ceramista argentino dice que el corazón del taller es el horno.

ge desarrollar una serie de competencias o cualidades, como son planeación, paciencia, concentración, tolerancia a la frustración, observación, motricidad fina, sensibilidad del sentido del tacto y la práctica constante para realmente establecer un diálogo con el material, saber su peso, consistencia y textura. La cerámica requiere un conocimiento profundo para poder innovar o desarrollar nuevos esmaltes y acabados, no se pueden hacer improvisaciones que pongan en riesgo al ceramista y el horno, que es el corazón del taller⁷.

La cerámica implica un conocimiento y práctica de la química. “Lo que muestra el desarrollo a largo plazo de las habilidades manuales es... que se da la capacidad de concentración por largos períodos; sólo cuando una persona logre esto se involucrará emocional o intelectualmente” (Sennett, 2013, pág. 213).

Es común entre los artistas de la cerámica que realicen un trabajo permanente de investigación en el desarrollo de sus propias pastas, esmaltes y herramientas, “la utilización de herramientas imperfectas o incompletas estimula la imaginación a desarrollar habilidades aptas para la reparación y la improvisación” (Sennett, 2013, pág. 22). Cuando observamos las herramientas básicas de construcción de cerámica: una cuchilla, una cuchara metálica, un hilo o alambre, una tarjeta plástica y una pala de madera, nos percatamos de su sencillez, y cuando vemos las obras de cerámica causan sorpresa ante la complejidad y elaboración de detalles; esto es evidente en la obra de Teo. En cuanto a la reparación es un aspecto descuidado, mal comprendido, pero absolutamente importante de la técnica artesanal. El sociólogo Douglas Harper cree que hacer y reparar forman un todo indisoluble, y dice que quienes hacen ambas cosas poseen “el conocimiento que les permite ver, más allá de los elementos de una técnica, su finalidad y su coherencia de conjunto. Este conocimiento es la inteligencia vital, faliblemente a tono con las circunstancias reales de la vida” (Sennett, 2013, pág. 245). El modo de trabajar del artista de la cerámica siempre es con un material vivo, el barro, y esto ayuda a anclarse en la realidad material. A lo largo de la historia se han hecho divisiones entre práctica y teoría, técnica y expresión, artista y artesano, usuario y productor. Lamentablemente la sociedad moderna padece esta herencia histórica a diferencia del pensamiento; “en la ilustración creían que todo el mundo posee la capacidad de hacer un buen trabajo, que en la mayoría de nosotros hay un artesano inteligente” (Sennett, 2013, pág. 23).

Si pensamos en las piezas hechas por los griegos, Platón ya había dicho que “toda artesanía es trabajo impulsado por la calidad... la areté, el patrón de excelencia, implícita en todo acto: la aspiración a la calidad impulsará al artesano a progresar, a mejorar antes que

8. La maestra Higuchi Wakana trabajó e investigó durante 25 años en la Escuela de cerámica y porcelana MOA en la ciudad de Toluca, 1984-2009. Fue directora e impartía la clase de teoría y técnica de los materiales.

a salir del paso con el menor esfuerzo posible” (Sennett, 2013, pág. 37); esto es algo característico de los buenos artesanos, y los que no saben del trabajo que implica la creación de una pieza artística, tampoco entienden el costo de dichos objetos; creemos que esto se logra cuando se intenta hacer algo propio. La maestra Higuchi Wakana⁸ solía decir que “la diferencia entre el profesional y el amateur es que el primero nunca da por sentadas las cosas ni se salta ningún paso del proceso, realiza todo el procedimiento completo y siempre verifica”. Esta característica es particularmente evidente en el trabajo de Teo el hombre de fuego, “es la marca de identidad primordial del artesano” (Sennett, 2013, pág. 38), en cada pieza pone especial atención y cuidado, porque además, siempre está implícito que puede ser la última.

Wright Mills define así el carácter del artesano : El trabajador con sentido artesanal se compromete en el trabajo por el trabajo mismo; las satisfacciones derivadas del trabajo constituyen su recompensa; en su mente, los detalles del trabajo cotidiano se conectan con el producto final; el trabajador puede controlar sus acciones en el trabajo; la habilidad se desarrolla con el proceso del trabajo; el trabajo se relaciona con la libertad para experimentar; por último, en el trabajo artesanal, familia, comunidad y política se miden en función de los patrones de satisfacción interior, de coherencia y de experimentación (Sennett, 2013, pág. 41).

Sabemos que en la medida en que se organiza la repetición se obtiene un mayor desarrollo de la habilidad. En el caso de Teo, el trabajo ha sido un motor de vida y está completamente compenetrado con él, dedica todos los días a dicha práctica, la cual divide entre docencia, investigación, capacitación y producción. Generalmente, en la cerámica se van desarrollando trabajos paralelos, ya que las piezas se van modificando y pasan por diferentes estados: húmedo, dureza de cuero y seco; esto permite hacer diferentes intervenciones, van creando una cierta circularidad entre planear y modelar.

Esto es muy típico del enfoque artesanal. Piensas y haces al mismo tiempo. Dibujas y haces. El dibujo... es revisado. Lo haces, lo rehaces y lo vuelves a rehacer... Lo táctil, lo relacional y lo incompleto, son experiencias físicas que tienen lugar en el acto de dibujar, y modelar. Lo difícil y lo incompleto deberían ser acontecimientos positivos en nuestra comprensión; deberían estimularnos como no pueden hacerlo la simulación ni la fácil manipulación de objetos completos (Sennett, 2013, págs. 57-61).

Porque cuando los objetos están completos, nosotros como espectadores ya no podemos completar e involucrarnos con el objeto, todo está dicho, es un círculo cerrado. Es algo similar al trabajo de diseño con la computadora: puede resolver de forma impecable, pero consideramos que es fundamental el conocimiento del material y sus posibilidades. En el caso de la cerámica se pueden realizar en la actualidad diseños en tercera dimensión; sin embargo, algunos no son factibles a la hora de la ejecución, ya que no se considera el peso del propio material, de manera que se producen fallas estructurales o de equilibrio en los objetos cerámicos diseñados.

9. Computer-Aided Design, por sus siglas en inglés (CAD).

La asimilación –conversión de información y práctica en conocimiento tácito- constituye un proceso esencial para todas las habilidades. (...) La habilidad es una práctica entrenada; la tecnología moderna se utiliza mal cuando priva a sus usuarios precisamente de ese concreto y repetitivo entrenamiento manual. Cuando la cabeza y la mano se separan, el resultado es deterioro mental, particularmente evidente cuando una tecnología como el CAD⁹ se utiliza para eliminar el aprendizaje que tiene lugar a través del dibujo a mano (Sennett, 2013, págs. 68-71).

Conversando con el ceramista Julio Martíne¹⁰, a quien es común que estudiantes de la carrera de diseño industrial de universidades privadas le lleven diseños realizados en computadora para hacerlos con cerámica, nos comentó que éstos presentan graves fallas, por desconocimiento del material, del dibujo, del cálculo, del peso y la naturaleza de la pasta cerámica, así como por falta de habilidad gráfica para representar modelos en escala 1 x 1, lo que dificulta la elaboración.

“Contra la perfección rigurosa de la máquina, el artesano se convierte en emblema de la individualidad humana, emblema concretamente constituido por el valor positivo que se atribuye a la diversidad, los defectos y las irregularidades del trabajo hecho a mano” (Sennett, 2013, pág. 109). El aprendizaje es siempre un reto a nuestros propios límites, y parece que nos volvemos voraces con el conocimiento, siempre se quiere saber más, y en la cerámica, que es un universo de posibilidades, no da una sola vida para explorarla toda. “Las visibles imperfecciones –escribe Veblen- de los objetos hechos a mano, al ser honorables, se tienen por marcas de superioridad, de utilidad, o de ambas cosas” (Sennett, 2013, pág. 148). Estas características son fácilmente palpables en la obra de Encarna Soler¹¹ y sus “chawanes” para la ceremonia del té. Si apreciar es una cuestión de sentir, y sentir es pasar a formar parte del objeto, el observador estético debe quedar absorto en el objeto que aprecia. (...) Introducirse en una escultura implica... estar con la mente dentro de la piedra y ahí palpar la dureza –o la suavidad- del mármol, y asimismo sentir interoceptivamente que los músculos del cuerpo se extienden, se estiran, se levantan conforme lo hace la figura de la escultura. Ello ha sido denominado “experiencia estética”. (...) se antoja imposible que haya conocimiento alguno que no consista en la interiorización recíproca del sujeto y el objeto (Fernández, 1999, pág. 91) .

La cerámica tiene el atractivo de poder ser tocada, sentir su peso, su textura y forma; es un objeto íntimo y cotidiano. Podemos decir que el trabajo artesanal establece “un campo de destreza y de conocimiento que trasciende las capacidades verbales humanas para

10. Julio Martínez Preciado, ceramista y colaborador en el laboratorio de cerámica del CIDI (Centro de Investigación y Diseño Industrial) de la UNAM.

11. Encarna Soler, ceramista española ganadora de la medalla de oro en Corea en 2015 con su trabajo artesanal de “chawanes” (<http://www.infoceramica.com/2013/09/encarna-soler-peris/>).

explicarlo” (Sennett, 2013, pág. 121). Hay que sentirlo y disfrutarlo, es parecido a la música, su hechura implica un trabajo que “repite un gesto físico una y otra vez para hacerlo mejor, pero también hacerlo mejor para poder repetirlo” (Sennett, 2013, pág. 218). El desarrollo de la habilidad de construcción en cerámica va a la par de varias funciones cognitivas superiores, como la concentración que lleva a su integridad el desarrollo técnico de la mano, que sin lugar a dudas es la herramienta perfecta por excelencia. Las manos han tenido que experimentar a través del tacto, por medio de un patrón objetivo, y han aprendido a coordinarse de manera desigual, a complementarse cuando se va levantando una pieza; una mano está en la parte interior conteniendo y otra afuera empujando al barro, logrando saber cuál es la aplicación de la fuerza mínima y la liberación. Las manos aprenden una gama de gestos particulares, y es más evidente cuando se trabaja al torno. Se establece un proceso rítmico que se mantiene y mejora con la práctica. Ver a un ceramista sentado al torno, da la sensación de ser una danza, y de ser fácil, cuando en realidad requiere horas de práctica.

La prehensión preside todo paso técnico, y cada paso está saturado de implicación ética. (...)El artesano ha extendido el ritmo a la mano y el ojo. El ritmo tiene dos componentes: la acentuación y el tempo, la velocidad de una acción. (...) los movimientos de las manos, asimilados como conocimiento implícito, se convertían en parte del acto de mirar hacia delante... la coordinación opera mucho mejor si ambas manos trabajan juntas desde el primer momento (Sennett, 2013, pág. 220).

El trabajo constante con la cerámica estimula el sentido del tacto a tal grado que literalmente se aprende a ver con los dedos, a percibir el grosor de las piezas, alguna pequeña imperfección o burbuja de aire que podría arruinar el trabajo. “El saber artesanal tiene como fundamentos tres habilidades básicas: la de localizar, la de indagar y la de desvelar. La primera implica dar concreción a una materia; la segunda, reflexionar sobre sus cualidades; la tercera, ampliar su significado” (Sennett, 2013, pág. 340); con dicho conocimiento el artesano cada vez se arriesga más en la búsqueda de nuevas posibilidades. En el trabajo de Teo se observa en la construcción de piezas de doble fondo y sus soportes.

Para completar, hay algunas cualidades que comparten la mayoría de los artesanos: saben de la importancia del boceto, asignan un valor positivo a la contingencia y la limitación. En México tenemos un pobre desarrollo de la tecnología de la cerámica y no contamos con todos los materiales que existen para hacer pastas de porcelana, esmaltes y cocciones especiales. Evita el perfeccionismo, que es uno de los factores contraproducentes de la creatividad. Sabe cuándo es el momento de parar, “evita la persecución implacable de un problema hasta tenerlo perfectamente detectado en sus propios términos. El orgullo por el trabajo propio anida en el corazón de la artesanía como recompensa de la habilidad y el compromiso” (Sennett, 2013, pág. 361).

