



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata

Trabajo Integrador Final

Alumna: Agustina Marcellini

Legajo: 98906/0

Contacto: agusmarcellini@gmail.com

Directora: Julieta Veloz

Evaluada: Luciana Chairó

Fecha de entrega: 12/09/2023

**La acrobacia aérea en telas como andamiaje para la
producción de efectos-sujeto**

*“Este poema va a ser
una casita
a la que puedas venir
cuando todo refugio
se vuelva hostil.”*

Tamara Grosso

ÍNDICE

1- Presentación	4
2- La producción creativa y la acrobacia aérea en telas	5
3- Subjetividad y producción de subjetividades	19
4- Andamiaje	25
5- ¿Qué cuerpo?	27
6- Elaboraciones finales	29
7- Referencias bibliográficas	33

1- Presentación

El propósito general de este trabajo integrador final es indagar la potencia de la acrobacia aérea en telas como andamiaje para la producción de efectos sujeto. Es decir, las preguntas que guían el presente desarrollo se circunscriben a indagar la capacidad que la acrobacia aérea en telas tiene, como potencia, para suscitar efectos en los sujetos. Para ello, los objetivos específicos se plantean describir la disciplina de la acrobacia aérea en telas, definir el concepto de andamiaje y caracterizar la categoría de producción de subjetividad y subjetivación.

Este trabajo parte de interrogantes que surgen a partir de pensar qué lugar tiene el arte, la actividad del pensamiento y del cuerpo, cuando no es automatizada. Y a su vez, qué lugar tiene la creatividad en el psicoanálisis. De allí la especificación de esta temática hacia la actividad de la acrobacia aérea en telas como potencia para la producción de efectos en la subjetividad.

En primer lugar, nos proponemos pensar al arte desde la vertiente que propicia la expresión de lo propio, y como tal, puede suscitar efectos subjetivos, posiblemente terapéuticos. Para centrarnos en la acrobacia aérea en telas, nos interrogamos de qué cuerpo estamos hablando, ya que trabajamos con el cuerpo como vía para la expresión de lo íntimo del sujeto, oponiéndose a una concepción de la disciplina que trabaja con el cuerpo para la mera descarga pulsional. La actividad con el cuerpo, en este sentido, tendría la capacidad de instalar la pregunta por el sujeto. Y, por otro lado, sin alejarse del núcleo de la cuestión, traemos aquí el interrogante acerca del lugar que pueda hallar el deseo en la elaboración artística en general y específicamente en la acrobacia aérea en telas, considerando su privación en el sistema productivo, el cual tiene como premisa el silenciamiento de lo subjetivo. Proponemos al ámbito artístico como un refugio para todo deseo que peligre de ser sepultado por el sistema capitalista.

Abordamos estas problemáticas a través de una metodología de indagación bibliográfica, fundamentalmente desde la perspectiva de las cátedras de Psicoterapia II y Psicología social, en conjunción con elementos externos a la

facultad de psicología que se vinculan con la práctica de la acrobacia aérea en telas. Planteamos el proyecto a tratar a partir de un dispositivo clínico que se sostiene en la articulación entre el arte, específicamente la acrobacia aérea en telas, y el psicoanálisis, como potencia para la producción de subjetividades.

El presente trabajo se apunala en diversas investigaciones y experiencias, tales como “La guitarra como elemento terapéutico” de Paolini, Godoy y Muñoz Cobeñas (2016), “Música, cuerpos y subjetividad” de Ferreyra y Hurtado Atienza (2015), “Arteterapia y antipsiquiatría. El arteterapia como una herramienta de cambio” de Yolanda Gómez López (2017) y “Análisis de una práctica corporal en expansión” de Díaz, María Julieta (2015).

2- La producción creativa y la acrobacia aérea en telas

La primera escuela de circo en nuestro país -y pionera en Latinoamérica- es fundada por los hermanos Jorge y Oscar Videla en 1998, en la Ciudad de Buenos Aires y es llamada Circo Criollo. Previo a ello, los artistas circenses argentinos se transmitían los conocimientos de generación en generación, sin planificación didáctica alguna e incluso sin elección, ya que se inculcaba su aprendizaje como una religión, se sostenía en un estilo de vida familiar, eran familias del circo. Antes de la creación de esta escuela, el conocimiento se transmitía como la generación anterior lo había aprendido: haciendo. A partir de allí, aparecen los desafíos que implica el proceso de enseñanza y aprendizaje de las artes del circo.

Cabe mencionar que, en nuestro país, se dio una variante del género artístico circense entre 1840 y 1866, en Argentina y Uruguay, que se llamó Circo Criollo, y se caracterizó por representar al género gauchesco en sus performances, poniendo en el plano de la escena a la identidad sudamericana para prescindir de la imitación del estilo europeo circense que proliferaba en aquella época. El número artístico se basaba en la obra de un gaucho perseguido por la ley, lo que convocó la empatía de un público popular.

Hoy en el mundo existen variadas escuelas de circo e incluso carreras universitarias, como la licenciatura en artes circenses de la Universidad Nacional de San Martín en nuestro país. Entre ellas, se encuentra la Escuela Nacional de circo de Montreal, Canadá, que trabaja en colaboración con la fundación de uno de los circos más reconocidos mundialmente en la actualidad, llamado “Cirque du Soleil”. Según las elaboraciones teóricas de la mencionada fundación (2011), el ejercicio de las artes circenses supone el conocimiento y dominio de varias técnicas que exigen un trabajo de aprendizaje progresivo y continuo. La utilización de estas técnicas permite acceder a una amplia variedad de posibilidades que se orientan tanto al desarrollo de capacidades físicas como del potencial creativo y habilidades sociales. Actualmente, existe un creciente interés por el uso de las artes circenses aplicadas a fines diferentes del espectáculo de circo. Numerosos profesionales que trabajan en el medio del entretenimiento, desarrollo humanitario, salud mental o rehabilitación física ven con gran interés la evolución de este tipo de iniciativas.

En coincidencia con Infantino, Sáez y Schwindt Scioli (2021) proponemos que, en los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes circenses, se hace mucho más que indicar la técnica. Los espacios de enseñanza de circo son pensados por educadores y estudiantes como espacios de socialización y pertenencia, como ámbitos de encuentro, de sueños, de creatividad, de resistencia y construcción colectiva, en los que se transmite y comparte al circo como un modo de vida, asociado a la libertad, la itinerancia, la transgresión. Al decir de las autoras, estos espacios trascienden la mera técnica para convertirse en ámbitos colectivos de lucha, esperanza e imaginación que conllevan la potencialidad de cuestionar naturalizaciones e imaginar alternativas de vida.

La acrobacia aérea en telas, específicamente, es una disciplina artística del ámbito circense. Para su realización se requiere de una tela especial, de entre 18 y 20 metros de largo, doblada por la mitad y colgada desde esa unión. Suspendido en ella, el artista realiza distintas subidas, figuras y variadas destrezas corporales, a partir de los distintos nudos y enlaces que pueda realizar con el elemento. Según lo explicitado por la fundación del Cirque du Soleil (2011) la tela acrobática es una disciplina aérea efectuada en aparatos fijos, que permiten realizar figuras estáticas y movimientos acrobáticos dinámicos. En el

marco de una representación estas dos categorías se vinculan coreográficamente, según el contexto, juegos o los personajes que se quieran representar, aquello que sirve para dar color y espíritu al número, variando el ritmo y creando combinaciones que integran las secuencias necesarias para un preciso desempeño.

La acrobacia aérea en telas se define, en parte, como un tipo de danza que se realiza en las alturas, realizando nudos, enlaces, en una tela que permite expresarse, danzar, en la realización de infinitos movimientos. Una de las disciplinas que la enriquece, a parte de la danza, es la expresión corporal.

En este sentido, interesa salvar un fragmento de “Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía” de Marie Bardet (2012) en donde escribe:

“(…) Quizá no caminar en lugar de los otros, hacer como si todo el mundo se reconociera de manera uniforme en ese caminar, sino dar a sentir que su lugar podría ser el del otro, y viceversa. Ni imitación, ni distancia, una empatía de los lugares que rotan.

