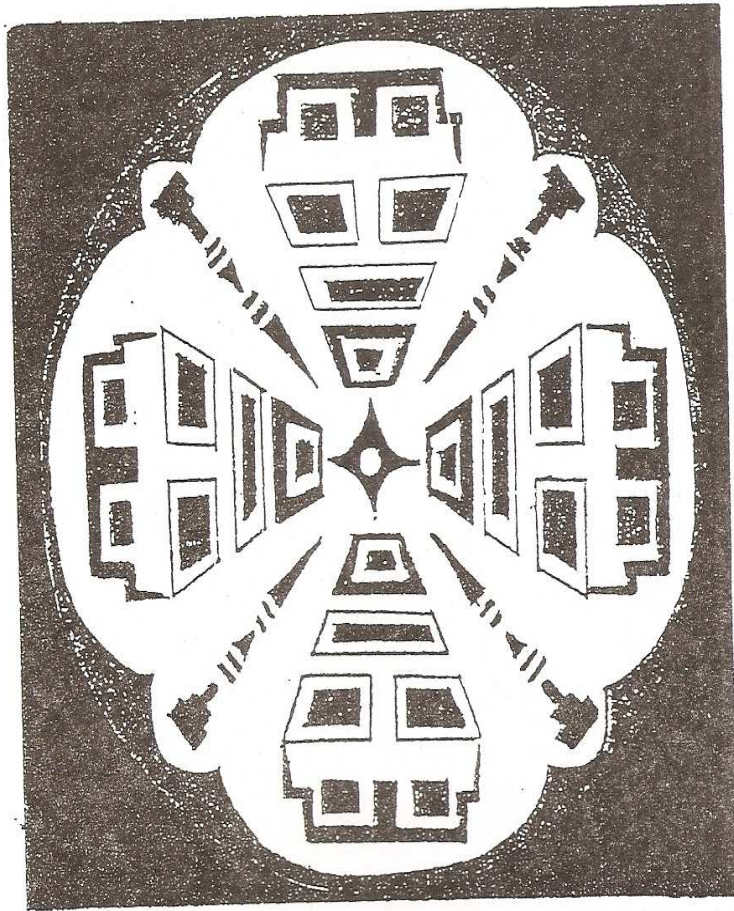


# Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



Año 7, N° 13

*Mandala- Dora Del Pino*

*1° Semestre de 2002*

FUNDARTE 2000

# *Cultura y Encuentro*

Directora: Celina Hurtado

Año 7, N° 13

1° Semestre 2002

## Índice

<i>Máscaras</i>	
Zulema Escobar Bonoli .....	3
<i>Mandala, imagen y movimiento</i>	
Celina Hurtado .....	6
<i>La Escuela DeClara</i>	
Carolina Viale .....	27
Noticias .....	35

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires  
Argentina- E. mail: [fepai@clacso.edu.ar](mailto:fepai@clacso.edu.ar)  
Queda hecho el depósito de ley 11.723

**ISSN 0320-059X**

## MÁSCARAS

*Zulema Escobar Bonoli*

Las máscaras ocuparon un lugar destacado en las más diversas culturas. En América Latina las utilizaron Aztecas, Incas, Mayas y Chibchas para el culto religioso y funerario. En Argentina las culturas Colla, Chané y en menor grado la Mapuche, hicieron uso de ellas con fines rituales (festivo-religioso, propiciatorio y chamánico).

En el caso del Japón, en el Teatro NO DO poco interesa la edad, sexo o condición social del intérprete. La máscara identifica el rol. La máscara es el personaje. Este concepto en Extremo Oriente, de alguna manera se vincula con la etimología griega de la palabra máscara: significa persona. La máscara aparece como signo de la persona o personaje.

Desde la antigua Grecia en adelante, en Occidente la máscara pasó a ser símbolo bifronte del teatro (comedia y tragedia). En el Medioevo y primera parte del Renacimiento fue objeto central en las manifestaciones lúdicas, dionisiacas, en aquellos acontecimientos donde lo festivo adquiría un contenido trascendente: el Carnaval, la Fiesta de los Locos, las muy variadas “fietas” sacras y profanas de la *Reppublica Serenissima* (Venecia).