3.4 El proceso creativo

*Hacer un buen trabajo significa tener curiosidad,
investigar y aprender de la incertidumbre*
Sennett

¿Qué es el proceso creativo? Hay muchas definiciones que varían ligeramente algunos términos, pero en general coinciden en la capacidad humana por medio de la cual se puede resolver problemas, construir, innovar, descubrir y proponer. Algunos estudiosos han dividido dicho proceso en fases: preparación, incubación, iluminación, inspiración, evaluación y verificación (Herrán, 2012). Para Csikszentmihalyi, “un logro verdaderamente creativo no es casi nunca el resultado de una intuición repentina, una bombilla que se enciende de pronto en la oscuridad, sino que llega tras años de intenso trabajo” (Csikszentmihalyi, 1998, pág. 15), y en el trabajo con cerámica esto se constata.

Los seres humanos dedican el pensamiento a las cosas que pueden cambiar, y ese pensamiento gira alrededor de tres momentos clave: metamorfosis, presencia y antropomorfosis. “La metamorfosis puede ser tan directa como un cambio en el procedimiento, que es lo que ocurre, por ejemplo, cuando los alfareros pasan de moldear arcilla en una tabla fija a darle forma en un torno” (Sennett, 2013, pág. 151). La presencia se da a través de una marca de autor o marca de fábrica y la antropomorfosis cuando se le atribuyen cualidades humanas a una materia prima, como en el caso de la cerámica, que es incluyente, accesible y flexible.

En un estudio realizado por Csikszentmihalyi a 91 personas distinguidas por su creatividad en diferentes ámbitos del conocimiento: arte, negocios, política y ciencias, concluyó que “la creatividad es un proceso que se despliega a lo largo de la vida, y las personas creativas encuentran gozo en un trabajo bien hecho” (1998, pág. 19) (característica que ya había sido mencionada por Sennett en párrafos anteriores), así como un sentimiento de pasión por su trabajo.

El modelo que propone este autor consiste en que “la creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación” (Csikszentmihalyi, 1998, pág. 21). Empero, sabemos que la creatividad es un término amplio y con muy diferentes significados; de acuerdo al punto de vista desde el que se observe, la creatividad puede asimilarse a muy diferentes significados; por ejemplo: para un “sujeto productivo, la creatividad puede entenderse como una necesidad, una motivación inagotable, una capacidad para plantearse y resolver problemas, una capacidad de imaginar, una cualidad del conocimiento, un factor de desarrollo personal acorde con su propia naturaleza “ (Herrán, 2012).

La creatividad es el proceso donde hemos constatado se expresa el vínculo de lo cognitivo y lo afectivo de la personalidad. Se encuentran involucrados un sinnúmero de procesos psíquicos: el pensamiento, la memoria, la percepción, la motivación, la imaginación, la planeación y “es precisamente esa unidad indisoluble en su acción en la regulación del comportamiento, la que sirve de soporte al proceso creativo” (Mitjans, 1990, pág. 8).

En un artículo de Getzels y Csikszentmihalyi, refiriéndose a la habilidad para descubrir, encontrar problemas, lo que consideran esencial en la creatividad, afirman: “Esta habilidad no está basada en una superioridad cuantitativa de la memoria, el razonamiento o las capacidades cognitivas convencionales. La habilidad de formular problemas parece ser una facultad de orden diferente. Supone un proceso mucho más relacionado con las capas profundas del ser y no sólo con la razón; es mucho más holístico, ya que implica el estado experimental total de la persona (Mitjans, 1990, pág. 20).

Para Mitjans la creatividad “es expresión de la implicación de la personalidad en una esfera concreta de una actividad, el producto de la optimización de sus capacidades en relación con fuertes tendencias motivacionales, donde el sujeto de la actividad está implicado como un todo” (Mitjans, 1990, pág. 29), y menciona algunos elementos comunes en las personas creativas, como: flexibilidad, no tienen miedo al fracaso, ausencia de inhibiciones y de convencionalismos, abiertos a nuevas experiencias y un alto nivel de motivación intrínseca.

Dentro de la creatividad existe un rol de la necesidad de expresión, de tal forma que la conducta expresiva o un producto de la misma suponen una representación del individuo, siendo esta total o parcialmente representativa del mismo. De este modo, “la expresión se relaciona plenamente con el concepto de la autoduplicación, que para nosotros es un principio explicativo fundamental de la creatividad” (Mitjans, 1990, pág. 38).

Ahora bien, el fuerte impulso motivacional hacia una o varias esferas de actuación, <esferas donde desarrolla el sujeto su actividad creadora>, es un elemento fundamental de la creatividad (Mitjans, 1990). En el caso de Teo , comenzó desde muy joven, como fue comentado en el capítulo uno. La creatividad está implícita en la capacidad de descubrimiento de un problema, o en la innovación de una estrategia de solución, o en la generación de una teoría. En todas estas actividades se desarrollan procesos intelectuales complejos, en los que “el pensamiento juega un rol fundamental, pero a su vez, esos procesos intelectuales no funcionan con independencia de la esfera motivacional del sujeto... operan precisamente allí donde la motivación del sujeto está comprometida” (Mitjans, 1990, pág. 46); generalmente serán las áreas donde el sujeto ha creado intereses y en las que verá satisfechas y compensadas sus principales necesidades.

Además, dicho proceso creativo está pleno de vivencias emocionales, positivas o negativas, en dependencia de los momentos específicos por los que atraviesa el proceso. Dichas vivencias muestran la significación que en el plano afectivo tiene para el sujeto su actividad creadora, no como un simple “resultado” del proceso, sino como parte de sí mismo, al que se integran en calidad de elementos dinamizadores” (Mitjans, 1990).

La forma que sale de las intenciones del artista, precisamente ‘sale’ de esas intenciones, esto es, resulta algo diferente, de modo que el arte es la forma de un sentimiento que debe verse independientemente del artista; da lo mismo si el artista intentó expresar un sentimiento, porque el sentimiento que toma forma en el objeto artístico es otro, y éste es inintencional (Fernández, 1999, pág. 84).

En el proceso creativo de Teo, la constancia ha sido un elemento que permite desarrollar y optimizar sus capacidades en estrecho vínculo con la esfera motivacional de su personalidad, ya que existe una implicación de sus propios intereses e impulsos personales. Se puede afirmar que la creatividad supone el “desarrollo de las capacidades necesarias para su expresión, pero éstas se constituyen en elementos reales del proceso creativo, sólo cuando se activan eficientemente en función del nivel de motivación e implicación afectiva del sujeto en un área de acción determinada” (Mitjans, 1990, pág. 49).

Para poder desarrollar la creatividad, de acuerdo a varios autores, se sugiere generar un pensamiento flexible para reorganizar y conceptualizar las distintas alternativas y estrategias de comportamiento, facilidad para modificar puntos de vista, reflexionar y el planteamiento para alcanzar metas a largo plazo, tolerancia a la frustración y vivencias negativas, así como una gran tenacidad. Lo primero que impide ser creativo es negar la posibilidad de hacer algo antes de empezar. Todo es cuestión de aprendizaje, pero es común una gran exigencia hacia sí mismo, como si se tuviera que saber todo; hay una gran cantidad de juicios negativos y éstos lo único que hacen es entorpecer la posibilidad de que se desarrolle la creatividad.

Creo que es muy importante para la gente volver visible lo invisible. De modo que creo que desarrollar un lenguaje simbólico que a uno le hable de la propia experiencia es muy importante. Los símbolos son muy poderosos, (...) todos transmiten mucho más que las palabras. (...) El arte curativo viene de un lugar donde se forman las imágenes, un lugar que es preverbal (...) Cuando uno va y mira la imagen, hay una distancia, un espacio. Uno puede contar una historia de ayer mejor que lo que está viviendo ahora. Cuando uno mira el arte que hizo, se puede llegar a ver quién es uno (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 231).

Cada parte del cuerpo habla un lenguaje distinto, los movimientos rítmicos y el acompañamiento acentuado de las extremidades marcan con fuerza, sensaciones y evocaciones de conexiones afectivas, lugares y recuerdos. Se expresa tristeza, alegría, suavidad, fuerza, y se libera energía. “De manera que cada parte del cuerpo tiene su propia mitología, y dentro de esa mitología hay una emoción y una imagen básicas” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 290). Cuando aparece

la forma, emerge como el intermediario entre el espíritu y la materia, porque “los mitos ni se leen, ni se ven, ni se oyen, sino que más bien se habitan, se recorren y se ocupan, de suerte que la mítica es más bien un acontecimiento kinestésico” (Fernández, 2001, pág. 18).

En el siguiente capítulo intentaremos concretar algunas ideas generales y abordar en concreto como el arte y la cerámica en particular, operan y se vuelven factor de curación en la misma medida que el creador es asumido por un proceso edificador de creación que lo conduce a una evolución psicológica de bienestar. Lo sitúa en una disposición de identificación total con el fenómeno de la enfermedad, sobre el cual su talento y capacidad confluyen con una operación psicológica capaz de sanarlo. Esto implica que en ese proceso de curación paulatina la psique parece actuar sobre el punto de afectación física. Tenemos entonces, que al profundizar el concepto de arte como terapia, nos adentramos en un panorama donde la psicología y el arte se vuelven campos indisolubles para explicar determinados procesos de sanación complejos, tal es el caso que nos ocupa. Sólo así podremos entender el arte terapia como un fenómeno de obligado estudio, como disciplina teórica y como acción empírica irrenunciables. En ese sentido enfocamos el siguiente y último capítulo.



Tentáculos Vulgaris



Capítulo IV

La Cerámica una herramienta psicoterapéutica

Hay que inyectarse cada día de fantasía para no morir de realidad
Ray Bradbury

4.1 El arte como terapia

Consideramos que la actividad artística es un elemento fundamental en la vida del ser humano, ya que contribuye a generar un estado de salud mental y emocional, así como de estímulo para el desarrollo de la creatividad y la imaginación. Existen diferentes expresiones artísticas; las que nos interesan son las plásticas, en particular el trabajo con cerámica. Sabemos que otras propuestas artísticas: musicales, corporales, vocales, narrativas y teatrales, son igualmente importantes y cada una de ellas aporta algo en particular, ya que en todas ellas el cuerpo es el vehículo de ejecución-expresión. Hoy en día son abundantes los estudios sobre los usos terapéuticos del arte en sus diferentes disciplinas, musicoterapia, danzaterapia, fotobiografía y arte terapia principalmente. Sin embargo, somos conscientes de que el arte terapia no substituye lo protocolos médicos en la atención de la enfermedad, pero sí que acompaña, estimula y facilita los procesos de curación. “El arte nos da la posibilidad de viajar a un estado de la mente-cuerpo que es profundamente sanador. En nuestra imaginación, podemos vislumbrar imágenes que nos sanan. Nuestra expresión de esas imágenes puede cambiar nuestro cuerpo y nuestra vida” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 27).

Cuando se presenta una enfermedad, como el cáncer, es natural que los pacientes sientan temor ante lo desconocido y la proximidad de la muerte, a pesar de que es algo inminente. Saberse enfermo marca un momento crucial en la vida de cualquiera, ya que sacude o modifica la acción en la cotidianidad. Es común una sensación de miedo, desolación e incertidumbre. Durante estos procesos de enfermedad, se buscan todas las curas y alternativas posibles; el arte puede ser un espacio de paz, reflexión, tranquilidad y creatividad. Cuando menos en los momentos en que se trabaja con arte, la atención se coloca en el proceso creativo. “El espíritu liberado ayuda al cuerpo a curarse. Reemplazar el miedo por la esperanza y la oscuridad por la luz es la esencia de la medicina

moderna que abarca el cuerpo, la mente y el espíritu” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 31). Sin embargo dentro de la medicina moderna, con su gran despliegado de nueva tecnología y avances sorprendentes, también existe el otro lado de la moneda, el excluyente, en el cuál la atención médica de calidad y buen trato, sólo es accesible a un pequeño sector de la población, aquellos con un alto nivel adquisitivo, y algunos pocos afortunados que logran entrar al sistema público de especialidades, como en el caso de Teo, que fue atendido en el Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición Salvador Zubirán.

No obstante, el uso terapéutico del arte no es nuevo, algunos autores, como (Pain, 1995), (Gombrich, 2012), (Jung, 1992), (Peterson, 1997), (Roudinesco, 2005) (Sandblom, 1995) por citar algunos, consideran que éste ha sido utilizado desde la prehistoria y ponen como ejemplos las pinturas rupestres, los rituales, las invocaciones de lluvia o las intenciones curativas a través de los curanderos o chamanes de las tribus, quienes por medio de la danza, la pintura y el juego teatral acceden a un proceso de sanación. Podemos destacar algunos médicos que hicieron aportaciones importantes a esta joven disciplina, como “Hans Prinzhorn, historiador del arte y psiquiatra quien fue pionero en el estudio de métodos terapéuticos de ocupación creativa” (Klein, y otros, 2012, pág. 30); este psiquiatra creía que la humanidad tiene un impulso inherente hacia la comunicación y la autoexpresión, lo que implicaba la necesidad de decorar, jugar, representar, simbolizar y producir ideas en formas visuales. “Prinzhorn sostenía que el proceso creador de hacer arte era básico en todas las personas, con o sin enfermedad mental, y que el arte era un modo de obtener bienestar psicológico” (López, 2002).