Los lugares que rotan: en este sentido la inclusión de la caminata participa de un anunciado proyecto de desjerarquización de la danza, una búsqueda que siempre la anima más por sus cuestionamientos (...) que por sus soluciones. Encontrar entonces, sin cesar, su paso propio en el caminar.” (Bardet Marie; 2012; pp. 66).

Es a partir de ello que llegamos a interrogarnos si el arte o la expresión de lo artístico, no involucra esta búsqueda de las formas propias y singulares del ser, indisociables de lo colectivo, pero aun así ¿puede, alguna forma de hacer arte, devenir en una pregunta por el sujeto?

Ahora bien, la acrobacia en telas puede ser una actividad que otorgue una sensación de bienestar a partir de comprender que cualquier persona la puede llevar a cabo. En una época, sólo las familias del circo podían practicar actividades como esta, y únicamente se enseñaba de generación en generación. Los chicos de esas familias, en su mayoría, debían estudiar en casa y practicar

disciplinas del circo; ya que los circos son ambulantes, sus presentaciones se mudan de lugar en búsqueda de nuevos espectadores que los mantengan vivos. En una época, si le preguntábamos a un niño acerca de la acrobacia aérea, nos respondería por personas mágicas, que vuelan. ¿Qué se necesita para volar, dónde se consigue esa magia? Hoy, los talleres infantiles de acrobacia aérea están repletos por todo el país.

La actividad en nuestro país, y especialmente en nuestra provincia, se practica como una actividad recreativa más. Se puede comprender como un juego, combinado con la actividad física propia de la disciplina y las elaboraciones creativas de la vertiente artística. Combina las destrezas de la danza, el teatro, la gimnasia y la expresión corporal. Puede ser un juego y también puede ser, para muchos, un espacio seguro. Puede ser un espacio donde puedan ser, sin saber exactamente qué están siendo. Un espacio de constante búsqueda, de movimiento.

“(…) En el circo todo puede ser, en el circo los límites se/te transforman, venciendo prejuicios y aportando a la construcción de un mundo de todxs y para todxs.

(…) Con el circo aprendí a valorar mis fortalezas y a seguir aprendiendo de mis debilidades, a que tener miedo es un sentimiento tan importante y positivo como animarse. A confiar y sentir que puedo apoyarme y ofrecer sostén para otrxs.

Esto es el circo para mí; expresión artística en permanente movimiento y todxs estamos invitados.” (Infantino, J., Sáez, M y Scioli Schwindt, C.; pp. 120)

Resulta interesante el modo en que la acrobacia aérea se practica en nuestra provincia, al menos en la mayoría de los talleres que se dictan en la actualidad. La acrobacia aérea se define a partir de las personas que la practican como una sensación de poder volar, de libertad, de juego. En la mayoría de los casos, no se habla de su práctica como un simple ejercicio motor que requiera fuerza, flexibilidad, coordinación, etc., sino que se habla de ella a partir de los desafíos que supone –infinitos– y la sensación que otorga el estar suspendido en el aire.

Por su parte, María Julieta Díaz (2015) explica la expansión de la actividad acrobática, cuya práctica se reducía a unos pocos individuos aptos a partir de su fuerza, elasticidad, contextura, hacia la apertura que vemos hoy para con quienes no necesariamente hayan tenido experiencias previas en prácticas similares. Actualmente la práctica se realiza respetando las necesidades y tiempos de cada aprendiz, lo que involucra necesaria y progresivamente superar los miedos iniciales para alcanzar el preciado anhelo de “sentirse libre en el aire” a través del contacto con la tela.

No obstante, no debemos perder de vista la escasa o nula práctica corporal artística dentro de los espacios educativos, ya que ello va acompañado y se sostiene a partir de la predominancia de un sistema que perpetúa la concepción del cuerpo como un elemento puramente orgánico, independiente del sistema psíquico. La forma de abordar la educación física a partir del siglo XIX se ha fundamentado, así como la educación en general, basándose en las ciencias físicas y biológicas, lo que ha permitido defender su lugar como una disciplina científica y médica. Ello acarrió como consecuencia, no sólo la exclusión de las prácticas corporales artísticas del espacio educativo sino la predominancia de una educación de la “rectitud corporal”. (Soares, 2009).

Así y todo, necesariamente en las disciplinas circenses y específicamente en la acrobacia aérea se ve involucrado el cuerpo de forma integral. Se trabajan diversos aspectos como la fuerza, la elasticidad, la coordinación motriz, entre otros. Sin embargo, se trata aquí de introducir una idea distinta del cuerpo y de la actividad física, opuesta a aquella que resulta funcional al sistema capitalista por devenir una forma más de consumo. Pretendemos desligarnos de una visión puramente biologicista del cuerpo, para trabajar en la unión cuerpo-psyque como un todo que involucra necesariamente lo vincular, lo social.

Para echar luz sobre estos enunciados tomamos el trabajo realizado por Infantino, Sáez y Scioli. En la recopilación de Infantino Julieta, Sáez Mariana y Scioli Schwindt Clarisa (2021) “Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías” se desarrolla la idea del circo como actividad que facilita la inclusión, produce placer y felicidad. En sus palabras:

“(...) Esta propuesta de circo se convierte en un espacio para desarrollar el campo perceptivo, promoviendo el registro de sensaciones visuales, táctiles, kinestésicas; un espacio en el que se imprimen huellas a través de la expresión circense; un espacio para encontrarse con otrxs, mirarse, reconocerse, explorar diferentes materiales, objetos, sostenes; un espacio para enriquecer el trabajo con el propio cuerpo y su reconocimiento desde la reconstrucción de la imagen corporal; un espacio de placer en el cual, a través de la libre expresión, lxs niñxs y jóvenes comunican experiencias, sensaciones, percepciones, emociones y afectos, ya sea en lenguaje verbal o no verbal; un espacio para continuar conformando hábitos de la vida cotidiana: (...) un espacio para aprender a jugar.” (Infantino, J., Sáez, M y Scioli Schwindt, C.; pp. 119).

De igual modo que Infantino, Sáez y Schwindt Scioli (2021) entendemos que toda actividad que estimule el despliegue corporal, el juego y el vínculo con otros, así como el aprendizaje de nuevas dimensiones motoras, genera bienestar físico y emocional. Se puede interpretar que no hay una sola forma de enseñar circo y tampoco una sola forma de cuidar a quienes lo practican: quienes guían la práctica también ponen el cuerpo. Sostienen con los brazos, las piernas, las manos, el pecho. También hay elementos que pueden dar apoyo como los arneses y las estafas. Pero fundamentalmente, interesa resaltar el valor de la palabra y la mirada. “La palabra como vector de acción, estímulo y recordatorio de los ejercicios, acompaña y cuida significativamente, sobre todo cuando ya construimos un espacio de confianza.” (Pp. 115). La palabra y la mirada no tienen solo una función de guía en el sentido más literal, sino también de apoyo, de acompañamiento, de sostén. En un espacio susceptible de hacer aparecer la vulnerabilidad de los sujetos, las dificultades, los miedos e inseguridades, el rol de quien te da una palabra de aliento y seguridad se torna indispensable. Tan imprescindible como una escucha atenta: una escucha que atienda a los miedos y también a lo que cada acróbata puede estar pasando en el día a día, que atienda si, por ejemplo, antes de ese momento en que el acróbata tenga que soltar la tela para confiar en que su nudo está bien hecho y dar una voltereta, tal

vez pueda estar vivenciando situaciones íntimas que le paralizan o le angustian de una u otra forma. Es imprescindible que se pueda crear un espacio seguro, en el que se pueda confiar lo suficiente, tanto para soltar la tela sabiendo que no va a suceder ningún accidente, como para manifestar cualquier sentimiento que pueda surgir en el proceso.

Hay un poema de Tamara Grosso que refiere a la acrobacia en telas y habla del valor de poder sostenerse en ese espacio, a partir de nudos que uno mismo pudo crear:

“Asegurá las piernas

dice la profesora

soltá las manos

y dejate caer.

No te sostiene la tela

te sostiene el nudo

que armaste vos.”