Por otra parte, la Comedia del Arte fue creadora de máscaras para numerosos arquetipos sociales (el antifaz o la media máscara negra para el Arlequino, la arrugada y amargada de Pantaleón, etc.).

La máscara se transformó en un medio de expresión que comunicó más allá de sí, como una creación colectiva que no fue consciente del alcance en el momento de la creación. Hoy, más allá de su significado específico nos llega su carga de sentido.

La percepción de la máscara por parte de los grupos sociales y su “juego” dentro de las reglas de cada sociedad, trascendió al objeto para remitirnos a aun modo rico en interpretaciones, motivando nuestro inconsciente colectivo.

En Occidente las máscaras del Carnaval Veneciano emergen como prototipo de la

máscara de Carnaval,. Por una parte está muy vinculada a la Comedia del Arte (y no por acaso Goldoni es el máximo exponente véneto de dicha corriente). En el caso del Carnaval veneciano sus máscaras y tipos físicos representan en todo Occidente el arquetipo del Carnaval por excelencia, de las fabulosas fiestas de la Serenísima, de la Comedia del Arte. La misma transposición temporal, pero de menor alcance espacial se produce con prototipos carnalescos de ciertas regiones italianas: el Balanzone boloñés (caricatura del “doctor” de la Universidad de Bolonia), el Tartaglia napolitano (golfo balbuciente objeto de burlas)

A pesar de lo expuesto, la máscara representó en la Venecia de los siglos XIII a XVII mucho más que un arquetipo carnalesco. Las máscaras eran utilizadas fuera de la época de Carnaval: durante las fiestas de la Ascensión, Fiestas Patronales, en las Casas de Juego a los efectos de no ser reconocidos. En una época la batuta (media máscara de género anexa a una capucha o mantilla) fue obligatoria para las mujeres que asistían al teatro. Los hombres que concurrían a conciertos y espectáculos en los locutorios de los conventos también usaban máscaras. Se comenta que ciertos “*nobiluomi*” utilizaban el artilugio de la máscara para mendigar por las calles de la Serenísima. En ocasión de fiestas religiosas o profanas se llevaban a cabo en las plazas espectáculos circenses y juegos populares: espectadores, artistas y participantes de juego solían llevar máscaras.

O sea, la pérdida de identidad personal a través de la máscara fue característica de un período determinado de la República de Venecia traspasando los límites del período de Carnaval.

La máscara del Carnaval veneciano alcanzó su máxima expresión con la utilización de la técnica de la carta pesta. Aparte de ella puede mencionarse, con menor grado de uso, la máscara de tela en el caso de la “batuta”. La máscara veneciana incorporó, sin resultar sobrecargada, algún tipo de collage (tela, pluma, pedrería) que siempre adquirió el carácter de accesorio.

Entre los siglos XVII y XIX, el contacto de Europa con culturas muy disímiles, la conectó con máscaras de las más diversas culturas: americanas, africanas, de Oceanía, de Extremo Oriente. En su incorporación a Europa estas máscaras son vaciadas de su contenido ritual o festivo y religioso. A la máscara resignificada, se la incorpora al coleccionismo y a la decoración. Su influencia en el ambiente pictórico pasa a ser muy

importante entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Estas máscaras, fundamentalmente elaboradas en madera, incorporaban en muchos casos incrustaciones y collage de elementos naturales (fibras, piedras en bruto, madreperla, caracolas, metal rústicamente elaborado). En muchos casos su colorido era fuerte, vital, contrastante. Estos elementos den la cultura de procedencia de la máscara no siempre funcionaban como accesorios, comprometían el significado mismo de la “persona” asumida en la máscara. Ello no fue siempre captado por Occidente. Lo que realmente tuvo influencia fue la fuerza expresiva de la técnica: el uso de los colores, la mezcla de materiales y el collage. Ello puede observarse con claridad en algunos post impresionistas y cubistas. Kandisky y Klee suelen citar en sus trabajos el impacto que en ellos provocaron trabajos artísticos de sociedades “primitivas”.