Desde finales del siglo XIX los psiquiatras mostraron interés por la producción plástica de los enfermos mentales; facilitaron su producción, la cual coleccionaron y estudiaron (Pain, 1995); de forma paralela algunos pedagogos innovadores estimularon la expresión creadora entre los niños, por ejemplo: Decroly, Freire, Freynet y Montessori, por citar algunos. A finales de 1930 Adrian Hill, un artista británico, “atenderá mediante una práctica artística como terapia a enfermos de tuberculosis, partiendo de su propia experiencia personal” (Klein, y otros, 2012); en la época de la posguerra Hill logró desarrollar una psicoterapia artística, por tal razón se le considera pionero del arte terapia. En Estados Unidos fueron tres mujeres las que iniciaron un trabajo similar: Marie Petrie en 1946 publicó *Art and Regeneration*, en donde habló de la necesidad de tener una formación específica en Arte Terapia; Margaret Naumburg, en 1947, publicó *Free Art Expression of Behaviour Disturbed Children as a Means of Diagnosis and Therapy*, y Edith Kramer, en 1958, fue la segunda profesionalista en arte terapia en Estados Unidos; las dos últimas introdujeron el arte terapia en la atención y acompañamiento de niños y adolescentes con dificultades (López, 2002).

Para la década de los 50 surgieron las primeras asociaciones, iniciándose con ellas un trabajo de investigación para garantizar su efectividad y desarrollo de un marco teórico. En la actualidad se puede cursar la licenciatura, maestría y posgrado en arte terapia en varias universidades de Europa, Estados Unidos, Argentina, Chile, Colombia, Perú y Brasil, no así en México, donde existe un rezago con la profesionalización en arte terapia.

Sin embargo, hace unos pocos años han empezado a desarrollarse algunas aproximaciones, en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en 2008, se realizó el primer diplomado, El arte como terapia. Actualmente se cuenta con dos diplomados, uno del Centro Integral de Terapia de Arte (CITA) fundado por Glenda Novosky (Cosme, 2013, pág. 20) y el Taller Mexicano de Arte Terapia dirigido por la Maestra Ana Bonilla Rius¹²; para nuestro gusto éste es el mejor estructurado y coordinado.

¿Cómo se define al arte terapia? Es la fusión de dos proyectos, uno terapéutico y otro artístico. “Se trata de un acompañamiento a personas con dificultades sociales, psicológicas, físicas, educativas, existenciales, a través de sus producciones artísticas” (Klein, y otros, 2012, pág. 9); por medio de sus creaciones, se genera un proceso de transformación de sí mismas, para lograr tener un mejor estado de salud, así como su inclusión a sus grupos de referencia social. A través del proceso creativo y la creación de obras, se realiza un recorrido simbólico con la intención de generar una transformación hacia una óptima vivencia personal de ser y estar.

En países como Inglaterra, Australia, Japón, Estados Unidos y Francia, por citar algunos, se llevan a cabo programas de arte. Atendiendo en hospitales, refugios, hospicios, orfanatos, centros comunitarios, centros médicos universitarios, centros de tratamiento de la drogadicción, programas de salud infantil y programas comunitarios, “esos invalorable programas están transformando la medicina en todo el mundo” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 32). En México, a pequeña escala, hay algunos grupos que están haciendo intervenciones muy exitosas en hospitales públicos, como ConcentrArte, bajo la dirección de Lili-ana Riva Palacio¹³, y el programa de Hospitalarte¹⁴, de CONACULTA.

12. Taller Mexicano de Arte Terapia coordinado por la Maestra Ana Bonilla desde 2003 <http://arteterapia.com.mx/>

13. Proyecto ConcentrArte A.C. Utilizan el arte para atender a niños en desventaja con una metodología replicable y flexible, diseñada para desarrollar procesos de educación no formal, participación comunitaria y resiliencia. <http://www.concentrarte.org/>

14. Los proyectos Alas de Papel y Hospitalarte (La risa es medicina), pertenecen al Programa Alas y Raíces Sinaloa, del Instituto Sinaloense de Cultura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

“Estudios actuales han demostrado recientemente que los pacientes cancerosos que se sienten mejor consigo mismos y que tienen más esperanza viven más tiempo. La gente que está en contacto con su propia creatividad está en estado de alegría y esperanza” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 54). Probablemente, colocar la atención en el proceso creativo contribuye a que el propio cerebro genere una mayor cantidad de “serotonina que interviene en la regulación del estado de ánimo... en el nivel de activación y en la regulación del dolor” (Carlson, 2006, pág. 131). Teo comenta que tiene dos nuevas alumnas, una con cáncer de pulmón y otra con cáncer de mama:

Me siento muy identificado con ellas, se lo que sienten y me he dado cuenta que vacían toda su emoción en la cerámica, como yo. Cuando ella empezó a trabajar hacía figuras de mujeres y las quería de color gris, sus expresiones eran de dolor y desencajadas. Conforme va avanzando, va modificando las formas y ahora ya está empezando a poner otros colores: ocre, sienas, marrones (Teo, 2015).

Consideramos que el trabajo dentro de un taller artístico de cerámica se vuelve terapéutico, por el hecho de compartir, de ser escuchado y poder establecer redes afectivas; la idea primordial de arte y curación es que un artista pueda estar con otra persona para hacer arte simplemente, y que “ese proceso es curativo en sí mismo. No hay diagnóstico, clasificación, tratamiento ni otra medición de resultados que no sea la percepción del proceso como significativo por parte del paciente” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 58), quien finalmente es el que da cuenta de sí mismo. Todos tenemos la capacidad de ser compasivos y acompañar a un ser humano en momentos de sufrimiento, estar presentes y dispuestos para el otro se vuelve profundamente curativo.

“El arte como curación nació de la maternidad y del amor” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 95), pareciera que es algo instintivo la búsqueda de la madre, quien nos brinda de pequeños la sensación de ser acunados y protegidos, tal vez por eso los abrazos son tan sanadores, así como la presencia compasiva del otro. Por medio del trabajo con arte se pueden activar mecanismos de autocuración para lograr una máxima actividad del sistema inmunológico e inhibir a las células cancerosas. “De otro modo nadie lograría curarse. La quimioterapia también mata muchas células, pero es su propio cuerpo el que aniquila las restantes. Cuando se realiza arte, el sistema inmunológico se libera y se potencia su funcionamiento” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 117). Al cambiar de actitud, la propia postura puede mejorar la calidad de vida y generar posibilidades de recuperar la salud; el arte se transforma en una fuerza curativa, gracias a su energía de cambio. Samuels expresó que cuando comenzó su carrera de médico le enseñaron que la medicina consistía en hacer lo que estaba probado por los estudios científicos. Él había realizado investigaciones sobre inmunología, estudiado la capacidad de las células blancas para formar anticuerpos contra sustancias extrañas, y sabía muy bien cómo debía ser un buen trabajo de investigación.

Pero cuando empecé a ver pacientes con cáncer, me encontré en un mundo completamente distinto de aquél que había aprendido a ver. Si realmente estaba dispuesto a escuchar las historias de las personas que veía, y respetarlas y amarlas como seres humanos, necesitaba otra visión del mundo... muchos años después, se llevaron a cabo estudios que mostraron que las imágenes afectaban el sistema inmunológico y el flujo sanguíneo (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 121) .

4.2 Neurociencias y arte

En la actualidad existe un gran interés y desarrollo en las neurociencias. Con las nuevas tecnologías como la de MRI , Imagen de Resonancia Magnética, que logra descubrir con mayor detalle y precisión el funcionamiento del cerebro, los científicos logran ver cómo se activan y ocurren las conexiones cerebrales al realizar diferentes actividades, así como echar por tierra algunos supuestos del uso y capacidad cerebral al comprobarse que todo está interconectado a través de la red neuronal. Hoy los neuropsicólogos creen que “la capacidad, tanto física como cognitiva, de soltar, de liberar algo, subraya la habilidad para tomar distancia respecto de un temor o de una obsesión” (Sennett, 2013, pág. 188). Probablemente esta acción fue significativa cuando Teo logró superar sus propios temores y permitió generar otras ideas con respecto a la creación de sus propias piezas. Los pensamientos obsesivos dejaron de roer la mente, se aquietó el espíritu y entró en un estado de gracia, se dio una conexión interna con el proceso creativo, y éste empezó a fluir generando imágenes y nuevas ideas, así como activando el sistema inmunológico. Prueba de ello es que está vivo, y Teo lo expresó así:

Con la pintura también se hace mucha introspección; tanto con la pintura como con la cerámica interiorizaba mucho, platicaba mucho, inclusive yo creo que platicar con la obra, porque si dialogas con la obra, creo que es lo que te deja descargar, pues, cosas de tu vida, intimidades, dudas, pues es tu amiga íntima mientras la estás haciendo (Teo, 2015).

Cuando hacemos arte vemos, construimos imágenes y se activa toda la red neuronal. Charles Limb¹⁵ investigador y músico, realizó varios experimentos con músicos de jazz; en un primer momento les pedía que se aprendieran una pieza musical y la tocaran; mediante un MRI¹⁶(Imagen de Resonancia Magnética) logró observar que áreas del cerebro se iluminaban; en un segundo momento, les pedía que improvisaran sobre el tema musical que habían aprendido, y observó mayores áreas en función del cerebro, concluyendo que cuando se improvisa se están creando nuevos acordes y esto hacía que, literalmente, todo el cerebro se iluminara. Los estudios que realizó el Dr. Limb y su equipo dieron luz sobre la creatividad en difer-

15. Charles Limb es investigador y músico interesado en estudiar cómo funciona el cerebro y la creatividad. https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv

16. MRI Magnetic resonance imaging por sus siglas en inglés, es una tecnología no invasiva que produce imágenes anatómicas detalladas sin el uso de radiación dañina. <https://www.nibib.nih.gov/science-education/science-topics/magnetic-resonance-imaging-mri>

entes áreas. La forma en que las neuronas se encienden y conectan en cascada con la red neuronal es llevada a cabo de tres sencillas maneras: una física, a través del hemisferio derecho del cerebro, lugar en que se codifican las imágenes y se envían mensajes a las zonas inferiores del mismo, para conectarse con el hipotálamo; otra química, por el flujo hormonal, y la tercera por los neurotransmisores:

Las imágenes artísticas, el movimiento de la música y el baile se alojan inicialmente en zonas que son responsables del pensamiento y de iniciar el movimiento muscular. Las descargas de las neuronas provienen tanto de la realización del arte o el movimiento, como del recuerdo del arte o del movimiento. Los movimientos se reflejan como descargas en las zonas que envían mensajes a los músculos aunque el artista o el bailarín en realidad no muevan esos músculos, éstos se mueven al menos microscópicamente. Los lugares donde se activan las imágenes del movimiento envían mensajes nerviosos al hipotálamo que los procesa y luego se desplazan al resto del cuerpo. De igual modo, la imagen o el movimiento del baile en sí mismo es captado por el cerebro, y esa zona envía mensajes al hipotálamo. De manera que el cerebro del artista o el bailarín envían mensajes a todo el cuerpo cuando se produce el movimiento, o incluso cuando hay una imagen de movimiento. Las zonas del cerebro que controlan el movimiento tienen dentro de ellas el recuerdo de todo movimiento previo y de toda imagen de movimiento almacenado en las vías de la memoria. Cuando estas visiones llegan a la superficie de nuestra conciencia y son liberadas, pueden ser profundamente curativas (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 124).

Las funciones cerebrales son complejas y sorprendentes. Haremos una descripción simplificada del ciclo de excitación/liberación del sistema nervioso autónomo: el hipotálamo activa un sistema de doble equilibrio, el simpático y el parasimpático, como resultado se produce el despertar o la relajación de un sistema que impacta sobre todo el cuerpo, implicando prácticamente a todas las células; se considera que este sistema al equilibrar y mantener el flujo sanguíneo, el ritmo respiratorio, el pulso cardíaco y el nivel hormonal necesario para las actividades que se realicen, es en sí mismo curativo; “se sabe que este sistema está influido por los pensamientos” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 124); estamos condicionados culturalmente para reaccionar a diferentes estímulos, por ejemplo: en las grandes ciudades el tráfico puede provocar estados de estrés elevado, y algunos conductores pueden reaccionar con violencia contra otros intentando ganar un espacio, generando más caos y poniéndose en peligro¹⁷.