Como cualquier poema, invita a sumergirse en la metáfora para interpretar desde un nuevo punto de vista. Planteamos la posibilidad de interpretar a ese “nudo” como lo trabajado en una terapia psicoanalítica lacaniana, en la cual, el analista es quien dirige la cura, pero no al paciente. No se trata aquí de indicar al paciente lo que debe o no debe hacer, sino de facilitar herramientas que permitan suscitar interrogantes o nuevos puntos de vista. Se trata de una terapia en la que el paciente es el protagonista de su propio análisis, análisis en el que se anudarán y desanudarán enunciados que en el devenir de la historia del sujeto le convocan a tomar determinada posición subjetiva.

Hallamos un punto de contacto entre la acrobacia aérea en telas y los efectos del análisis, en tanto la acrobacia puede funcionar como una herramienta, que,

tal como el análisis, tiene la potencia para producir efectos subjetivos. Ambas disciplinas se distancian, siendo que la disciplina acrobática requiere necesariamente de un instructor que ejerza un rol predominantemente educativo, debiendo indicar pasos a seguir para instruir al alumno en la técnica aérea. Sin embargo, las disciplinas se encuentran nuevamente, al tomar en cuenta que para el desarrollo de la acrobacia aérea en telas también se trata de que cada aprendiz explore formas propias de vincularse con el elemento a partir de las bases técnicas que el docente imparta, se propone crear un espacio intermedio entre lo que el docente tiene para ofrecer y lo que el practicante, no sólo aprenda y reproduzca, sino que elabore como consecuencia de un proceso singular. De cada intercambio surge algo novedoso, propio de ese borde en el que se construye conjuntamente. De la construcción colectiva y de la distancia entre la reproducción y la elaboración, puede decantar un proceso creativo que invite al sujeto que practica la disciplina a desenvolverse de forma inédita, pero principalmente, de una forma que hable del propio ser, de lo íntimo, que exprese una forma de ser y de sentir. Ello posibilitará el devenir de un artista.

Existen numerosas experiencias en donde se pueden vislumbrar los efectos del arte y la potencia creativa en la producción de subjetividades. Si bien la actividad de la acrobacia aérea no está calificada como terapéutica, no podemos obviar los efectos que propicia en los sujetos.

En trabajos tales como “La guitarra como elemento terapéutico” de Paolini, Godoy y Muñoz Cobeñas (2016) se realizan indagaciones en el Centro de día Franco Basaglia, donde se trabaja, entre otras disciplinas, con la música, la poesía y la pintura, que evidencian las capacidades terapéuticas de las actividades artísticas involucradas. El coordinador de los talleres del Centro de día manifestó a los autores que:

“...Dentro del taller de ejecución musical, se abordan prácticas donde la implementación de la improvisación, como medio y recurso fundamental para la comunicación y la toma de decisiones momentáneas, favorecen a desarrollar actitudes activas frente a los trabajos de grupo. Se trabaja fundamentalmente con “el deseo”, con su manifestación. En este

sentido la música y la palabra, por medio del canto y la improvisación, pueden funcionar como vehículo para la comunicación y expresión del deseo (...) con el fin de guiar el trabajo terapéutico para que los mismos usuarios concienticen sobre sus esquemas de pensamiento más arraigados y “habitus” inconscientes” (Pablo Paolini, Carlos Godoy y Leticia Muñoz Cobeñas; 2016; 2-3).

En el presente trabajo seguimos la línea propuesta por Paolini, Godoy y Muñoz Cobeñas, sin desatender que inscriben su abordaje en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por lo que no ofrecen un análisis psicoanalítico como el que nos proponemos. E igualmente alertas a las particularidades de la acrobacia aérea en telas, distintas a las actividades involucradas en aquel artículo.

Sin embargo, coincidimos con los autores en las ventajas que la actividad artística aporta en el devenir de un sujeto activo, en constante actividad creativa, poniendo en juego habilidades motrices e intelectuales, que puedan igualmente favorecer al desarrollo de la conciencia corporal y procesos psicológicos involucrados.

A su vez, resulta de sumo interés, la propuesta de Yolanda Gómez López en el artículo “Arteterapia y antipsiquiatría. El arteterapia como una herramienta de cambio” (2017) en donde propone una terapia articulada con formas de hacer arte, para combatir los efectos y modos de hacer de la psiquiatría más enajenante y embrutecedora del sujeto, aquella que priva o silencia las producciones de subjetividad. Gómez López relata que hay ocasiones en que la institución mental debe responder por los residentes, desconociendo sus necesidades, deseos, sueños o gustos, aquello que hace al sujeto. Es para devolver el estatus de sujeto a los residentes que propone un espacio arteterapéutico, el cual les devuelve la capacidad de manifestar sus deseos, emociones, gustos, etc., a partir de una novedosa forma de expresión. Citando a la autora:

“(…) el arte puede devolver a la persona todo aquello que la institución o la enfermedad le quitan, como sus deseos, sus pasiones, sus sueños, su proyecto de vida, su capacidad creativa y su capacidad de estar en el mundo. El proceso creador permite recuperar estas cosas y conecta al individuo consigo mismo, lo empodera, lo transforma y le devuelve la responsabilidad y la posibilidad de cambio. Además, el arte convoca también a un trabajo grupal dentro del proceso creador, a sentirse parte de un colectivo o de un grupo de personas con un interés o situación común potenciando un diálogo y una escucha distinta, que potencia los vínculos personales y por tanto de tejido social. La actividad artística produce todo tipo de movimientos personales y grupales de los que la persona se beneficia. El arte compromete con la vida.” (Gómez López, Y.; 2017; 103-104).

A pesar de las ilustres palabras de la autora, interesa dar lugar también a las palabras que los participantes de la terapia han podido elaborar y a las cuales Yolanda Gómez López ha otorgado valor:

“El arte es tener valor para hacer una cosa. Arte es valor de reconocerse a sí mismo, de reconocer las cosas” (UL).

“El arte es superarme y desarrollarme como persona, como todo, yo pintando, trabajando y creando me siento muy bien” (CA).

“El arte puede suplir la carencia como Toulouse que por ejemplo no podía caminar bien, a través del movimiento de la bailarina, ejercitaba el movimiento de una forma plástica. Puede rellenar huecos y ayudar mucho en general porque además no perjudica en nada, es siempre positivo” (PA).

“El orgullo de decir he hecho una cosa pequeñita pero es algo mío, ha salido de mis manos, soy creador y puedo considerarlo como un pequeño acto de Dios, soy como una pequeña colaboradora de la maravilla que es el mundo (IN).”

(Gómez López, Y.; 2017; 108).

Estas citas resultan de gran valor al relatar, en primera persona, los efectos terapéuticos que el arte ha posibilitado en ese espacio y en cada sujeto en particular.

Podemos sintetizar que Gómez López lleva a cabo una investigación en donde trabaja con los efectos del arteterapia en sujetos institucionalizados dentro de organismos psiquiátricos. La autora habla de los efectos del arte a nivel subjetivo, en tanto, desde esta perspectiva, el arte y la forma en que cada sujeto se vincule con lo artístico, tienen la capacidad de devolver a la persona aquello que la institución o la enfermedad le quitan, como sus deseos, pasiones, su capacidad creativa y su capacidad de estar en el mundo. Habla allí del proceso creador como aquello que propicia la conexión del individuo consigo mismo, empoderándolo, transformándolo y devolviéndole la responsabilidad y posibilidad del cambio. Asimismo, este convoca al trabajo grupal, fomentando la participación en un colectivo dentro del cual, a partir de la coincidencia de intereses o situaciones comunes, se potencia un diálogo y una escucha distinta, se configuran vínculos personales y un tejido social.

Debemos esclarecer que en los trabajos mencionados hasta el momento se trata de utilizar las actividades artísticas como herramientas para la terapia psicoanalítica. Hay cierta consonancia en cuanto a la importancia de la creación por parte de los sujetos, a la invención como herramienta para la producción de subjetividades y el desarrollo de las potencialidades del sujeto, así como el trabajo en grupos a partir de un dispositivo con fines específicos.