Diseño de máscara de la autora

## MANDALA, IMAGEN Y MOVIMIENTO

*Celina Hurtado*

### **Presentación**

Presento aquí una versión preliminar y reducida de una obra que está en su tramo final de elaboración, y que es producto de un trabajo con mandalas que lleva más de quince años. Durante este tiempo, he creado danzas sobre mandalas, he trabajado con la pintora Dora Del Pino en exposiciones en las que he interpretado el movimiento mandálico, con participación del público. Finalmente, realicé un curso completo de un año de duración para un reducido número de personas, que es la base de este trabajo y que he continuado enriqueciendo después con otras experiencias más puntuales. Creo que una guía de trabajo corporal con mandalas, como la que aquí propongo, puede ayudar e incentivar a otros para ampliar y enriquecer esta experiencia personal, y transmitir el gusto y el interés plástico y cinético por esta gran manifestación del inconsciente humano que son los mandalas.

### **Propuesta general**

El mandala es una representación o imagen simbólica del círculo mágico o círculo de protección, cuyo centro es el sol. Se representa como un círculo inscripto o circunscripto en un cuadrado, y además puede tener formas triangulares y es posible colocar también una estrella en su centro. El más antiguo y genuino mandala es geométrico (no figurativo) aunque hay también mandalas figurativos (con diseño de flores, hojas, etc.) La antigua civilización india compuso numerosos mandalas y también los hay en otras culturas, como las americanas y los adornos de las iglesias medievales.

Young lo consideró como una transmisión de formas de equilibrio en la conciencia colectiva y por eso lo usó terapéuticamente, afirmando que un enfermo, en cuanto mejora su equilibrio mental, puede realizar mandalas cada vez más perfectos.

El mandala perfecto o correcto es siempre una figura isomorfa al menos en un eje. Si es isomorfa en todos los ejes posibles es una expresión acabada de equilibrio. Por eso puede representar tanto el equilibrio cósmico como el subjetivo e incluso la buena integración de ambos. Naturalmente este concepto de que la geometría representa por

sí los esquemas básicos de la realidad cósmica y humana es hoy adscrito habitualmente a la filosofía platónica, la cual, a su vez, lo deriva o lo toma de la escuela pitagórica. Por otra parte, en cuanto se sabe que Pitágoras se inspiró mucho en los mitos del Oriente Medio, podríamos encontrar por allí el origen más remoto, oriental, del platonismo de las formas, que son esencialmente las geométricas.

Pero quizás más bien debiéramos decir que el pitagorismo, y aún más el platonismo, son en realidad las formas racionales, abstractas y universalizadoras (categorías filosóficas) de una intuición muy extendida en todas las culturas, ya que el tema del círculo solar con un centro y una periferia existe en todos los pueblos que han adquirido una mínima cultura simbólica transmisible (los americanos, los africanos y por supuesto los siberianos y esteparios del Asia). Desde este punto de vista pareciera que el mandala es un intento de fijar en forma tangible y estática una intuición existencial del equilibrio de las fuerzas cósmicas, en relación a las cuales el hombre primitivo orientaba su conducta. Si la hipótesis de que las pinturas rupestres tenían un sentido mágico (ayudar a la cacería, apropiarse de las fuerzas animales, etc.) es cierta, es factible conjeturar que en un comienzo el trazado del mandala también tuviera un sentido mágico, sea en forma de conjuro, o como expresión de la conciencia individual o colectiva en relación a ciertos momentos capitales del transcurso vital.

Por lo tanto, es posible que al dibujar un mandala no sólo se intentara representar el círculo de protección solar, único espacio en el cual es posible la vida, sino que también se intentara materializar de ese modo (limitado y estático) el inasible mundo temporal.