El sistema parasimpático es el encargado de controlar la actitud de ataque o huida; cuando se advierte una amenaza inmediatamente se alerta al hipotálamo y éste activa al simpático acelerando el ritmo cardíaco, aumenta la respiración, se envía sangre a los grandes músculos, rápidamente la adrenalina y el cortisol entran al torrente sanguíneo y está lista la fisiología de alerta. Cuando ha pasado la sensación de peligro, el cuerpo nuevamente entra a un estado de reposo, “el ciclo

17. Se recomienda ver la película americana, *Falling down*, (*Un día de furia*) (1993), director Joel Schumacher, con Michael Douglas, y la película argentina *Relatos Salvajes* (2014), director Damián Szifrom, con Ricardo Darín.

se llama de excitación/liberación y traza la manera que tiene cada uno de reaccionar ante cualquier hecho emocionante” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 124). Mediante el entrenamiento de la atención plena, es posible llegar a controlar significativamente algunas reacciones condicionadas culturalmente. La estimulación de la rama parasimpática del sistema nervioso autónomo brinda la reparación corporal, la relajación, la curación y el mantenimiento preventivo. Esta simplificación del modelo, nos permite darnos cuenta de cómo está conectada la mente con el cuerpo, así como la estimulación que recibimos a partir de las imágenes y los movimientos musculares en todo el ser.

Si la imagen es una de profundo placer o de liberación de tensión, nuestro cuerpo entra en un estado de curación a través de las vías hipotalámicas del sistema nervioso parasimpático. Cuando el artista plasma una imagen dolorosa de sí mismo y esa imagen es vista por primera vez, se siente la tensión del dolor que así es liberada. A ello le sigue la relajación y comienza la fisiología de la curación (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 127).

El segundo mecanismo es químico, a través del flujo hormonal se activa la red neuronal. “Cuando las células nerviosas disparan como un haz de luz a través del cerebro, el hipotálamo envía mensajes a las glándulas adrenales para que liberen epinefrina, adrenalina y otras hormonas” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 127), las cuales viajan a través de todo el cuerpo y son acumuladas por los receptores que harán que las células se relajen, contraigan, descansen o actúen ante estímulos de amenaza o placer. Este cambio hormonal es un poco más lento, pero muy poderoso en el sentido de que afecta a todas las células del cuerpo. Así cambia nuevamente toda nuestra fisiología a causa de una imagen o del movimiento de un baile alojado en nuestro cerebro, en nuestra conciencia.

Por último, los neurotransmisores. Aquí, las imágenes hacen que zonas específicas del cerebro liberen endorfinas y otros neurotransmisores que afectan las células cerebrales y las del sistema inmunológico; los neurotransmisores alivian el dolor y hacen que el sistema inmunológico funcione con más eficiencia. Hacen que las células killer T devoren el cáncer y que las células blancas ataquen el virus del sida y generalmente cambian la capacidad del cuerpo para responder a las enfermedades. Cuando hacemos arte, se crea una imagen que es liberadora y alegre, el cuerpo realmente cambia su fisiología y se cura. La liberación de endorfinas se siente como algo profundamente placentero. Las endorfinas son como opiáceos o drogas que alteran la mente; hacen que las personas se sientan expandidas, conectadas, centradas, relajadas, vibrantes, en paz. En verdad, la liberación de endorfinas durante la creación apasionada puede ser la fuerza curativa más importante. Es psiconeuroinmunología a la máxima potencia (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 128).

Cuando una persona se enferma, hay un desequilibrio interior, se disparan los niveles de sustancias dentro del organismo y se altera la vida cotidiana; en la medicina tradicional china, con más de cinco mil años de tradición, consideran que el ser que está enfermo está desequilibrado, su energía puede estar bloqueada o excedida, y lo que trata de hacer por medio de la acupuntura es restablecer dicho equilibrio. “El arte es una manera constructiva de permitir que la en-

ergía se manifieste sin destruirse uno mismo ni a los otros”(Samuels & Rockwood, 2000, pág. 148). Si esto es así, entonces, ¿de qué manera cura el arte? Los estudios científicos nos dicen que el arte cura cambiando la fisiología corporal y la actitud mental de una persona:

La fisiología del cuerpo cambia desde una fisiología del estrés a una de profunda relajación, de una de temor a una de creatividad e inspiración. El arte y la música colocan a una persona en un distinto patrón de onda cerebral; el arte y la música afecta el sistema nervioso autónomo de una persona, el equilibrio hormonal y los neurotransmisores. El arte y la música afectan cada célula del cuerpo instantáneamente para crear una fisiología curativa que cambia el sistema inmunológico y el flujo sanguíneo en todos los órganos (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 149).

Cuando una persona logra cambiar la percepción de sí misma, tener otra mirada del mundo que la rodea, de su estado emocional y su relación con la enfermedad, puede generar una actitud positiva y de esperanza, o cuando menos de aceptación, lo que contribuye a bajar los estados de estrés y resolver algunas dificultades. En los momentos en que se hace arte, se escucha música, o se danza en grupo, puede desaparecer el temor y cambiarse por estados de placer y seguridad. Cuando estamos creando arte, orando o meditando estamos en contacto con nuestro interior, que es “el mundo de las imágenes y la emoción, de las visiones y los sentimientos. Este viaje hacia dentro, hacia lo que solía llamarse el ‘espíritu’ o el ‘alma’, y ahora la ciencia llama ‘mente’, es profundamente curativo” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 149). No hay duda de que la curación llega desde dentro, ya que tenemos nuestros propios recursos curativos, aquellos que pueden ser impulsados en la mente y activar el óptimo funcionamiento del sistema inmunológico.

Para la enfermera o el médico que trabajan en un centro médico, arte y curación implica la observación de la forma en que los pensamientos, las emociones y las imágenes pueden cambiar el flujo sanguíneo y el equilibrio hormonal en el cuerpo (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 123).

El neurólogo Frank Wilson observó que al trabajar con pacientes con apraxia, que es la pérdida del movimiento coordinado, y afasia, pérdida de la capacidad del empleo o comprensión de las palabras, si primero se hacía el tratamiento de la apraxia, se lograba una recuperación de una habilidad física, que ayudaba al paciente a comprender el lenguaje, en especial el lenguaje de las instrucciones. “La intuición terapéutica de Wilson sugiere de manera general que el movimiento corporal es el fundamento del lenguaje” (Sennett, 2013, pág. 222); por consiguiente de las ideas, los pensamientos y los aprendizajes, y por inferencia nosotros creemos que el trabajo físico con la cerámica es particularmente curativo, a través de la estimulación de las terminales nerviosas de las manos, la actividad creativa que se realiza y la estimulación a la red neuronal.

Realizar arte absorbe toda la atención de la persona y sustrae de las preocupaciones y los problemas del mundo exterior, se entra en una especie de estado de gracia; esto ocurre automáticamente, “la persona lo logra sin necesidad de buscarlo, por el simple hecho de hacer arte” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 125), o como dice Csikszentmihaylyi con su concepto de flujo, que es el estado en el cual “las personas se hallan tan involucradas en la actividad que nada más parece importarles; la experiencia, por sí misma, es tan placentera que las personas la realizarán incluso aunque tenga un gran coste, por el puro motivo de hacerla” (2013, pág. 16).

Este estado mental de pura concentración “se parece mucho a la meditación. La fisiología resultante de este estado es similar a la fisiología de la oración o la meditación; básicamente se trata de una profunda relajación y curación” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 125). El Dr. Herbert Benson de la Behavioral Medicine Clinic de la Universidad de Harvard demostró que “la meditación por sí sola bajaba la presión arterial, el ritmo cardiaco y el respiratorio” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 126). Un estudio similar fue realizado por el Dr. Antoine Lutz¹⁸ sobre las ventajas de practicar la atención plena, él hizo un estudio comparativo entre personas que utilizaban antidepresivos, un grupo con placebo y otro con la práctica de la atención plena, al cabo de un año se vio que los resultados entre los que usaban antidepresivos y los de atención plena, fueron similares, pero con el beneficio de no consumir fármacos.

4.3 Las manos herramientas de conocimiento y curación

Las manos son las herramientas más sofisticadas y eficaces de construcción y aprendizaje; la precisión de sus movimientos ha permitido al ser humano llegar muy lejos en sus posibilidades de creación y ejecución; si pensamos en el trabajo que realizan los cirujanos, los relojeros, las costureras, los magos, los titiriteros, los músicos y en general todos nosotros, vemos que juegan un papel fundamental en el desarrollo epistemológico en general y por supuesto en el trabajo con la cerámica, “la mano y no la piel, como antes se creía es el verdadero órgano de la percepción háptica, que es cuando el componente táctil y el kinestésico, se combinan para proporcionar al perceptor información válida acerca de los objetos del mundo” (Correa, 2008, pág. 94).

La piel es un órgano complejo, vital y el más grande de nuestro cuerpo; pertenece al sistema somatosensorial, que a su vez es parte del sistema nervioso y tiene tanta importancia biológica como social, nos aporta información sobre lo que ocurre en la superficie de nuestro cuerpo.

18. Dr. Antoine Lutz ofreció una conferencia sobre los beneficios de la práctica de la Atención Plena en la Facultad de Psicología en la UNAM en 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OWUqjA8quuk>

erpo y dentro de él. Tenemos dos tipos de piel: vellosa, que cubre casi todo la superficie corporal, y lampiña, en la palma de manos y planta de los pies. “A través de ella se hacen conscientes los cambios del medio externo e interno del hombre, además de recibir información necesaria para el control de la actividad muscular, el mantenimiento del equilibrio y la coordinación de los movimientos” (Correa, 2008, pág. 71).

Las tres cualidades más importantes de la estimulación cutánea son el tacto, la temperatura y el dolor (Carlson, 2006), para percibir experiencias sensoriales más complejas, algunas sensaciones se tienen que combinar, por ejemplo, “el tacto y la propiocepción de la mano se combinan para provocar la sensación de forma tridimensional cuando asimos un objeto. Esta sensación es denominada <esterognosia manual>” (Correa, 2008, pág. 74); el término común es prehensión. Esta acción o movimientos que el cuerpo anticipa a los datos percibidos por los sentidos y actúa adelantándose a ellos, implica “una actitud vigilante, un compromiso y la asunción de riesgos en el acto de anticipar el futuro” (Sennett, 2013, pág. 191); éstas acciones son características del trabajo con cerámica: la actitud vigilante permanente para ver la forma en que responde el barro, el gesto que aparece sin haber sido previsto, y que es el diálogo que se establece con el material; un compromiso, pues la cerámica es un continuo, ya que las piezas no son inmediatas, son un proceso largo, paulatino y que se va concretando por etapas; la asunción de riesgos, cuando se estira al máximo el barro para ver sus posibilidades y el acto de anticipar el futuro, para prever, cuidar, tapar y hacer el secado lento.

La explicación más completa de la prehensión con la que hoy contamos es la de Raymond Tallis. Este autor organiza el fenómeno en cuatro dimensiones: anticipación del tipo de formas que la mano deberá adoptar para coger el vaso; contacto, cuando el cerebro recibe datos sensoriales a través del tacto; reconocimiento lingüístico, cuando se da nombre a lo que se tiene en las manos; y finalmente, reflexión sobre lo que se ha hecho (Sennett, 2013, pág. 192).

Consideramos que los estudios sobre la capacidad epistemológica de las manos están dando una visión compleja y profunda, colocando a la percepción háptica a la par del sentido de la vista, al que se le ha otorgado un 80 % de la posibilidad de conocer el mundo.

La mayor parte de los receptores sensoriales del sistema somatosensorial son mecanorreceptores sensibles a la deformación física... Distinguiremos de entre éstos a los mecanorreceptores de la piel, los cuales nos avisan del medio externo y que, junto a los propioceptores, son los que proporcionan información sobre el medio interno, como es la posición relativa de los miembros del cuerpo, si se están moviendo o no y con qué rapidez. En conjunto, son los que conforman las capacidades para conocer la configuración espacial de los objetos a través del tacto (esterognosia). La esterognosia manual nos proporciona los mecanismos para manipular y reconocer los objetos tridimensionales sin la ayuda de la visión (Correa, 2008, pág. 72).