Para enriquecer esta idea, convocamos la experiencia de María Julieta Díaz (2015) en la cual se lleva a cabo un análisis de la práctica de la acrobacia aérea en tela, y precisamente, de la experiencia vivenciada por los sujetos con los que tiene la oportunidad de trabajar, de aquello que la práctica suscita en lo subjetivo de cada experiencia.

“Al consultar por los sentidos otorgados a su práctica y las sensaciones que les produce estar en el aire, suspendidos en la tela, las respuestas fueron de lo más variadas. Generalmente,

en un principio predomina el miedo y el dolor: miedo a sostener el cuerpo en el aire, dolores asociados a su entrenamiento, moretones o quemaduras por el roce con la tela. A medida que se avanza en la práctica, ello va cediendo, los miedos se van transformando en seguridad y especialmente en libertad. Se va apostando a transmitir sentimientos, a crear, a construir su propio lenguaje corporal, a sentirse libre.

(...)

Otro aspecto que he notado en las observaciones realizadas es un clima de gran compañerismo, de ayuda ante las dificultades, de aliento ante los miedos e inseguridades. Prevalece el compartir saberes e intentar aportar al otro más que la competencia que premia a la mejor figura.” (Díaz, María Julieta; 2015; pp. 5-6).

En esta misma línea y a modo de síntesis para concluir este apartado, citamos nuevamente lo elaborado por Julieta María Díaz, en donde se expresa a propósito de la acrobacia aérea en telas y la producción de significaciones:

“(...) El alcance que poseen las Acrobacias en Tela se relaciona con otras maneras de interpretar a las prácticas corporales y con nuevos sentidos que promueven búsquedas diferentes. Citando a Berger y Luckmann “se construyen múltiples significaciones de la experiencia y de la acción en la existencia humana” (1997, 31). Por ende, en las prácticas corporales se construyen diversos significados en la interacción con el otro y a partir de la experiencia particular que cada uno teje con esa práctica. Dichos significados no son estáticos ni permanentes, sino que van mutando en el transcurso de la historia.

(...) A medida que se avanza en la práctica, ello va cediendo, los miedos se van transformando en seguridad y especialmente en libertad. Se va apostando a transmitir sentimientos, a crear, a

construir su propio lenguaje corporal, a sentirse libre.” (Díaz, María Julieta; 2015; pp. 6).

Es posible decir que, en la práctica de la acrobacia aérea en telas, se propone instalar otro cuerpo, un cuerpo que puede. En primer lugar, el advenimiento de un espacio que aloje, que permita el devenir de un cuerpo asonante en un cuerpo vibrátil, un cuerpo disponible a los otros, un cuerpo que resuene con la voz y la mirada de los otros: un cuerpo afectado por el cuerpo del otro.

“El cuerpo como “brújula” en su actualización ética, siguiendo a Suely Rolnik, compone una corporalidad que opera en función de los intereses de la vida y que conllevan en su ética el ejercicio de las potencias del cuerpo. Dirá que la capacidad vibrátil remite a los cuerpos capaces de afectarse, a la capacidad sensible de darle presencia, vida, al otro en mi cuerpo, con un grado significativo de exposición a alteridad que expanda la potencia vital. Y explica: “La vulnerabilidad, como potencia y no como debilidad, es lo que permite aprovechar lo que trae el otro, es condición para que el otro pueda convertirse en presencia viva y no quede reducido a objeto. Ser vulnerable implica la activación de lo sensible”. (Glaz, Serrichio y Urbieto; pp.5)

Se nos presenta la acrobacia aérea en telas no sólo como una actividad, no nos referimos a ella en tanto práctica individual de la técnica; sino que mantenemos en el foco la modalidad de taller grupal, en la que el aprendiz se encuentra con compañeros, compañeras e instructores, con la posibilidad de que algunos roles vayan rotando. Al ser una actividad en la que lo que prima es la exploración e invención de formas de hacer, a menudo puede acontecer que el aprendiz tenga variadas formas de vincularse con el elemento para compartir y enseñar. Se trata aquí de un espacio en donde aparece lo íntimo, donde aparecen las vulnerabilidades y fortalezas. Se activa lo sensible. Aparecen enojos, frustraciones, tristezas, alegrías, entusiasmo, tanto vinculados a la actividad misma como a lo externo a ella. Porque si encontramos una actividad en la que

podemos plasmarnos, exponernos, expresarnos, es inevitable que aparezca algo de nosotrxs mismxs.

Podría decirse entonces, que un primer objetivo es instalar un cuerpo, un cuerpo que no coincide exactamente con el anatómico, por su posición de disponibilidad de verse afectado. Primera condición para que cualquier alteración pueda advenir.

En segundo lugar, se posibilitará el advenimiento de un cuerpo que puede. Un cuerpo como único, sin otro igual, ligado a las subjetividades de cada quien, pero un cuerpo que puede: un cuerpo que puede danzar en el aire, confiando en cada músculo de su cuerpo, pero también –y como condición necesaria– en los procesos psíquicos que lo llevaron allí y en cada nudo enlazado y desenroscado –en la psique y en la tela–. Hablamos de un cuerpo anudado a su historia, disponible para construir nuevas significaciones.

Primero un cuerpo que resuene y luego un cuerpo que pueda. En fin, un cuerpo afectado por el cuerpo del otro.

La posibilidad de apertura del cuerpo es la que habilita nuevas potencias. La definición del cuerpo desde esta nueva perspectiva, presentifica la vulnerabilidad, la enuncia activa y de allí se habilita la propuesta de una conexión con diversos elementos. Al decir de las autoras: “(...) de la asonancia a la vibratilidad, y de la vibratilidad al instrumento (...) Hacer cuerpo, componer corporalidad no es sin otros... porque es en los encuentros donde se efectúa la existencia.” (Glaz, M., Moratti, S. F., Urbietta, V.; pp.6).

Nos interrogamos a lo largo de este desarrollo acerca del lugar que la elaboración artística y aquello que sea del orden de lo creativo pueda hallar en la producción subjetiva y la influencia que ello tiene en el sujeto. Las disciplinas artísticas no constituyen una terapia en sí misma, pero ¿pueden tener efectos terapéuticos?

3- Subjetividad y producción de subjetividades

Se toma aquí como urgencia a resolver, la invisibilización del malestar de quien está inserto en una sociedad productora-capitalista, para buscar darle paso al sujeto, que no puede ser definido sin tomar en cuenta las producciones subjetivas y sus modos de significación. Ante esta urgencia consideramos fundamental proveernos de la mayor cantidad de herramientas posibles para intentar paliar el malestar de la época, abriendo el espectro de actividades posibles, para que el tratamiento de la salud mental no quede circunscripta a los lugares convencionales, que no son siempre accesibles. Se torna necesario definir entonces aquello que Foucault ha llamado dispositivo: un conjunto heterogéneo de elementos, que en un momento histórico dado ha tenido como función principal responder a una urgencia, teniendo una función estratégica dominante (Deleuze G., 1989).

Por otro lado, al referirnos a la producción subjetiva como los posibles efectos de la elaboración creativa y los diversos medios de expresión, los interrogantes se encuentran violentamente con la antinomia de un par que funciona sólo conjuntamente: individuo y sociedad. Lo subjetivo está compuesto por el par individual-social, es producto de la tensión entre ambos. Las significaciones sociales constituyen la subjetividad. En palabras textuales “Pensar se piensa siempre en términos de nosotros. Lo que en algún momento nombramos como sujeto colectivo, hoy es actor y producto a la vez de la operación de pensamiento, que una vez ocurrida, elucida críticamente las significaciones que lo habían hecho ser.” (Bonano, O., Bozzolo R. y L’Hoste, M.; pp. 4)

En esta misma línea, resulta interesante la distinción entre producción psíquica y producción de subjetividad, desarrollada por Silvia Bleichmar (1999). En donde la constitución del psiquismo estaría dada por variables cuya permanencia trascienden los modelos políticos e histórico-sociales, pudiendo ser cercadas en el campo específico conceptual de pertenencia. A diferencia de la producción de subjetividad, que incluye aquellos aspectos que hacen a la construcción social del sujeto, refiriendo a la producción y reproducción ideológica y la articulación con las variables sociales que lo inscriben en un tiempo y espacio social, histórico y político determinado.