## 1. Líneas

En mi concepto, creo que el hecho de incluir en forma reiterada la figura del círculo (concéntricos, focales, etc.) tiene un doble sentido. Por una parte, sin duda el círculo representa el espacio vital protegido por el sol (por ejemplo, el círculo mayor) o ciertos espacios vitales menores (los círculos concéntricos o focales menores). Creo que es primordialmente una representación de la tierra habitable, del habitat humano, de la *oikumene*. Lo cual implicaría una visión (por supuesto implícita y no concientizada) de la unidad u homogeneidad de la experiencia espacial de la humanidad. Así, el círculo mayor es todo el mundo habitable por los humanos (por el momento sería la tierra) en relación a cuya totalidad son **comprensibles**, por su relación estructural, los sub-espacios determinados por los círculos menores. En este sentido, sería diferente la significación



de -y la relación determinada por- los círculos concéntricos y los focales. Los primeros determinarían espacios de desigual “densidad ontológica”, ya que los más cercanos al centro serían los privilegiados, o “sagrados”, por su proximidad a la fuente original. En cambio los focales isomorfos son homogéneos en cuanto a su dimensión óptica y el hecho de que estén unidos por líneas rectas significaría a su vez la representación de posibles vinculaciones que no necesariamente pasan por el centro.

Desde el punto de vista subjetivo (individual o comunitario) es claro que en cuanto el mandala sea a su vez una representación de la conciencia subyacente -individual o colectiva- el centro representa el yo (individual o colectivo) y por tanto de por sí un mandala no indicaría la relación objetiva (o “científica”) de los lugares reales. Por ejemplo, para la representación simbólica (existencial, vital, proyección del inconsciente) el yo y el lugar donde se está instalado es el centro del universo. De allí que todas las culturas consideren de algún modo su lugar más sagrado como el ombligo del mundo. Esto tiene que ver con la estructuración propia de la conciencia y con las formas a priori de estructurar las captaciones externas organizándolas unitariamente. La representación “objetiva” o científica que pone el centro del universo en otro foco (o en ninguno) es una forma derivada que para ser vivenciada parece requerir una traducción en términos de las formas primarias y básicas de estructuración mental.

Por otra parte, la representación circular implica también el intento de capturar mediante una forma, la fluidez de la temporalidad, humana y cósmica. La representación del transcurso del tiempo en forma cíclica parece haber sido la más original, derivada muy posiblemente de la experiencia de la repetición de los ciclos naturales de las estaciones. En cambio, pareciera más lógico representar con una línea el transcurso de la vida humana, ya que sus etapas no son repetibles. Sin embargo, la visión comunitaria de la vida marca la idea de una continuidad de la especie o del grupo dentro del cual las vidas humanas son pequeños procesos que siempre recomienzan: el individuo nace, crece y se reproduce; cuando él declina o desaparece, su lugar es retomado por su vástago. Lo mismo es válido para la vida vegetal y animal, cuyas analogías con la humana han sido mucho más vivenciadas por las culturas arcaicas que por las nuestras.

Entonces, la representación circular sería, desde este punto de vista, un esfuerzo de materialización del tiempo, o mejor, de la duración concreta del universo y del hombre. No sería una concepción del tiempo abstracta, sino algo más aproximado al concepto bergsoniano de duración, permanencia ontológica homogénea (circular) dentro de su

heterogeneidad (los arcos del círculo, ninguno de los cuales es igual al otro en cuanto a su posición absoluta).

Estas representaciones del espacio y el tiempo exigen, como es fácil comprender, una posicionalidad absoluta. Este aspecto tiene también sus implicancias y acerca de ello podremos volver.