Como hemos ido exponiendo, el ceramista adquiere esa habilidad gracias a la práctica constante y su cercanía con el material. Cada parte del cuerpo está relacionada con un número determinado de terminaciones nerviosas que llegan al cerebro. Cuando observamos una gráfica del homúnculo sensorial y motor, es notorio que es mayor la proporción de neuronas especializadas que corresponden “a recibir los estímulos captados por la mano y sus dedos. Esto apoya la tesis del uso de la mano como instrumento de conocimiento” (Correa, 2008, pág. 73). Gracias al movimiento del tacto manual es que podemos percibir una serie de características importantes de la forma de los objetos, las superficies, las texturas, la temperatura y sus dimensiones.

Si comparamos la cantidad de estudios dedicados al sistema visual con respecto al sentido del tacto como medio de adquisición de conocimientos del entorno, veremos que son escasos y tienen un menor desarrollo. El psicólogo y filósofo David Katz, en 1930, subrayó: “debemos dar al sentido del tacto la primacía sobre todos los demás sentidos, en lo que se refiere a la psicología del conocimiento, porque los conocimientos suministrados por él tienen el más fecundo carácter de realidad” (Correa, 2008, pág. 75). Para nuestra tesis esto es muy relevante, y contesta dos de las preguntas de investigación, ¿es la cerámica una herramienta psicoterapéutica? Sí. ¿Cuál es la diferencia con las otras artes? El contacto directo entre las manos y el material, así como el desarrollo de la percepción háptica o táctil.

Haciendo un poco de historia, el pensador francés Etienne Bonnot de Condillac hizo contribuciones significativas cuando escribió, en 1754, *El traité des sensations*, en el que expuso la relevancia del tacto y el movimiento. Estos elementos son fundamentales para la expresión de pensamientos y sentimientos, en el teatro, las artes escénicas, la narración oral, los títeres, teatro de objetos y el clown, se llevan al máximo a través del gesto y el movimiento corporal.. Ver a un buen titiritero animar cualquier objeto y dotarlo de vida propia es una experiencia increíble, sensible, creativa, divertida y fantástica.

En la constitución de lo externo por parte del hombre... que es el tacto el sentido originariamente objetivo, el sentido que hace posible la revelación de lo corpóreo, concebido ahora ante todo como obstáculo y resistencia. Los demás sentidos, incluido el de la vista, poseen también esta capacidad reveladora merced a una segunda función esencial del tacto: la función educadora. El pensador francés de hecho definió lo perceptual desde lo corpóreo del perceptor, desde el cuerpo que no es un objeto más en el mundo y no se da según su enfoque desde la perspectiva sujeto-objeto, sino que se origina en el propio cuerpo, en su espacio vivido, profundizando en dos aspectos sustanciales que para nuestro estudio son nociones de primer orden, como son el cuerpo y el espacio, en el que “mirar un objeto es venir a habitarlo” (Correa, 2008, pág. 78).

Condillac concluyó que cada órgano de los sentidos indaga a su manera a los objetos, logrando un tipo de síntesis particular, y que el cuerpo en el proceso perceptual está abierto a un modo intersensorial.

Los datos sensibles se limitan a sugerir al cuerpo como totalidad (conciencia) las significaciones posibles de los objetos en una situación <normal>, llamándolo método espontáneo de la percepción; mientras que en los ciegos, por ejemplo, la significación tiene que ser traída de otra parte por medio de un verdadero acto de interpretación (Correa, 2008, pág. 80).

Ahora bien, cuando se realizan trabajos especializados con las manos, es habitual que se formen callosidades, por ejemplo: los artesanos, los músicos y, en general, todos aquellos que las utilizan profesionalmente, ya que se vuelven zonas de tacto localizado. En la práctica este engrosamiento de la piel se vuelve más sensible, ya que protege las terminaciones nerviosas de la mano y brindan un tacto más preciso en el acto de exploración; “la función del callo en la mano es comparable a la del zoom en una cámara fotográfica... una red neuronal de ojo-cerebro-mano hace posible el funcionamiento coordinado del tacto, la prensión y la vista” (Sennett, 2013, pág. 190). El artista de la cerámica entrena sus manos y, literalmente, aprende a ver con la punta de los dedos; logra detectar el grosor de las piezas, la profundidad, alguna burbuja de aire o material extraño, así como centrar la pella en el torno. David Katz concluyó que la percepción táctil es bipolar porque “necesita de los dos extremos en juego: el cuerpo, que es el componente subjetivo, entra en contacto con el otro extremo, que son las propiedades físicas del objeto. Esto rige tanto para la representación táctil como para la sensación táctil” (Correa, 2008, pág. 80).

A la representación táctil de una materia obtenida por los dedos se le llama Tacto memorativo, y éste provee el mayor detalle, finura y riqueza con los que trabaja la memoria, “considerándola como representante de todas las demás representaciones táctiles de la materia. El mundo de la representación táctil penetra en la conciencia por la mano” (Correa, 2008, pág. 84). Esto nos parece relevante en el proceso psicoterapéutico de la cerámica; si el mundo de representación táctil penetra en la conciencia por la mano, podemos inferir que existe un mecanismo a la inversa, en el que del inconsciente sale al exterior la representación simbólica de los eventos que dejan un registro mnémico, y las piezas de Teo son un ejemplo de esto.

Surgió como un reto de construcción, y posteriormente, ya conversando con la pieza en el proceso, como que empecé a echarme mi rollo de qué les iba a poner en la cabeza, porque no me gusta poner cosas nada más por poner. Entonces me empezó a interesar o intrigar ¿qué pensaba la gente?, ¿qué traía en la cabeza? Hay gente que traen peces, engranes, cubos o lo que piensa cada uno, yo creo que va por allí (Teo, 2015).

Pertenece a la mano un privilegio absoluto en el “dominio del mundo real y del mundo representado en los cuerpos” (Correa, 2008, pág. 84); logramos identificar los objetos por medio de los dedos que trabajan conjuntamente, “colaboran en el tacto y para la con-

ciencia representan un órgano táctil unitario” (Correa, 2008, pág. 85). Sólo a través del movimiento, el sentido del tacto y la percepción háptica, conseguimos distinguir las propiedades de los cuerpos. En los trabajos de James Gibson, en 1962, logró reconocer a “la textura como una propiedad de los objetos por la que una misma excitación provoca dos tipos diferentes de estimulación; estas son la óptica y la táctil en simbiosis mutua” (Correa, 2008, pág. 86).

En el trabajo con cerámica artística la textura es un elemento fundamental de enriquecimiento de los objetos, que permite hacer grandes contrastes entre formas intrincadas, otras planas y lisas, enriquecidas por los colores de pátinas y esmaltes. Es común que los ceramistas inviertan grandes cantidades de su tiempo en la investigación y exploración de diferentes acabados, tipos de pastas, esmaltes, cocciones y sus combinaciones; en realidad lleva toda la vida, porque la cerámica es como las matemáticas, la imaginación, la literatura o el conocimiento: infinita.

La mano ha identificado al ser humano como un ser manual, órgano que le ha permitido configurar su entorno. Menor atención se le ha otorgado como instrumento de conocimiento. Han sido los ciegos quienes han revelado esta capacidad de la mano para recoger información significativa del entorno y, por este motivo, en estos últimos 30 años se ha intensificado el estudio de ella y de la percepción háptica desde esta perspectiva (Correa, 2008, pág. 93).

Ballesteros aclaró que toda la piel de nuestro cuerpo tiene sensibilidad táctil, empero nuestras manos son el órgano natural del tacto, “porque está adaptada para manipular objetos. Sus sensores cutáneos y cinestésicos están finamente articulados con los mecanismos motores, lo que hace que la mejor manera de explorar los objetos sea realizando movimientos coordinados de los dedos y las manos” (Correa, 2008, pág. 93). La gran mayoría de los investigadores coinciden en la capacidad cognoscitiva de la mano, acompañada del tacto activo, esto es el movimiento de los dedos. Se puede entonces “sostener que son los receptores (sensores) cutáneos presentes en la mano y su movimiento los principales responsables para asignar a la mano tanto valor” (Correa, 2008, pág. 93). Consideramos importante distinguir las diferentes modalidades perceptuales identificadas por Ballesteros, que son tres tipos: la percepción táctil, kinestésica y háptica:

La percepción táctil hace referencia a la información adquirida exclusivamente a través del sentido cutáneo, cuando el receptor adopta una postura estática que se mantiene a lo largo de todo el tiempo que el procesamiento de estimulación. La percepción kinestésica se refiere a la información proporcionada por los músculos y tendones. Ejemplos de este tipo de percepción son aquellos en los que se han eliminado cualquier información adquirida a través del sentido cutáneo mediante anestesia, o cuando se cubre el dedo o la mano con algún tipo de material que impide que las sensaciones adquiridas a través de la piel sean captadas por el sujeto. Percepción háptica cuando ambos componentes, el táctil y el kinestésico, se combinan para proporcionar al receptor información válida acerca de los objetos del mundo. Esta es la manera habitual de percibir los objetos de nuestro entorno cuando utilizamos el sentido del tacto de un modo propositivo, esto es, de forma activa y voluntaria. Limitaremos, por tanto, la definición de percepción háptica a la percepción de la información obtenida exclusivamente a través del uso activo de manos y

dedos, excluyendo toda receptividad pasiva de la estimulación suministrada directamente en la mano del perceptor (de acuerdo con Gibson, 1966; Katz, 1925; Loomis y Lederman, 1986) (Correa, 2008, pág. 94).

El trabajo con la cerámica se realiza con el tacto en movimiento, son las manos a través de la percepción háptica las que construyen y conocen el mundo. Tienen una “preeminencia absoluta en el dominio del mundo real y del mundo representado en los objetos” (Correa, 2008, pág. 84); son un sistema experto; “hay algunas propiedades que sólo el sistema háptico logra percibir como: la temperatura, el peso, la rugosidad y la dureza de los objetos” (Ballesteros, 1993, pág. 313). De allí la importancia de la práctica de construcción con la cerámica; estas características son imposibles de aprehender en el mundo virtual.

El fundamento de esta tesis, que es el caso Teo, se ha encaminado a demostrar que el trabajo artístico, en este caso con la cerámica, puede o tiene la capacidad de operar como factor de curación, incluso una enfermedad como el cáncer, que suele ser mortal. Es muy importante remarcar que el arte terapia, no substituye el protocolo médico de atención. Ya hemos explicado a lo largo del trabajo los procesos psíquicos que intervienen en un caso como el que nos ocupa.

4,4 La función social y terapéutica del taller de cerámica.

El taller es el hogar del artesano, es el lugar donde más tiempo pasa, el quehacer artístico así lo exige. “Karl Marx, Charles Fourier y Claude Saint-Simon veían en el taller un espacio de trabajo humano, donde también parecían encontrar un buen hogar, un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclaban” (Sennett, 2013, pág. 72). Creemos que hay una función social y terapéutica en los talleres de arte; en general en la mayoría de ellos se realiza una convivencia cotidiana y las personas que asisten van creando redes afectivas, que pueden ser sumamente útiles en momentos en que se necesita ser contenido, escuchado, visto y reconocido, no ser censurado o estigmatizado y ser tratado con respeto y empatía, todo lo anterior es consustancial al trabajo psicoterapéutico; éstas acciones son las que construyen lazos de hermandad y solidaridad. Cuando Teo entró al taller de cerámica, la intención era probar: “yo no estoy para hacer cazuelitas, pero entré y me quedé, pues porque se te presentan los mismos problemas, tienes la facilidad de que te aporten y de aportar, creo que va por allí” (Teo, 2015).

El taller acogió a Teo, empezó aprendiendo a construir vasijas con rollos, técnica básica para el levantamiento de las piezas; después, escultura; y fue allí en donde volcó todas sus emociones, sentimientos, recuerdos e imágenes; porque como dijo Elena Fernández, (citada por Correa) “la imagen es la representación mental que formamos de personas, objetos o situaciones que es-

tán ausentes. Y la imaginación es la capacidad mental que permite realizar esas representaciones” (Correa, 2008, pág. 110).