En el mismo texto, Bleichmar expone el debate que existe en el interior del psicoanálisis acerca de aquello que enraíza las dificultades para ejercer la práctica del mismo. Se interroga si estas dificultades son efecto de mutaciones en la subjetividad o de nuevas condiciones de circulación social que obstaculizan el conjunto de las prácticas liberales de las que el psicoanálisis forma parte. A partir de esto, la autora propone realizar un ordenamiento que sea capaz de posibilitar “(...) no solo la búsqueda de respuestas sino, en principio, la formulación de preguntas” (Pp. 3). Es decir, la propuesta de la autora, más allá de la problemática en cuestión, se centra en la oportunidad de abrir interrogantes que posibiliten una nueva diversidad de formas, de habilitar nuevas perspectivas que potencien un crecimiento. Defendemos fuertemente esta propuesta para posicionarnos desde una perspectiva teórica que cuestione la repetición de lo que ya ha sido pensado por otros y potencie la formulación de nuevas preguntas que propicien elaboraciones novedosas, o, al menos, una vía distinta, otra forma de pensar.

Para acercarnos a la definición de subjetividad que nos concierne, retomamos a Guattari (1996) a partir de quien la subjetividad se define como un “conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva.” (pp. 20). Se presenta como esencial el factor no humano pre-personal de la subjetividad que daría cuenta de su heterogénesis, postulando la existencia de máquinas de subjetivación que no están captadas por las llamadas “facultades del alma”, como aquellas que atañen a la música y las artes plásticas.

“Las máquinas de deseo, las máquinas de creación estética, a la par que las maquinas científicas, rectifican constantemente nuestras fronteras cósmicas. Por esta razón deben tomar un lugar eminente en el seno de las conformaciones de subjetivación, llamados a su vez a relevar a nuestras viejas máquinas sociales, incapaces de seguir la eflorescencia de revoluciones maquinicas que hacen estallar nuestro tiempo por todas partes”. (Guattari, F., 1996, pp. 72).

Asimismo, Felix Guattari plantea que la subjetividad es producida por una multiplicidad de instancias, sean individuales, colectivas e institucionales, y expresa:

“El análisis ya no es interpretación transferencial de síntomas en función de un contenido latente preexistente, sino invención de nuevos focos catalíticos susceptibles de bifurcar la existencia. Una singularidad, una ruptura de sentidos, un corte, una fragmentación (...) pueden originar focos mutantes de subjetivación.” (Guattari, F., 1996; pp. 7).

Apelamos a estos dichos para referirnos a la re-singularización de las vivencias y sentires de los sujetos a partir de las prácticas artísticas, intelectuales o físicas; especialmente, a partir de la acrobacia aérea en telas.

Asimismo, hallamos pertinentes las elaboraciones de Guattari al plantear que la constitución de complejos de subjetivación ofrece a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y, en cierto modo, resingularizarse. (Guattari F., 1996) ya que las actividades artísticas, intelectuales o físicas, insertas en un medio social, ofrecen oportunidades de repensarse como sujeto y reformular sentimientos, capacidades, pensamientos y lazos, entre otros, modos de subjetivación.

Partimos de la premisa de que un trabajo con los sujetos que intente transformar su historia, procurándoles los efectos terapéuticos que puedan advenir, no debería concebirse solo dentro de las cuatro paredes de un consultorio privado o una institución destinada específicamente a esos fines, sino que pueden hallarse las posibilidades de un abordaje en espacios que para el común podrían suscitar tan solo el ocio, el esparcimiento o, en el mejor de los casos, la descarga de afectos, pero que aquí se presentan como una posible vía para el trabajo terapéutico.

Félix Guattari (1996) inspira estos interrogantes al desarrollar la siguiente idea:

“Son las maquinas estéticas las que, en nuestra época, nos proponen los modelos relativamente mejor realizados de esos

bloques de sensación susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas esas señaléticas vacías que nos invisten por todas partes. Es en el maquis del arte donde se encuentran los más consecuentes núcleos de resistencia a la apisonadora de la subjetividad capitalística, de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad. ¡no se trata de tener a los artistas por los nuevos héroes de la revolución, por las nuevas palancas de la historia! El arte aquí no es solamente obra de los artistas patentados sino también de toda una creatividad subjetiva que atraviesa las generaciones y los pueblos oprimidos, los guetos, las minorías... quisiera señalar únicamente que el paradigma estético, el de la creación y la composición de preceptos y de afectos mutantes, ha pasado a ser el de todas las formas posibles de liberación, expropiando los antiguos paradigmas científicos a los que eran referidos...” (pp. 112)

El autor expone allí, el funcionamiento del sistema capitalista como una máquina que unifica y silencia, en tanto priva a todo sujeto propiamente dicho de aparecer, de existir. Es decir, acalla toda voz que quiera irrumpir en lo instituido para hacer aparecer algo radicalmente nuevo –algo creativo. ¿Qué lugar encuentran las subjetividades en este sistema? Ahora bien, no se debe caer en el simplismo de homologar “subjetivo” con “individual”. Al contrario, seguiremos el pensamiento de Castoriadis, según el cual, lo subjetivo se compone por el par individual-social.

A este respecto, convocamos las palabras de Zolkower y Ferrer (2019) para esclarecer la definición de sujeto a la que aludimos, en tanto refiere a una radical singularidad. Sin embargo, el alcance conceptual de esta categoría no es limitado al recorte de lo individual, extendiéndose sobre la base de lo individual como subjetividad sin límites en el sistema de las relaciones sociales. Aparece así lo psíquico como representante de la doble condición de lo humano: ser social e individual a la vez. Esta perspectiva constituye un hacer-con-otros que define el objeto propio y específico de la psicología social, entendiendo que el “hacer” dialectiza las otras dos dimensiones de la subjetividad (el pensar y el

sentir) en tanto son formas inherentes a los sujetos de intervenir y participar de lo social.

Se abre así un problema a pensar, del modo en que conceptualiza Ana María Fernández el problema, es decir, se intenta habilitar la problematización de cuestiones a veces naturalizadas o fijadas en el sentido común disciplinario. “Desdisciplinar para poder pensar de otro modo, para hacer pensable lo impensable en un campo disciplinario.” (Fernández A.; 2007; 169). Ahora bien, refiriendo a lo que la acrobacia aérea en telas puede producir como efecto en las subjetividades, nos preguntamos ¿es posible pensar a las máquinas artísticas inscriptas en la actividad del pensamiento? Entendida esta última, siguiendo a Labandeira, como lo que “(...) no se detiene en ningún sistema cerrado de saberes y convicciones. No deviene identitario. No trasmite, produce. No confirma, subvierte. (...) La subjetividad sin la ideología del sujeto. Pensar. Existir.” (Labandeira, M. C; 2006; pp. 4). La autora propone al pensamiento como acción dinámica, en movimiento. Pensamiento como práctica de subjetivación en tanto sostiene la idea del pensamiento que se piensa a sí mismo, en fidelidad a la práctica de pensar, contraponiéndose a la repetición o confirmación de lo ya pensado. Expone una forma de mantenerse alerta a sí misma, desactivando a la persona que uno cree ser para dar lugar a los sujetos en que se va existiendo. Propone entonces “ser” sobre la marcha, suprimiendo la idea del sujeto constituido de una vez y para siempre.

Volvemos a tomar a María Cecilia Labandeira (2006) ya que trabaja con el concepto del pensamiento como transformador, habilitante de una nueva posición, de una nueva manera de existir. Pone en valor la acción de pensar el propio pensamiento, de desconfiar de las certezas. Habla de la activa potencia subjetivante del pensamiento en tanto es un pensamiento que deja huella en quien lo piensa, al transformarlo irremediabilmente en otro. Ahora, interesa resaltar también la idea que toma para plasmar esta lógica, ya que adopta como referente a Lewkowicz, quien utiliza la emergencia de la angustia como potencia, como un elemento fundamental del ser, que, si bien puede pasar por eludida en la vorágine de la vida, toma un valor excepcional al ser atendida, pensada, al tomar un espacio significativo y al pensarse a sí mismo en ella. Explícitamente:

“Lewkowicz (...) Concebía la angustia como condición de posibilidad para la emergencia de un pensamiento nuevo que inaugura existencia y no como la escena dramática de un espectáculo superfluo –ése que gozamos secretamente cuando nos representamos como víctimas. Cuando un sujeto se decide a pensar su angustia pensándose en ella, establece las condiciones para atravesarla fundándose a sí mismo en esa nueva práctica de pensamiento”. (Labandeira, M. C; 2006; pp. 1-2).