El otro elemento del mandala es el cuadrado, es decir, la figuración rectilínea, o más bien, y sobre todo, el uso de la línea recta. Así la línea curva adquiere otra dimensión significativa, al ponerla en relación con la línea recta. Veamos pues, cuál sería el sentido de las figuras rectilíneas y las líneas rectas en el mandala. La línea recta representa básicamente una dirección y/o un eje. Por tanto su función en el imaginario mandálico es una quiebra de estatismo, es decir, es la dimensión dinámica. El dinamismo tiene entonces un doble sentido: indica dirección e indica fuerza (líneas angulosas más abiertas o cerradas). Si observamos cualquier mandala, veremos que las líneas rectas inciden en las curvas (según nuestra percepción o esquema perceptivo) y no a la inversa. Por lo mismo, en una primera aproximación visual los planos mayores parecen más bien determinados por las figuras circulares que por las rectas. Aunque el círculo puede y debe ser considerado una figura dinámica, e incluso el dinamismo circular es quizás una de las formas más perfectas de imaginar el movimiento permanente (y de allí la base imaginativa del esquema aristotélico del movimiento circular), en el caso de la totalidad del mandala son las líneas rectas, y en particular aquellas que determinan ángulos muy agudos, las que parecen “correr” hacia la periferia o hacia el centro de la figura. Esto no carece de explicación, desde nuestro punto de vista. Porque los círculos determinan totalidades dinámicas cerradas en sí mismas, es decir, sistemas en equilibrio. De allí que aunque en sí puedan concebirse como dinámicas (con dinámica interna, como el caso del movimiento circular o rotación) si las apreciamos como totalidades son estáticas. En este sistema diríamos “entropístico” o “entropista” irrumpen las líneas de fuerza y los ejes de las líneas rectas. Entonces la figura cobra una movilidad precisa, incluso direccional. Ya veremos en concreto cómo es posible representarse este tipo de intuiciones cinéticas.

## **2. Colores**

Todo lo anterior se refiere exclusivamente a las líneas y los planos, pero los mandalas también tienen colores (incluso las gradaciones de un solo color o el blanco y negro).

Por lo tanto debemos analizar también este aspecto.

Los colores tienen ciertas reglas de relación y correspondencia entre sí, que en el pasado han sido investigadas y experimentadas sobre todo por los pintores y a partir de la modernidad por los filósofos y finalmente por los físicos. Así se habla de colores complementarios, primarios y secundarios, fríos y calientes, etc. La teoría de Newton sobre el color ha dado una explicación científica a lo que ya se sabía por experiencia y práctica. Los pintores del Renacimiento experimentaron quizás por primera vez, hasta donde sabemos, con el efecto de luz, transparencia y sombra, añadiendo blanco y negro a los colores del espectro. En cuanto al espectro, tal como se produce en la naturaleza con el arco iris, y experimentalmente con el prisma, ha sido un tema de interés desde la antigüedad. Precisamente por ese carácter natural de la producción del fenómeno es que se le adscribieron caracteres y propiedades especiales y en cierto modo mágicos.

Estas concepciones también tienen que ver con leyes perceptivas, porque en general surgen de las sensaciones que provoca en el espectador la contemplación de los colores. Un ejemplo de esto es la distinción entre cálidos y fríos, que si bien se adscribe a fenómenos más o menos relacionados (por ejemplo el amarillo, el rojo y el naranja al sol y a la llama) es evidente que resulta bastante intuitiva, precisamente por la asociación inconsciente que se produce. También se afirma que algunos colores excitan (el rojo) y otros tranquilizan (el verde). Probablemente la génesis psicológica sea similar (el verde del campo, el rojo de la llama) y de allí pasaron a simbolizar los atributos de seres mitológicos (por ejemplo Marte, dios de la guerra).

Sin embargo, el simbolismo de los colores no tiene sólo -y tal vez ni siquiera principalmente- un origen tan natural. Al contrario, muchos simbolismos, los más sutiles, tienen un alto contenido de elaboración cultural. Por eso los colores no significan lo mismo en todas las culturas, lo que sucedería si sólo simbolizaran de modo inmediatamente natural.

Por lo tanto, podemos concluir que el uso de colores en los mandalas tiene en parte un simbolismo de tipo natural (por ejemplo la tendencia a colocar un centro claro en representación del sol, que a veces se reemplaza por un punto) pero también toda cultura (y por tanto también luego cada individuo) pone en ellos su propio simbolismo inconsciente, que puede concientizarse mediante la reflexión, produciendo procesos

más enriquecidos de ideación, como veremos en el punto sobre técnicas de trabajo. En cualquier caso, así como vimos que las formas son susceptibles de una interpretación de tipo intelectual y también de una vivenciación, lo mismo podemos decir de los colores.