El comportamiento de Teo era retraído, melancólico, incluso poco sociable, tenía muchas emociones, sentimientos reprimidos y pensamientos encontrados. En el taller se iba a trabajar, a aprender el oficio, no había ningún tipo de psicoterapia o método arte terapéutico; incluso, solamente algunos pocos compañeros sabían de su situación personal. Parece que de forma natural el taller se transformó en un grupo como entidad psíquica, con “la forma y la estructura de una organización de los vínculos intersubjetivos entre varios sujetos del inconsciente, tal que sus relaciones producen formaciones y procesos psíquicos específicos... este garantiza el desarrollo y mantenimiento de la vida psíquica” (Kaës, 2000, pág. 19) en este caso de acompañamiento y “conjunto de vínculos que forman la matriz de la psique” (Kaës, 2000, pág. 12). El trabajo con el arte y específicamente con la cerámica se fue transformando en algo más profundo, algo que trastocó todas las células de su ser, sus pensamientos, emociones y acciones, hasta lograr resignificar su propia vida, darse cuenta del sentido que tiene, tener un sentido de pertenencia y encontrar una fuente de motivación. Descubre la posibilidad de interactuar con otros iguales que comparten con él la pasión por la cerámica, esto lo integra a un grupo de colegas que se vuelven su familia. Ser escuchado, apreciado y reconocido a través de su obra, le permite recuperar su autoestima, y en consecuencia estar en condiciones de asimilar el proceso de curación.

En los talleres artísticos es frecuente que se encuentren mezclados los alumnos avanzados, intermedios y principiantes. Si recordamos a Vygotsky y su Zona de Desarrollo Próximo como una de sus aportaciones a la psicología, el proceso de aprendizaje-enseñanza, en el que los alumnos son acompañados por los avanzados y van co-construyendo su propio conocimiento. “En el taller, las desigualdades de habilidad y experiencia se convierten en un asunto de relaciones personales. El taller exitoso depositará la autoridad legítima en personas, no en derechos y deberes preestablecidos en un papel” (Sennett, 2013, pág. 74); porque la autoridad y el respeto se ganan; para el artesano, la autoridad mora en la cualidad de sus habilidades que se ven reflejadas en sus piezas, así como en su conocimiento; en el caso de Teo, lo expresa a través de sus propias palabras:

Había una libertad absoluta de creación, indicaciones básicas del uso de los materiales y un espacio concurrido por gente de distintas edades y ocupaciones. Pues bueno, me estoy levantando en este taller, me dio mucho, estoy vivo creo que gracias a la cerámica, el taller, porque si me dio un nuevo camino a seguir, éste de investigar, de seguir adelante, obviamente, pues el convivir con gente que trabaja el mismo material que tú, también es muy importante (Teo, 2015).

“Tener <autoridad> es algo más que ocupar un lugar honorable en una red social” (Sennett, 2013, pág. 74), este se gana gracias al desarrollo del propio talento, que “implica un elemento de habilidad, de hacer bien algo por el hecho mismo de hacerlo bien, y es esta habilidad la que da al individuo el sentido interior de respeto por sí mismo (Sennette, 2012, pág. 27). El taller es ese espacio común en el que nada está construido, todo es nuevo y viejo, porque se trabaja con las formas geométricas básicas, pero éstas se modifican, se acomodan y se llenan de color, para entrar al horno y cambiar todavía más, haciendo imposible la repetición, todas son piezas únicas. La búsqueda y los hallazgos personales van conformando la identidad de los talleres, que adquieren cierto sello. Algunos elementos son comunes a todos, ya que generalmente se utiliza la misma pasta, los mismos esmaltes, engobes y por supuesto el horno. En el taller se genera una atención flotante, todos están de alguna forma atentos a los demás; hacer cerámica tiene un componente colectivo, afectivo y festivo; cuando se abre el horno siempre hay una excitación y curiosidad por ver lo que ha salido, al ver las piezas de los demás es fácil escuchar a alguien que pregunta: ¿cómo la construiste?, ¿qué le pusiste?, ¿qué esmalte es ese? o ¿a qué temperatura horneaste? Se va construyendo una experiencia compartida, un nuevo conocimiento, se descubren otros discursos y nuevas posibilidades de la cerámica.

El taller de cerámica entre sus funciones sociales tiene las de transformarse en una comunidad de aprendizaje, en la que la única forma de trascender es compartir, observar, preguntar, explorar y experimentar incansablemente ya que la quema de las piezas siempre es colectiva. Es frecuente que el taller sea la segunda casa, incluso a veces más afectiva y enriquecedora que la propia familia. Se festejan cumpleaños, hallazgos, se apoya y acompaña en duelos; como decía Jaime Winkler¹⁹ : “es el continente que contiene”; que acoge, protege, resguarda y cuida; allí se está como miembro del grupo contenido y abrazado afectivamente. Por supuesto que esto no resta conflictos, rencillas, antipatías o desacuerdos, estos también son parte del comportamiento humano. Inevitables y lamentablemente intrínsecos a la condición del ser como ya lo había dicho Freud (1994) en su texto *El malestar en la cultura*.

En esta era de la globalización, algo que creemos es positivo, con cierta mesura, son el internet y las redes sociales; hay páginas especializadas en cerámica²⁰ en donde se puede encontrar información relevante, fórmulas, tutoriales y portafolios de artistas de la cerámica.

19. Dr. Jaime Winkler Médico y doctor en Psicología Clínica, fundador y director de la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría S.C <http://psicodrama.com.mx/>

20. Se recomiendan las siguientes páginas: <https://www.facebook.com/JT-McMaster-Silk-screen-Printing-290062267336/>, <https://www.facebook.com/keramici/>, <http://ceramicarts-daily.org/>

Establecer comunicación con ceramistas que están del otro lado del mundo y poder ver el tipo de obra que hacen, acorta las distancias y el conocimiento se comparte. Se pueden realizar intercambios cibernéticos de imágenes, cocciones y modos de hacer para aplicarlos en el mundo real, así como descubrir a mucha gente experta y coincidir en la pasión por la cerámica. Aprender otras formas de hacer, nos permite crecer.

Es imposible copiar piezas artísticas en cerámica; cada pasta, cada horno y cada artista son únicos, ese es el valor del trabajo artesanal. Sabemos que cada ceramista explora en lo individual, pero la cerámica es una actividad colectiva, igual que el taller, en él se puede mostrar, explorar, indagar, experimentar, comparar, generar nuevos conocimientos e interacciones sociales. Consideramos relevante participar en encuentros, bienales, festivales, ferias, coloquios, seminarios, estancias y espacios en los que se propicie el intercambio de conocimientos y experiencias. Si el conocimiento no es compartido, es igual que el agua estancada; se pudre y no genera nueva vida. “Aprender a trabajar bien capacita para autogobernarse y, por tanto, convierte a los individuos en buenos ciudadanos(...) Quisiéramos que la habilidad compartida en el trabajo nos enseñara a autogobernarnos y a conectar con otros ciudadanos en un terreno común” (Sennett, 2013, pág. 330).

En el taller interactuar con los demás propicia estímulos e ideas, así como el enriquecimiento de otras miradas; en muchas ocasiones “para la plena realización de la artesanía, la motivación es más importante que el talento” (Sennett, 2013, pág. 350), porque éste se desarrolla con el trabajo constante y disciplinado, “lo que somos surge directamente de lo que nuestro cuerpo puede hacer” (Sennett, 2013, pág. 355). Ser acompañados en el proceso creativo por un maestro significa que “la representación física transmite más que la etiqueta. Mostrar, no explicar, es lo que se hace en los talleres cuando el maestro demuestra el procedimiento adecuado mediante la acción: su exposición se convierte en guía” (Sennett, 2013, pág. 223).

4.5 La observación fenomenológica dentro del taller de cerámica. Reflexiones a través de la producción de cerámica

A lo largo del tiempo, dentro del desarrollo de la psicología, han ido apareciendo diferentes corrientes de pensamiento. La teoría de la Gestalt aportada por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffa se dedicó al estudio de la forma y la figura. David Katz, fue contemporáneo de la Gestalt, pero él se interesó en la textura y la dureza de las superficies de los objetos.

Katz este fenomenólogo, en el sentido más estricto del término, afirmaba que el psicólogo debe evitar tanto el sesgo físico como el filosófico

para observar los fenómenos puros de la manera en que se presentan. Su postura coincide con la de Gibson al considerar la enorme importancia que adquiere el movimiento voluntario de los dedos cuando tratan de percibir hápticamente un objeto. (Correa, 2008, pág. 313).

El propósito de la fenomenología, no es negar la existencia del mundo externo, pero si suspender la creencia en su existencia, es decir “abstenerse intencional y sistemáticamente de todo juicio relacionado directa o indirectamente con la existencia del mundo externo” (Schutz, 2003, pág. 115). Esta técnica pretende obtener un nivel de certeza indudable que vaya más allá del dominio de la mera creencia, es decir “revelar el ámbito puro de la conciencia” (Schutz, 2003, pág. 115)

Como hemos comentado en párrafos anteriores, la percepción háptica es uno de los componentes principales en el trabajo con cerámica. Cuando se están creando formas artísticas con el barro, el contenido de las imágenes no es importante de por sí, sino el significado que tiene para el creador. Es el proceso y la experiencia emocional lo que hace significativo al trabajo, para nosotros esto es algo importante; en arte terapia no se hace ningún tipo de interpretación sobre los trabajos creados. Siempre se le pregunta al creador que significa para él. “El gesto de la línea y los contenidos emocionales son más significativos que lograr que la imagen se parezca realmente a la persona. La cuestión no es reproducir fielmente; lo importante es producir imágenes significativas” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 201). Es el gesto lo que transmite. En el trabajo con cerámica artística no se busca la perfección, sino la expresión.

Creemos que la verdad está en el centro de la historia personal contada como experiencia vivida... Contamos las historias de personas que se curaron a sí mismas mediante el arte. En la historia personal está la realidad de lo que pasó, no la teoría (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 203).

Para el filósofo y fenomenólogo Merleau-Ponty, el hombre es cuerpo consciente o conciencia corpórea, y dicho cuerpo vive en un espacio; para él toda conciencia es conciencia perceptiva. La conciencia es la conexión entre el cuerpo y el mundo.

Esta co-dependencia no es una <relación objetiva> sino una <relación vivida>. Según la postura de este pensador “el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce” estableciendo que el único camino para el encuentro, para el contacto entre el cuerpo y la naturaleza, es la percepción, considerándola además el núcleo del conocimiento (Correa, 2008, pág. 68).

De acuerdo a Merleau-Ponty, el concepto de cuerpo se debe pensar como totalidad, a través de la acción se establece una dialéctica continua entre los objetos fenomenales del mundo y una realidad activa, así: La realidad está por describir, no por construir o constituir”. “La experiencia sensible se realiza por nosotros mismos y es un proceso vital”. Desde el método fenomenológico presentado por Merleau-Ponty, “la percepción deviene una <interpretación> de los signos que la sensibilidad va proporcionando en conformidad con los estímulos corporales, una <hipótesis> que el espíritu hace para <explicarse sus impresiones>,”

el cuerpo, la experiencia, la acción y el lenguaje son parte trascendental en el acto de conocer, en el cual como ya expusimos el núcleo es la percepción a través de lo corpóreo (Correa, 2008, pág. 67).

Y para nuestro trabajo hemos ido describiendo esto que contesta algunas de las preguntas de investigación: ¿existe una conexión afectiva, simbólica y existencial entre el arte, la cerámica y la psicoterapia? Sí, es la percepción a través de lo corpóreo; Teo la realiza por sí mismo mediante la experiencia sensible y se vuelve un proceso vital, para curar y mantenerse vivo.

Ahora bien, dentro del taller de cerámica hay varios fenómenos que hemos observado, uno es que una actividad que se aborda como ocupacional, entretenimiento, hobby, o juego, se transforma en algo más profundo, da un sentido de pertenencia, da un sentido de vida, identidad y motivación. Despierta la necesidad de saber más, y algunos buscan la forma de ser ceramistas profesionales, mediante seminarios, diplomados, talleres, escuelas, hasta finalmente tener su propio taller, como Teo. Otro fenómeno que observamos es que el trabajo con cerámica artística, algunas veces, se da a través del juego, para Vygotsky citado por Jové, “El arte es un universo lúdico... el juego es el alfa y el omega del arte” (Jové, 2002, pág. 135); para Schiller (1968) “asocia la cultura, su generación y evolución, a la naturaleza lúdica de la mente humana” (Jové, 2002, pág. 133). El barro se presta a ello, ya que es muy fácil de manipular; se vuelve a hacer la pieza cuando no ha salido lo esperado y se recicla el material antes de que llegue a la prueba final, el fuego.