Estos autores abren una puerta que invita a pensar críticamente, a mantenerse alerta de lo que se considera sabido y cierto, para ponerlo en cuestión y permitir interrogarse acerca de lo más profundo del ser. Detener la maquinaria del pensamiento desenfrenado y vacío para pensar-se en ella.

Del mismo modo, al referirnos a las máquinas de creación estética, otorgamos un valioso espacio a las máquinas de deseo. No podemos y no queremos dejar de lado el lugar que el deseo ocupa en el mundo contemporáneo. Si bien sabemos que es un vector fundamental en la ecuación psicoanalítica ¿qué lugar ocupa realmente hoy en la terapia y en los discursos? ¿qué espacio deja el sistema con el que convivimos para aquello que se vincula con el deseo? Creemos que la elaboración artística se vincula profundamente con aquello que del deseo se pueda expresar, y entendiendo que el aspecto deseante del sujeto es una parte constitutiva primordial en lo que hace a la subjetividad, se trata aquí de vislumbrar si algo de lo íntimo puede salir a la luz a partir de lo creativo del pensamiento.

Según Jaques Lacan (2019), el deseo es ilusorio, al dirigirse siempre a otra parte, a un resto. Ese resto está constituido por la relación del sujeto con el Otro. El mismo propone que el análisis debe trabajar en torno a un punto nodal por el cual la pulsación del inconsciente está vinculada con la realidad sexual, y sitúa al deseo como ese punto nodal. La función del deseo aparece en sus escritos como residuo del efecto del significante en el sujeto. El deseo se sitúa en dependencia de la demanda, demanda que, al articularse con significantes, deja un resto metonímico que se desliza bajo ella, un elemento insatisfecho, imposible

y no reconocido, que es el deseo. El deseo está, entonces, esencialmente ligado a la existencia del significante reprimido como tal, y su restitución pasa por el retorno de esos significantes. Sin embargo, la restitución de esos significantes se articula siempre en una demanda, siendo el deseo aquello que permite al sujeto situarse en relación con esa demanda. “No se trata de lo que el sujeto demanda, sino de lo que él es en función de esa demanda” (Lacan, J.; 2017; pp. 158). Lo que nos interpela de esta concepción del deseo, tiene que ver con abordarlo desde una perspectiva que lo piensa en el centro de la cuestión, la relación del sujeto con su deseo aquí se sitúa como el motor de la terapia psicoanalítica, así como se encuentra en la base de lo que él mismo es y de cómo se vincula con los otros. Por otro lado, estas elaboraciones acerca del deseo permiten ver que está articulado detrás de la actividad de pensamiento a partir de cómo este se expresa, es decir, de la demanda.

Con el fin de articular el concepto de deseo en sus plurales perspectivas, conviene traer aquí lo enunciado por Guattari (2013) como agenciamientos colectivos de deseo, siendo estos, agenciamientos colectivos de enunciación que permiten desprenderse de las identidades y roles individuales para abrir un espacio-tiempo donde el deseo pueda desplegarse. “En otros términos, imaginar nuevas máquinas, multiplicar los centros de decisión, favorecer la propagación, el contagio, la proliferación de las líneas de fuga portadoras de deseo”. (Guattari, F.; 2013; pp.11). Estos agenciamientos colectivos constituyen la realidad del tejido social y como tales, podrían oponerse a las instituciones sujetantes. Al decir del autor, los comportamientos considerados locos, asociales, infantiles, por no estar equipados por representaciones de la ley, hallan “(...) el lugar donde se refugia todo lo que queda vivo en el socius y desde donde todo puede volver a partir para construir otro mundo posible” (Guattari; 2013; pp.14).

4- Andamiaje

Para abordar el interrogante que guía este trabajo de forma exhaustiva, referimos al concepto de andamiaje. Este concepto está enraizado en la propuesta “Zona de desarrollo próximo” de Lev Vigotsky (2000). La teoría de la zona de desarrollo

próximo se basa en la distancia que existe entre el nivel de desarrollo real (lo que el niño, niña o niñe puede realizar por sí mismo, sin ayuda externa) y el nivel de desarrollo potencial (aquello que podría realizar con la guía de otros más capacitados o con más experiencia, ya sean éstos pares o maestros). Esta propuesta ofrece la posibilidad de pensar la función de los otros en el aprendizaje y promueve la investigación y el desarrollo del máximo potencial de los alumnos, en un proceso en el que son protagonistas de su propio aprendizaje. Pensamos a partir de aquí, al aprendizaje como un proceso dinámico y colectivo.

Intrínsecamente relacionada, vemos aparecer la categoría de andamiaje instaurada por Bruner (1978) a partir de la cual un adulto le otorga ciertas facilidades al niño en el proceso de aprendizaje, que le serán extraídas progresivamente con el fin de promover su independencia en el mismo.

El concepto de andamiaje aquí funciona a modo de metáfora, como un sostén que da cierto apoyo al individuo, un amparo que se irá diluyendo progresivamente en la medida en que el mismo incorpore las herramientas necesarias para un desarrollo autónomo. En esta línea es que proponemos a la acrobacia aérea en telas como andamiaje o, en otras palabras, como potenciador para la emergencia de un sujeto –y de un artista.

Nos servimos de este concepto, entendiendo que, en una disciplina educativa como la acrobacia en telas, el instructor otorga herramientas que posibilitarán la progresiva independencia del practicante. Sin embargo, hacemos aquí una salvedad a tener en cuenta, ya que en la acrobacia aérea en telas el proceso de aprendizaje no es lineal. Si bien hay muchas técnicas y ejercicios que posibilitan muchos otros, éstos no los aseguran y no hay una única técnica, ni una única forma de hacerlo correcto. Es una disciplina que se caracteriza por la exploración y la expresión de formas propias de hacer. No solo es el proceso de aprendizaje de una técnica, sino también de la búsqueda de sí mismo en el elemento.

Proponemos en el desarrollo de esta actividad, al instructor como un guía que ofrecerá ciertas posibilidades de desenvolverse en la disciplina: técnicas de seguridad como aprender a posicionar el cuerpo de modo que el impacto de una posible caída no genere una lesión o alguna molestia física, identificar cuáles

son las vueltas de seguridad en cada pirueta y cuáles son los agarres y posiciones correctas para ejecutar cada movimiento a partir de la comprensión de la mecánica del cuerpo. Sin embargo, todo esto aparecerá como un andamiaje que acompañe y propicie el movimiento exploratorio dentro de las posibilidades de cada cuerpo y lo creativo de cada sujeto.

5- ¿Qué cuerpo?

Arribando al final del desarrollo, si el objetivo de estas elaboraciones es trabajar con la acrobacia aérea en telas dentro del marco psicoanalítico, no podemos evitar definir el concepto del cuerpo con el cual trabajamos. Para ello tomamos las propuestas de María Isabel Tribalsky (2008), a partir de las cuales podemos comprender al cuerpo como una construcción social, histórica y política en la que se inscriben marcas, modos de usarlo y modos de moverlo o no. La autora exige, entonces, repensar la relación con el cuerpo, fundada en la modernidad.

En el mismo texto, Tribalsky desarrolla las ideas de Ricardo Crisorio, quien afirma que el cuerpo como realidad construida, desdibuja sus contornos individuales para aparecer como un cuerpo literalmente social. Propone al cuerpo como una construcción que parte de la confluencia de significados privados y sociales, familiares y culturales, presentes y pasados, cuya historia comienza antes del nacimiento y se prolonga incluso más allá de la muerte, en el sentido de un cuerpo cuya incorporación a la cultura exige incorporar en sí mismo a la cultura.