Es decir, formas y colores pueden interpretarse intelectivamente, por un proceso de análisis, explicitando los contenidos simbólicos. En este caso el proceso es de tipo hermenéutico y ayuda a la comprensión de la cultura productora del mandala, así como también posibilita la producción analítica de mandalas. Otra forma es vivencias o experimentar un estado anímico - psíquico -espiritual durante la contemplación del mandala, produciéndose una asociación libre que puede o no reiterarse en sucesivas contemplaciones. Si se reitera, el sujeto habrá hallado una correspondencia estable y válida para él, y podrá compararse con otras vivencias similares. Es factible conjeturar que hay ciertas experiencias (resultados psico-espirituales) que son constantes para la especie, al menos en este estadio de su desarrollo psíquico, otras que son comunes a una cierta cultura, incluso la cuasi planetaria que ya hemos logrado y otros resultados son específicamente individuales. Es posible que justamente Young se haya valido de estos últimos para apreciar la mejora psíquica de sus pacientes. Parece, por tanto, mucho más difícil establecer reglas de correspondencia para los colores que para las líneas, pero en cualquier caso podemos aproximarnos con algunas consideraciones.

El uso de colores en mandalas puede ser de varias clases. En un tipo de uso, el mandala usa sólo un color (o una gama) con diferentes gradaciones. Por ejemplo tonalidades amarillas-ocre, o amarillas-naranja, o rojizo, o verdoso, o azulino, etc. En este caso la significación fundamental estará dada por la concentración del color y la forma de difusión. La concentración puede coincidir con la concentración formal (el centro) y en ese caso la refuerza, o bien puede proceder a la inversa y en ese caso refuerza el sentido luminoso, pues la tonalidad más clara, al quedar en el centro, representa la luz. Así por ejemplo un mandala rojizo con un fuerte centro rojo acentúa la significación del rojo. En cambio, si el rojo fuerte está en la periferia y el más claro (o blanco) en el centro, se acentúa la significación luminosa o solar del mandala. Lo mismo vale para mandalas con colores fríos. Así, un mandala azulino con centro claro reforzaría la imagen lumínica, pero en este caso sería lunar o estelar.

Otro tipo de mandalas usan colores contrastantes. En ese caso caben dos posibilidades: que los colores contrastantes se equilibren en cuanto a la superficie, o

que uno prevalezca. La prevalencia generalmente se da por una mayor superficie cubierta por el color, aunque también puede ser por concentración. Si se equilibran, desde el punto de vista del color, el mandala tendrá doble significación y por tanto será psico-espiritualmente ambiguo. Si uno prevalece sobre el otro, la significación principal tiene adherencias de la secundaria cuya explicación dependerá de cada caso. Otra posibilidad es el mandala multicolor, entendiéndose por tal el que usa diversidad no complementaria, con gradaciones o no. Un ejemplo serían los vitrales y todas las formas mandálicas construidas sobre el estilo mosaico. En estos casos suele atenderse a que predomine un tipo de color (por ejemplo frío o cálido). Desde el punto de vista de su significación psico-espiritual son mandalas más complejos en los cuales cada color por sí se anula en otro y sólo puede atenderse a un resultado global que dependerá más bien de la disposición que de los colores usados. Por tanto la significación dependerá mucho de la concepción estética de la cultura productora o del espectador. No en vano este tipo de mandalas se usa sobre todo en función decorativa y casi siempre con algún elemento figurativo que le da su principal sentido figurativo (una flor, una estrella, etc.). Hay que tener en cuenta que un mandala no deja de ser unicromático por el hecho de tener algún pequeño aditamento en otro color, complementario o no. Porque esto puede tener un sentido totalmente devorativo. Pero este carácter surge del uso del o de los otros colores en la composición total y no parece que pueda haber reglas al respecto, salvo que estos colores decorativos no deberían estar en lugares formalmente significativos.