Para Huizinga, los rigores de la Revolución Industrial hicieron que los adultos dejaran de Jado los juguetes: el trabajo moderno es <desesperadamente serio>. El sostenía que, en consecuencia, cuando se impone la utilidad, los adultos pierden algo esencial a la capacidad de pensar: la libre curiosidad que se da en el abierto espacio de juego cuando se palpa un fieltro. Sin embargo, Huizinga observaba, para decirlo en sus palabras, la <seriedad formal> de la gente cuando juega, y sabía que esta gravedad formal era algo igualmente importante (Sennett, 2013, pág. 332).

Erikson, el psicólogo, consideró que existía una conexión entre juego y trabajo a través del arte, “la relación entre estas experiencias y el trabajo residía en su condición de primeros experimentos en artesanía” (Sennett, 2013, pág. 333). Para él era una conexión bidireccional; “la realidad material responde, corrige constantemente la proyección, advierte acerca de la verdad material... Aquí, en el juego, está el origen del diálogo que el artesano lleva a cabo con materiales como la arcilla o el vidrio” (Sennett, 2013, pág. 334). Es a través del juego que el entrenamiento se inaugura, la repetición y modulación permitirán transformarlo y aumentar la complejidad. “El aburrimiento es un estímulo tan importante en la artesanía como en el juego; al aburrirse, el artesano busca qué más puede hacer con las herramientas de las que dispone” (Sennett, 2013, pág. 335). Y cuando se ha cultivado el gusto por hacer, observamos que cuando los artistas producen arte, juegan.

Y cada obra es el resultado del entrecruzamiento de muy diversos juegos de arte. Pero en su caso, el tipo de juegos implicados tienen que ver, en gran medida, con la herencia de la cultura del arte que previamente han aprendido. Y con la potencia operacional que deriva de las funciones psíquicas de nivel superior que tienen a su disposición (Jové, 2002, pág. 135)

En el caso de Teo, empieza el bordado fino, los pequeños detalles que enriquecen la obra, el cuidado esmerado en la composición, en el movimiento de las piezas, en el gesto, texturas y colores, la creación se vuelve un deleite y un juego. Se sugiere observar con atención las fotografías elegidas para este trabajo, cada una de ellas fue trabajada con paciencia, amor y dedicación.

Después hay otra serie dedicada a la madre tierra, que más que a la madre tierra es a la mujer, por fuerte, dadora de vida y de muerte, se me hace como la tierra, fuertísima. Incluyo a las cihuateteotls, como un homenaje a la mujer más directo, por el hecho de morir en el parto las deificaba y eso se me hizo muy padre de los antiguos mexicanos de honrar de alguna manera a una mujer muerta, bueno a la mujer de hecho. Voy variando de tema en tema. Surge el pensamiento del antiguo mexicano y me sigo con otra serie de los dioses olvidados, me dedico hacer urnas para los dioses olvidados, toda la cosmogonía mexicana, para mí es muy importante todo esto, la herencia cultural que nos dejaron, me siento muy orgulloso (Teo, 2015).

Para concluir este capítulo, consideramos que el juego es “el rol rector de la imaginación, “lo que se genera en el transcurso del juego tiene que ver, y mucho, con la innovación, el uso sesgado o divergente de las herramientas de la mente, con la búsqueda de desafíos prometedores de esplendidas vivencias” (Jové, 2002, pág. 133); es fundamental para el arte y la creatividad, es el espacio de la libertad donde caben todas las posibilidades; “casi todos los artistas, asimilan sus tareas productivas al juego . Producir arte es, para ellos, como un juego. Producen jugando” (Jové, 2002, pág. 133) En la cerámica artística ninguna pieza tiene que ser de una forma específica; si así fuera, sería cualquier otra cosa, menos arte; repetición, maquila, producción en serie, competencia, sistema de consumo, pero no arte. “El saber artesanal se inspira en lo que aprenden los niños en el diálogo del juego con los materiales físicos, la disciplina para obedecer reglas y el progreso de la complejidad en el establecimiento de esas reglas” (Sennett, 2013, pág. 336), “el arte es juego, y es un juego potenciador de la vida” (Jové, 2002, pág. 133); nosotros agregaríamos que la posibilidad de jugar es intrínseca a la capacidad de crear.



Serie "¿En qué piensas?", 1. Soñando húmedo, 2. Libre de pensamiento, 3. Maquinaria del cosmos, 4. Contemplare



Julieta, Serie "Las grandes suicidas"

Conclusiones

*La figura de Hefesto cojo,
orgulloso de su trabajo aunque no de sí mismo,
representa el tipo más digno de persona a que podemos aspirar*
Richard Sennette

La carrera de psicología amplió mis perspectivas, abrió nuevas posibilidades de conocimiento, generó sorpresa, asombro y nuevas interrogantes acerca de la capacidad creadora y la búsqueda constante de respuestas que tratan de encontrar el equilibrio psicológico que no sólo compensa y eleva las expectativas posibles, también propicia procesos comunicativos capaces de edificar comportamientos colectivos amables. Tenía muchas interrogantes, curiosidad y necesidad de entender qué ocurría en nuestra mente, la necesidad de arte, aquello que detonaba un proceso creativo, qué ofrecía la cerámica además del placer de trabajar con ella. Adquirí nuevos conocimientos, aprendizajes significativos, asombro, respeto, inquietudes, profundización y un poco de tristeza, al darme cuenta de que esta vida no me será suficiente para aprender todo lo que quiero. Sin embargo, descubrí que los procesos que observé de forma empírica tienen un nombre, y gracias al estudio, a mis maestros y los autores consultados, puedo ahora sustentar que la cerámica es una herramienta psicoterapéutica y que el trabajo con el barro aporta muchos beneficios.

Observé que en Teo el trabajo con la cerámica se convirtió en una forma de autoconocimiento a través de la experiencia del dolor personal, y que logró encontrar un sentido de vida que lo dignifica y le permite consagrarse como un artista, así como mantenerse sano y activo. Su historia de vida, sirve de inspiración a otros que estén en una situación similar, en un proceso de duelo, que quieran sanar física, emocional, mental y psicológicamente o simplemente explorar sus posibilidades creativas. Que debe entenderse como perspectiva de curación.

Visto lo anterior, afirmo que coincido con el criterio de los autores; (Sennett, 2013), (Correa, 2008), (Del Río & Tejedor, 2012), (Frankl, 2004), (Freud, 1982) , (Jové, 2002) (Jung, 1992) (Langer, 2006), (Langer, 2006) (Robinson, 2010) (Pain, 1995), (Sherr, 1992) (O'Connor, 2007) que hacen evidente que el arte y la cerámica sanan, y que ven en la aparición del cáncer factores psicológicos como la represión de sentimientos, y en otro sentido como consecuencia de la resignación emocional, lo que conlleva a la pérdida de reducción bioenergética y esperanza. Al conocer y analizar la vida de Teo, encontré coincidencia con lo expuesto anteriormente.

Aunque hay muchos buenos estudios ya publicados que ligan el arte con un alivio del dolor, que muestran que el arte mejora la calidad de vida, que describen el impacto del arte sobre diferentes clases de pacientes y enfermedades, que relacionan el arte con el alivio de los síntomas, que conectan el arte con la actitud y con un mayor dominio; no obstante estos estudios no han cambiado la práctica médica tanto como cabría esperar (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 123).

Me permito afirmar, que el arte debe ser incluido como acción cotidiana, preventiva y/o psicoterapéutica para los enfermos hospitalizados y los profesionales de la salud tales como; psicólogos, enfermeros, técnicos y médicos. Así como aplicarse a los diferentes niveles de la enseñanza: preescolar, primaria, secundaria, preparatoria y universidad. Promover la actividad artística brinda grandes beneficios a todos los niveles: psíquico, emocional, afectivo, social, físico y emocional, contribuye al desarrollo de la creatividad y genera estados de bienestar

Téngase en cuenta que el arte incide en el tejido social, encontrar formas de vincularlo con el papel de los psicólogos clínicos, sociales o educativos, tendrá una incidencia poderosa en la conducta del hombre y su relación con el entorno.

Coincido con el pensamiento de Confucio, Platón y Sennette al decir que trabajar en un taller nos hace mejores ciudadanos; aprender a compartir es tarea fundamental, si como especie queremos sobrevivir. “Las personas que saben controlar su experiencia interna son capaces de determinar la calidad de sus vidas, eso es lo más cerca que podemos estar de ser felices” (Csikszentmihalyi, 2013), y el arte sirve precisamente para interiorizar y tener una mejor conciencia sobre nosotros mismos.

Partimos de que “los tres principales componentes de trabajar con otros son la atención, la intención y la compasión” (Samuels & Rockwood, 2000, pág. 226). Cuando estamos con alguien y logramos ver a la persona con total amor, sin prejuicio y con empatía, alcanzamos ver su belleza y su singularidad; descubrir al otro también es descubrirnos a nosotros mismos, somos espejos. Es muy importante estar para el otro, realmente estar aquí y ahora, es lo mejor que podemos ofrecer, en el trabajo como psicólogos, arte terapeutas, psicoanalistas, maestros y compañeros de vida.

Como señalé anteriormente, el ser artesano implica el gusto por el trabajo bien hecho; “la artesanía se centra en objetos en sí mismos y en prácticas impersonales, depende de la curiosidad, atempera la obsesión, orienta al artesano hacia fuera” (Sennett, 2013, pág. 354). Probablemente este fluir de adentro hacia fuera y viceversa, a través de los objetos creados, fue lo que permitió a Teo descubrir quién era, tener un sentido de pertenencia, encontrar un sentido de vida y reconocerse a sí mismo como un artista. Cualquiera que trabaje el arte, comprometida y honestamente, se va reconociendo en su propio trabajo, “el hombre es producto de sí mismo, creador de la vida por medio de prácticas concretas” (Sennett, 2012, pág.

11). El arte siempre dice cosas de las que a veces no nos habíamos dado cuenta, nos revela lo oculto inconsciente y nos abre puertas, a veces insospechadas, que a Teo, el hombre de fuego le abrió las puertas a la vida, y su obra encontró el camino de la eternidad.

Limitar el conocimiento a lo estrictamente mental, no ha resultado tan beneficioso como se quiere pensar. Hace falta tocar más, utilizar sin miedo el cuerpo como vehículo de exploración y aprendizaje. La percepción háptica, esa unión voluntaria entre lo táctil y los kinestésico por medio de nuestras manos, es lo que proporciona lo más concreto, sensitivo y cercano a nosotros, ésta es la clave de la cualidad psicoterapéutica de la cerámica.

Quedan abiertas muchas posibilidades para estudiar, investigar y desarrollar propuestas psicoterapéuticas con cerámica, arte terapia y psicología, las magnitudes de la cerámica son infinitas igual que la curiosidad por aprender.



Alfonsina, serie "Las grandes suicidas"



Epílogo

El nombre real de Teo es Héctor, este héroe de la vida, del fragor, del tiempo que fue venciendo con su paso breve y su estoica manera de enfrentar la enfermedad y el anonimato. No es posible dejar de evocar entonces al héroe de la épica griega, al gentil troyano, al solidario hijo de Príamo y hermano de Paris. Aquel valiente guerrero que enfrentó la defensa de su pueblo y entregó la vida sólo porque su adversario era un semidiós, Aquiles casi invulnerable.

Héctor el héroe troyano se volvió leyenda, símbolo de resistencia y trascendencia humana.

Héctor-Teo nuestro héroe también parece haber roto los límites de la resistencia y la valentía. No empuñando la espada, sí sus instrumentos de trabajo para crear una obra escultórica que pasará a la historia como símbolo de creación y voluntad.

El troyano sintetiza la grandeza de un pueblo que desde su desigualdad numérica edificó una sociedad sensible, amable y presente en la obra más grande de la antigüedad griega, raíz de nuestra civilización. El de Troya enfrentó el fuego del rencor y la venganza que encarnaba Aquiles.

Héctor -el hombre de fuego- se eleva a las alturas con la llama ardiente de los hornos, donde su obra vuela y se consagra.

Héctor, este héroe contemporáneo venció a la muerte y salió del anonimato y décadas de sombrío sufrimiento; crea una obra extraordinaria que está por encima de cualquier olvido. Como el héroe troyano, Héctor-Teo entró cabalgando en el infinito espacio de la eternidad.