Según esta idea, no se nace con un cuerpo, sino que este es una construcción social y cultural. El cuerpo no es sólo el organismo, no es sólo el sistema nervioso, los huesos, músculos y articulaciones. Lo que media entre ello y el cuerpo es la actividad constructora del conocimiento humano.

Del mismo modo, seguimos las conceptualizaciones de Spinoza en el texto de Glaz, Serrichio y Urbieto donde define: “El cuerpo no se sitúa a nivel anatómico; sino a nivel de la potencia. Los grados de potencia remiten a poderes de ser afectado, siendo los afectos las intensidades de las que un ser es capaz. Entre

las pasiones, Spinoza sitúa la alegría y la tristeza. (...) Un cuerpo se define por una cierta potencia de afectar y ser afectado y por una cierta relación de movimiento y reposo, por una potencia fundamental de existir y actuar.” (Glaz, M., Moratti, S. F., Urbietta, V.; 3).

Glaz, Serrichio y Urbietta proponen la necesaria alteración que permita devenir un cuerpo asonante en cuerpo vibrátil, para habilitar con ello una progresiva disponibilidad instrumental del cuerpo. Siguiendo a las autoras, disponer el cuerpo implica sintonizar la reciprocidad y el juego cadencial entre resonar y no perderse en su captura; tolerar de modo versátil el flujo de afectos circundantes que requiera dialogar con las herramientas disponibles y a su vez arriesgar la producción inmanente de herramientas o procedimientos de intervención.

Podemos concluir que estas autoras se desligan de una definición puramente biologicista del cuerpo y coinciden en una definición que se rige a partir de los efectos que los otros puedan producir sobre el mismo y la disponibilidad de éste de ser afectado. Trabajamos con un cuerpo social, en relación continua con los otros y se define a partir de esta.

Cabe tener en cuenta las fuentes teóricas del taller propuesto en “Música, cuerpos y subjetividad” de Ferreyra y Hurtado Atienza (2015) que apunta a tomar elementos heterogéneos que permitan interrumpir ciertos modos de ser y estar en un espacio, sensaciones que promuevan el registro del propio cuerpo y el de los otros, y de pensarse el oficio del psicólogo. A su vez, tiene como objetivo “salir de las imitaciones y tender a las invenciones, entendiendo que las primeras están sometidas a leyes, y las segundas imponen nuevas leyes y reglas”. (Agustina Ferreyra y Selva Hurtado Atienza, 2015; 513). Esta propuesta nos habilita a pensar, nuevamente, una forma distinta de concebir al cuerpo en su versatilidad para accionar y pensar-se. Precisamente, profundizando en una percepción del cuerpo que no resulte ajena, individual, o disociada del alma o la psique. El trabajo con el cuerpo, interpretado de esta manera, produce subjetividad.

6- Elaboraciones finales

El presente trabajo se esfuerza en dar una tímida respuesta a aquello que consideramos una urgencia, a saber, la dificultad de una generación cooptada por el sistema capitalista para desenvolverse mediante la palabra y para elaborar algo que se libere de aquello que es del orden de la repetición, de lo ya pensado por otros y resulta funcional al sistema productivo.

La acrobacia aérea en telas se presenta aquí como una herramienta con potencia transformadora, que habilita una nueva concepción del cuerpo, así como un cuestionamiento de sí que permite re-pensarse.

Proponemos en este trabajo desarrollar la idea de un espacio en el que, al ser abordado de forma atenta, es decir, atendiendo a las singularidades de cada sujeto y a la dinámica de cada grupo en particular, pueden suscitarse efectos subjetivos. En el presente desarrollo, tal espacio se activa, específicamente, a partir de la práctica de la acrobacia aérea en telas.

La acrobacia aérea en telas capta nuestra atención, no solo por la pasión que se puede hallar en una u otra disciplina, sino por los efectos que ella puede producir en los sujetos que la practican. Quienes trabajan para compartirles a otros sus conocimientos en el ámbito artístico, y especialmente en el ámbito circense, también comparten su pasión y se involucran en una búsqueda que pretende crear un espacio de contención, de confianza, de seguridad. Un espacio que es necesario encontrar, ya que la práctica acrobática es mucho más que el aprendizaje de un truco aéreo.

Encontramos en este recorrido a “un montón de personas enamoradas del aire”, de esta forma de hacer arte, de esta forma de expresarse y transformarse. Se puede ver cómo, el encontrar una forma de expresarse mediante lo artístico, al mismo tiempo que la participación en una red de contención y el descubrimiento de nuevas capacidades, han transformado a los sujetos. Nos hemos interrogado a lo largo de este trayecto, acerca de la forma en que pudieran convivir la acrobacia aérea en telas y el psicoanálisis, a sabiendas de lo conectados que estos mundos están entre sí. Si bien para quienes practican la disciplina, nuestro

interrogante funciona como una certeza, nos hemos propuesto aquí el deber de fundamentarlo teóricamente desde el marco psicoanalítico.

Es interesante la forma en que esta actividad, pasó de ser algo inalcanzable e imposible, para gente privilegiada por su agilidad y competencia (o para quienes habían nacido en una familia de cirqueros y cirqueras), a ser una actividad popular, inclusiva, que cualquiera puede realizar, sin importar la edad, el peso, la estatura, ni sus experiencias previas. En ella se aprende a trabajar la paciencia, la perseverancia y sobretodo, la frustración. Se vuelve una exigencia personal confiar en nuestro propio cuerpo y en nuestras capacidades, físicas, emocionales, cognitivas. Sin embargo, también se vuelve una exigencia colectiva, ya que a pesar de ser una actividad que se practica individualmente, sabemos de los riesgos de practicarla sin compañía, y más aún, sabemos de las enormes ventajas de hacernos de un buen compañero que nos aliente y nos acompañe a perder los miedos. En estos talleres se prioriza no sólo aprender un truco individualmente sino aprender a cuidarlo, aprendemos mirando al otro, aprendemos de sus errores y sus aciertos, y aprendemos con sus cuidados y su voz compañera. Hoy, quien practica la acrobacia aérea en telas, es, nada más ni nada menos, que un artista circense, siempre que, consideramos, ponga algo de sí mismo en su desempeño.

Se puede hallar una de las razones por las que la acrobacia aérea se torna de interés, al configurarse como una actividad que pasa por el cuerpo propio y el ajeno, que se lleva a cabo de forma individual, pero no solitaria. Se puede hablar de cierta tensión entre lo individual y lo social dentro de la misma práctica, en tanto la mayoría de las veces, el encuentro entre el elemento (la tela) y el practicante se efectúa de uno a uno. Sin embargo, no es sin otros: otros que enseñen, apoyen, acompañen y cuiden.

No sobra decir, que hay algo de la mirada del otro, de lo vincular, de este juego que parece solitario, pero jamás lo es, cuando se trata de armar un espectáculo: un artista que se propone contar algo de sí, armar un personaje que, en su forma de actuar, enredarse y danzar, conmueva a su público. Ningún número artístico resulta exitoso si no expresa algo, si no deja ver la pasión y lo íntimo, por más difíciles que hayan sido los trucos elegidos, por más precisa que haya sido su

ejecución. Incluso en una presentación artística, cuando parece que el público está de un lado y el artista del otro, la emoción atraviesa como una nebulosa el espacio, creando una atmósfera de tensión y expectativa, cada uno a la espera de la reacción del otro.

Situamos aquí a la acrobacia aérea dentro de una maquinaria creativa que posibilita efectos subjetivos, viéndose ella atravesada por la actividad de pensamiento. En el pensar andamos, trazamos un incesante devenir disruptivo respecto de la repetición que se coagula en el individuo. Lo haremos también cuando danzamos a metros del piso, abrazadas por una tela, que hará de soporte de un acontecimiento, de nuestros propios nudos, de nuestras cuestiones, de lo todavía no realizado.