R. C.



La Reina roja

Bibliografía

- Ballesteros, S. (1993). *Psicothema*. Recuperado el 4 de septiembre de 2016, de Redalyc: <file:///C:/Users/TEST/Downloads/soledad%20ballesteros.pdf>
- Bertaux, D. (1997). *Los Relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Blazquez Graf, N. (2011). *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. México: UNAM, Centro de investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de humanidades.
- Bleichmar, S. (2009). *Inteligencia y simbolización*. Buenos Aires: Paidós.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- Carlson, R. N. (2010). *Fisiología de la conducta*. Madrid: Pearson Educación.
- Chárriez, C. M. (diciembre de 2012). http://revistagpu.cl/2011/GPU_Dic_2011_PDF/Editorial.pdf. Recuperado el 26 de febrero de 2015, de *Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa*: <http://revistagriot.uprrp.edu/archivos/2012050104.pdf>
- Clancy, M. (s.f.). *Introducción a los conceptos de la teoría psicoanalítica de Melanie Klein*. Recuperado el 12 de agosto de 2016, de http://www2.kennedy.edu.ar/departamentos/psicoanalisis/articulos/conceptos_teo.pdf
- Coleman, D. (1996). *La Inteligencia Emocional*. Barcelona: Kairos.
- Correa, S. M. (2008). *Imagen táctil: una representación del mundo - TDX*. Recuperado el 29 de agosto de 2016, de *Universitat de Barcelona*: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1380/MPCS_TESIS.pdf?sequence=1
- Corres, A. P. (2010). *Alteridad y tiempo en el sujeto y la historia*. México: Fontamara.
- Cosme, R. M. (agosto de 2013). *El uso del arteterapia como alternativa psicoterapéutica en el área clínica de la psicología: un estudio de caso*. Recuperado el 15 de junio de 2016, de *TESIUMA Digital*: <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0699686/Index.html>
- Cruz, C. N. (enero-junio de 2000). *Los hombres de barro y los hombres de maíz*. *Estudios Mesoamericanos*(1), 24-30.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. España: Paidós.
- (2013). *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.

----- (2014). Aprender a fluir. Barcelona: Kairós.

Cuesta, I. (17 de mayo de 2010). SINCA. Recuperado el 4 de Agosto de 2016, de <http://www.agenciasinc.es/Multimedia/Ilustraciones/17-de-mayo-1990-La-Asamblea-General-de-la-OMS-elimina-la-homosexualidad-de-su-lista-de-enfermedades-psiquiaticas>

Cyrulnik, B. (2005). El amor que nos cura. Barcelona: Gedisa.

De Buen, R.P. (2009). Tesis. Lacrisis de la mujer en la mediana edad. Un estudio de caso. México, D.F., México: Facultad de Psicología. UNAM.

Del Río, M., & Tejedor, P. (2012). El Arte como transformación. Romper el hábito. Ángela de la Cruz, propuesta educativa. España: Eneida.

Díaz, P. I. (1998). Técnica de la entrevista psicodinámica. México: Pax México.

Fabry, J. B. (1977). La búsqueda de significado. La logoterapia aplicada a la vida. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Christlieb, P. (1999). La afectividad colectiva. México: Taurus.

----- (abril de 2001). Athenea Digital revista de pensamiento e investigación social. Recuperado el 30 de junio de 2016, de La estructura mítica del pensamiento social: <http://atheneadigital.net/article/view/n0-fernandez>

----- (2005). La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana. México: Vila Editores.

----- (2006). El Concepto de Psicología Colectiva. México: UNAM, Facultad de Psicología.

----- (2011). Lo que se siente pensar o la cultura como psicología. México: Taurus.

Frankl, V. (2004). El hombre en busca de sentido. España: Herder.

Freud, S. (1982). El Arte y la Fantasía Inconsciente. En A. Sánchez Vázquez, Lecturas Universitarias Antología Textos de estética y teoría del arte (págs. 81-85). México: UNAM DGP.

----- (1994). Obras Completas XXI El malestar de la cultura. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1994). Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916). Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1998). Obras completas, El malestar en la cultura. Buenos Aires: Amorrortu editores.

----- (1998). Obras Completas. Las neuropsicosis de defensa. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- (1998). Obras completas. tres ensayos de teoría sexual. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gaulejac, V., Rodríguez, M. S., & Taracena, R. E. (2002). Historia de vida. Psicoanálisis y Sociología Clínica. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Gergen, K. (1992). El Yo Saturado. España: Paidós.
- Goffman, E. (2003). Estigma. La identidad deteriorada. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gombrich, E. (2012). La Historia del Arte. China: Phaidon.
- González, C. P. (2001). La universidad necesaria en el siglo XXI. México: ERA.
- González, G. (2011). Promoción de la salud en el ciclo de vida. México: McGraw Hill.
- Hegel, W. G. (1982). Necesidad y fin del arte. En V. A. Sánchez, Lecturas universitarias Antología textos de estética y teoría del arte (págs. 71-80). México: UNAM DGP.
- Herrán, A. d. (2012). Análisis relativo del proceso y producto creativo. En V. D. Velázquez, & V. D. Velázquez (Ed.), Calidad y creatividad aplicada a la enseñanza superior (págs. 301-334). México, DF, México: Porrúa-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Janson, H. W. (1963). History of art. West Germany: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J. and Harry N. Abrams, Inc., New York.
- Jové, P. J. (2002). Fundamentación vygotskyana de la educación artística (Vol. CXLII de la colección Aprendizaje). Madrid: Machado Libros.
- Juárez, T. M. (8 de agosto de 2015). DGCS. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de DGCS UNAM: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2015_457.html
- Jung, C. G. (1992). El hombre y sus símbolos. España: Caralt.
- Kaës, R. (2000). Las teorías psicoanalíticas del grupo. Buenos Aires : Amorrortu.
- Klein, J. P., Bassols, M., Bonet, E., Álvarez, J., Davison, M., Gómez-Franco, A., y otros. (2012). Arteterapia. La creación como proceso de transformación. España: Octaedro.
- Kornblit, A. L., & Mendes Diz, A. M. (2000). La Salud y la enfermedad. Aspectos biológicos y sociales. Contendios curriculares. Buenos Aires: Grupo Editor Aique.
- Lamas, M. &. (1991). La bella (in)diferencia. México: Siglo XXI.
- Langer, E. J. (2006). La creatividad consciente. De cómo reinvertirse mediante la práctica del arte. Barcelona: Paidós.
- Langer, S. K. (1982). La Danza. En V. A. Sánchez, Lecturas universitarias. Antología textos de estética

y teoría del arte (págs. 353-357). México: UNAM.

------(1966). Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Limón, A. G. (2005). Terapias postmodernas. Aportaciones construccionistas. México: Pax México.

López, F. C. (2002). Breve historia del arteterapia. Recuperado el 25 de agosto de 2016, de https://extension.uned.es/archivos_publicos/webex_actividades/4786/02historiadelaarteterapia.pdf

Lowenfeld, V. (1961). Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires: Kapelusz.

MacMasters, M. &. (13 de Enero de 2012). Murió Jorge Wilmot Mason, destacado ceramista e impulsor de la alfarería. La Jornada, pág. 7.

Mitjans, M. A. (Marzo de 1990). La creatividad como proceso de la personalidad. Tesis doctoral. La Habana, Cuba: Fac. Psicol. Div. Est. Posg. Centro de documentación.

Montague, S. (3 de diciembre de 2015). BBC Mundo. Recuperado el 7 de agosto de 2016, de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/12/151201_finlandia_cambio_educacion_ab

Nieto, M. (3 de mayo de 2009). El País. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de http://elpais.com/diario/2009/05/03/eps/1241332010_850215.html

O'Connor, N. (2007). Déjalos ir con amor. La aceptación del duelo. México: Trillas.

OMS. (2015). Recuperado el julio de 2015, de OMS: <http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2008/pr38/es/>

Pain, S. &. (1995). Una psicoterapia por el arte. Teoría y Técnica. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peterson, S. (1997). Artesanía y arte del barro. Singapur: Blume.

Piaget, J. (1995). Seis estudios de psicología. Colombia: Labor.

Picasso, P. (1982). El arte es una mentira que nos hace ver la verdad. En V. A. Sánchez, Lecturas universitarias Antología textos de estética y teoría del arte (págs. 403-406). México: UNAM DGP.

Pulzo. (13 de mayo de 2015). Save the Children. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <https://www.savethechildren.org.co/articulo/los-cinco-mejores-y-peores-paises-para-tener-hijos-seg%C3%BAAn-save-children>

Robinson, K. (2010). El Elemento. México: Grijalbo.

Roth, G. (2015). Danzando 5 ritmos. Recuperado el 27 de julio de 2016, de <http://danzando5ritmos.com/gabrielle-roth/>

Roudinesco, É. (2005). El paciente, el terapeuta y el Estado. Argentina: Siglo XXI.

Saal, F. (1991). Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos. En M. &. La mas, La Bella (in)diferencia (págs. 11-34). México: Siglo XXI.

- Saizar, C. (11 de diciembre de 2011). Secretaria de Cultura. Recuperado el 5 de agosto de 2016, de <http://www.cultura.gob.mx/noticias/artes-plasticas-y-fotografia/17879-gustavo-perez-es-uno-de-los-grandes-ceramistas-de-nuestro-pais:-consuelo-saizar.html>
- Samuels, M., & Rockwood, L. M. (2000). *Creatividad Curativa*. Buenos Aires: Vergara.
- Sánchez, V. A. (1982). *Lecturas universitarias. Antología textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Sandblom, P. (1995). *Enfermedad y Creación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schutz, A. (2003). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sennett, R. (2013). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Anagrama.
- Sherr, L. (1992). *Agonia, muerte y duelo*. México: El Manual Moderno.
- Shinoda, B. J. (2014). *Las Diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*. Barcelona: Kairós.
- Sinelnikoff, N. (1999). *Las psicoterapias inventario crítico*. España: Herder.
- Teo, e. h. (15 de agosto de 2015). entrevista a profundidad. (E. A. Martos, Entrevistador)
- Vilanova i Serichol, E., Jové i Font, R., & Martínez, J. (2008). *Retrats de la 7a Planta*. Barcelona: Fundació el somni del nens i Treballs Gràfics, SA.
- Weisz, G. (2009). Estigma de la bruja. En M. Fe, *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja* (págs. 53-61). México: UNAM-PUEG.

Páginas Web, sugeridas:

<http://www.psicologiayarteterapia.com/arteterapia-estudios/>

Philippe Genty, <https://www.youtube.com/watch?v=z4lwo-oYdAg>

Familie Flöz <https://www.youtube.com/watch?v=Z3tgiZoNQrg>

Mummenschanz <https://www.youtube.com/watch?v=4A5c4jjwanY>

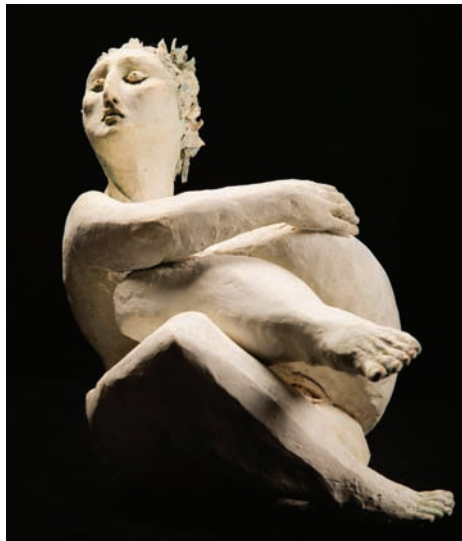
Natasha Belova <https://www.youtube.com/watch?v=uLbwv-Re2V8>



Las semillas,



Desde adentro



Cihuateteotl



Cihuateteotl



Ehécatl



Chalchiuhtlicue



Tlazolteotl



Cuatlicue



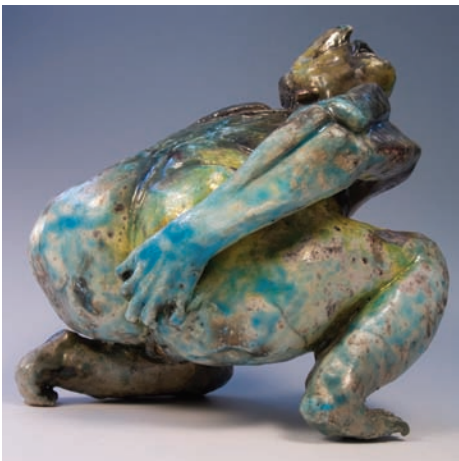
Centauro



Cihuateteotl



Flama



Cihuateteotl



Cihuateteotl



Ofelia, Serie "Sin Epitafio", detalle.



Alba Lasciva, Serie "Amor sublime, amor perverso"



Narciso, Serie "Desde adentro"



En que pensamos



Ángel 2



Cuatlicue



Ángel 1



Tlaloc



Perverso Eros



Las tres gracias.