Posicionando a la actividad artística en un lugar creativo, disruptivo, podemos cuestionar, quizás el arte no tenga que ver con una respuesta que hay que aprenderse, sino con la posibilidad de habilitar una pregunta por parte del sujeto. Hay una pregunta que puede hacerse, y en este sentido ¿No podremos interrogarle ello mismo al psicoanálisis?

Pretendemos iluminar los diversos espacios en que los efectos terapéuticos pueden tener lugar, y como consecuencia, descentrar la labor terapéutica de las líneas preestablecidas, despegando el campo terapéutico de los lugares convencionales en donde suele circunscribirse. En la propuesta de explorar las vías que faciliten el acceso al psicoanálisis o a los efectos que éste pueda producir, es que nos acercamos a la producción subjetiva y los efectos terapéuticos que la acrobacia aérea en telas pueda suscitar. Sabemos que el cuerpo se manifiesta cuando la expresión por la palabra no aparece como posible. En base a ello, Freud (1930) habló de la sublimación como un medio socialmente aceptado para la descarga de la pulsión. Sin embargo, aquí emerge la posibilidad de pensar al trabajo con el cuerpo, no como una vía para la descarga pulsional sino como un medio para la expresión, que evite la patologización del mismo.

Guían estas ideas los interrogantes que invitan a pensar qué lugar tiene el arte, la actividad del pensamiento y del cuerpo, cuando no es automatizada. Y a su

vez, qué lugar tiene la creatividad en el psicoanálisis. De allí la especificación de esta temática hacia la actividad de la acrobacia aérea en telas como potencia para la producción de efectos en la subjetividad. Intentamos echar luz sobre lo que entendemos constituye la faz creativa, creadora y transformadora, más allá del componente lúdico que la actividad comprende. Se propone pensar a la actividad creativa, no en una perspectiva que propicie el ocio, tampoco la mera repetición de lo elaborado por otros, sino inversamente, como aquella que impulsa una posición activa en el sujeto y motiva una búsqueda de lo íntimo que decanta por la expresión de lo propio.

Asimismo, esta perspectiva se propone tomar distancia del fenómeno actual de la época, que promueve el consumo de la actividad física vacía y el “cuidado” del cuerpo, con el fin de atenerse a los estándares de belleza contemporáneos que exhibe el sistema capitalista. La actividad física tiene, por supuesto, numerosas ventajas en la salud, sin embargo, se torna un elemento vacío si se consume como un objeto más de moda, y, en consecuencia, no se aborda conscientemente. En las presentes elaboraciones, se aborda la actividad física y artística en su capacidad de crear e instalar la pregunta por el sujeto.

Hallamos en la acrobacia aérea en telas una forma de explorar-se, armando y desarmando nudos, poniéndose a prueba, equivocándose y volviendo a intentar. A veces de la misma forma, a veces probando algo nuevo.

Encontramos diversas formas de existir, de expresar, de sentir. Algunxs lo hacemos en movimiento. La acrobacia aérea puede ser adrenalina y puede ser pausa, pero siempre es compañía. La tela puede apretar, soltar, envolver, liberar y abrazar. En el movimiento y en la quietud, permite existir en una infinidad de formas. Permite re-encontrarse, re-conocerse y re-inventarse, cada vez.

Cada sujeto es a partir de su historia. Es parte, no pretendemos olvidarla, pero podemos reconstruirla, pensarla, cuestionarla, porque tampoco somos víctimas de nuestra historia, no nos reducimos a ella. Como un rompecabezas, que cada vez que aparece una pieza nueva, algo toma sentido y otras veces, hay que revisar lo que creímos sabido, las piezas que ya habíamos colocado pretendiendo haber hallado su lugar.

7- Referencias bibliográficas

- Bardet, Marie (2012): "Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía". Editorial Cactus. Buenos Aires. Argentina
- Barragán Otañón, Teresa; Silva Ribeiro, Camila da; Mallet Duprat, Rodrigo; Carvalho Lopes, Daniel de; Tanasovic Cardani, Leonora; Santos Rodrigues, Gilson; Capellatto Melo, Caroline; Coelho Bortoleto, Marco Antonio (2017): "Arte, cuerpo y escuela: el potencial educativo del circo" En *XII Congreso Argentino y VII Latinoamericano de Educación Física y Ciencias*. Buenos Aires.
- Bleichmar, Silvia (1999): "Entre la producción de subjetividad y la constitución del psiquismo" En *Revista del Ateneo Psicoanalítico N° 2*, Buenos Aires.
- Bonano, Bozzolo, L'Hoste: "Elucidación y subjetivación" texto inédito. Ficha de cátedra.
- Bruner, J. S., Goodnow, J. J. y Austin, G. A. (1978): "El proceso mental en el aprendizaje". Madrid: Nancea.
- Deleuze, Gilles. (1989): "¿Qué es un dispositivo?". Conferencia de enero 1988, en el primero encuentro internacional organizado por la *Association pour le centre Michel Foucault*, publicada por *du seuil*, Paris, en el texto colectivo: Michel Foucault, Philosophe. Ficha bibliográfica.
- Díaz, María Julieta (2015): "Análisis de una práctica corporal en expansión". <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53654>
- Fernández, Ana María. (2007): "Lógicas colectivas y producción de subjetividad". Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Ferreyra, Agustina; Hurtado Atienza, Selva (2015): "Música, cuerpos y subjetividad" en *V Congreso Internacional de Investigación de la Facultad de Psicología de La Universidad Nacional de La Plata*.

- Freud, S (1930): “El malestar en la cultura”. En Obras Completas. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fondation Cirque du Soleil (2011): Técnicas básicas en artes circenses. Cuerda lisa y tela acrobática. École Nationale de Cirque. Montreal. Canadá.
- Glaz, M. Moratti, F. y Urbietta, V.: “Sonoridades con el cuerpo” Texto inédito. Ficha de cátedra.
- Gómez López, Y. (2017): “Arteterapia y antipsiquiatría. El arteterapia como una herramienta de cambio”. *Revista de Psicología*, 16, 98-120. doi: 10.24215/2422572Xe007
- Grosso, Tamara (2023): “Cuando todo refugio se vuelva hostil”. Buenos Aires, Santos Locos Editorial.
- Guattari, Félix. (1996): “Caosmosis”. Buenos Aires, Editorial Manantial.
- Guattari, Félix. (2013): “Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles”. Buenos Aires, Editorial Cactus.
- Infantino Julieta, Sáez Mariana y Scioli Schwindt Clarisa. (2021): “Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías”. Buenos Aires, Club Hem Editores.
- Labandeira, María Cecilia. (2006): “Sólo hay encuentros” Publicado en Campo Grupal N°83 *A propósito de I. Lewkowicz*. Octubre 2006, Buenos Aires.
- Lacan, Jaques. (2017): El seminario de Jacques Lacan. Libro 6: “El deseo y su interpretación” [1958-1959] (1ª edición. 4ª reimpresión). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jaques. (2019): El seminario de Jaques Lacan. Libro 10: “La angustia” [1962-1963] (1ª edición. 15ª reimpresión). Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, Jaques. (2019): El seminario de Jaques Lacan. Libro 11: “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” [1964] (1ª edición. 26ª reimpresión). Buenos Aires: Paidós.
- Lourau, René (2001): “La lógica de la implicación”, Selección realizada por Gregorio Kaminsky de *Libertad de Movimientos. Una introducción al análisis institucional*. Buenos Aires. Eudeba.
- Paolini, Pablo; Godoy, Carlos; Muñoz Cobeñas, Leticia Amelia (2016): “La guitarra como elemento terapéutico: ¿es posible una guitarra terapéutica?” en *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*.
- Trybalski Eichholz, María Isabel (2008): “Cuerpos aéreos”. En *Jornadas de cuerpo y cultura de la UNLP*. La Plata. Buenos Aires, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17100>
- Vygotski, Lev Semiónovich (2000): “El desarrollo de los procesos psicológicos superiores”. Barcelona: Crítica.
- Zolkower, Martín Darío; Ferrer, Carina del Carmen (2019): “Una psicología social crítico-dialéctica: condiciones de posibilidad para el abordaje de problemáticas psicosociales actuales”. Buenos Aires. Universidad Nacional de La Plata: EDULP – Editorial de la Universidad de La Plata.