### **3. Movimientos**

Los elementos estructurales que hemos señalado -forma y color- determinan conjuntamente el sentido dinámico del mandala. En cuanto representación cósmica, los movimientos ínsitos en la estructuración formal cromática serán primordialmente los movimientos cósmicos básicos. El movimiento que primera e intuitivamente se capta en el mandala es el circular. Si se atiende a la totalidad del mandala y al centro fijo, podríamos decir que el conjunto implica un movimiento de rotación cuyo eje convencionalmente lo fijamos de norte a sur (de arriba abajo) según nuestra percepción habitual longitudinal de este fenómeno. En efecto, cuando se nos pide la representación imaginativa de una rotación, por ejemplo, de la tierra, la imaginamos con un eje en el sentido arriba-abajo, o sea, por analogía antropológica, mientras que una representación transversal -como el asador al spiedo- es mucho menos frecuente y parece más forzada. Si atendemos a los elementos no centrales, estén o no representados en alguna

circunferencia concéntrica, el movimiento será circular alrededor de un centro, con lo cual todo el mandala adquiriría la apariencia de un sistema planetario. Por supuesto esta representación plana puede también adquirir una forma tridimensional, pero el tema del mandala tridimensional escapa a la tradición pictórica, que precisamente intenta una materialización imaginaria bidimensional.

El movimiento circular tiene algunos caracteres de totalidad y permanencia, y en cierto sentido de estatismo (como totalidad no se desplaza y por tanto puede concebirse como un sistema estático) que han sido explicados en diversas culturas con distintos conceptos, pero que tienden a marcar la identidad recurrente. Aristóteles, asumiendo una larga tradición cosmológica griega, seguramente deudora de la cosmología mítica de Egipto y medio Oriente, consideró al movimiento circular como el más perfecto, ya que no requiere un punto de detención para regresar al lugar inicial y por tanto es el único que puede ser uniforme, perpetuo y sin desgaste, cualidades que adscribió al primer movimiento, el causado por el primer motor. En el otro extremo, los chinos concibieron toda la naturaleza como un movimiento alternado del *yi* y el *yang* (los opuestos) en forma circular, es decir, alternándose entre sí pero volviendo siempre a un punto inicial absoluto. De allí que la representación taoísta sea circular. Por supuesto no podemos dejar de mencionar la cosmología mítica hindú que es absolutamente circular, con la particularidad de que su circularidad es sobre todo temporal (los grandes períodos que se contienen en otros cada vez más grandes y así sucesivamente al infinito).

Es evidente que toda concepción finitista del universo privilegiará de una manera u otra el movimiento circular, porque sin duda lo dicho por Aristóteles es válido en este caso. Y ya veremos que en cierto sentido eso es válido también para el nivel humano.

Dijimos antes que las líneas rectas indican dinamismos teléticos y son las más adecuadas para representar direcciones de fuerza, de acción, de traslación, etc. Toda línea finita cabe en un círculo del cual puede ser el diámetro. De modo que en concepciones finitistas en las que el universo tiende a tomar la forma esférica, los movimientos rectilíneos aparecen en posición subordinada.

En cambio, en cualquier concepción infinitista la línea recta (sin punto final) marcaría la dirección indefinida de expansión, que puede ser local o temporal. El principio de inercia (que sólo puede enunciarse en forma absoluta si concebimos teóricamente un

universo espacialmente infinito) y la dirección unidireccional de la historia (o del proceso temporal) suelen suponer un universo convencionalmente infinito (en teoría), aunque admiten que el real es finito y quizás agrandable, producto de un ser no material infinito que daría razón tanto de la finitud como de la infinitud espacio temporal del universo material. La posibilidad de un universo « eterno» que Tomás de Aquino defendió tan tenazmente como hipótesis filosófica (aunque «sabiendo» por revelación que el mundo real no lo es) supone en el fondo una concepción teórica infinitista del espacio-tiempo, que en su caso no era explícita, pero que la filosofía racionalista de la modernidad se encargó de desarrollar.

Así, el infinito puede entenderse como un movimiento circular perpetuo, o puede entenderse como una línea de movimiento infinita. En este caso podríamos hablar correctamente de un universo en expansión, ya que la línea infinita puede concebirse como agrandándose permanentemente. En cambio el círculo como tal no se expande: si se expande la esfera, es decir, si se agrandan sus circunferencias y sus diámetros, ya estamos en presencia de otro círculo (o de otra esfera) y la magnitud de la expansión se mide precisamente por el aumento de las líneas radiales. Este movimiento de expansión radial o radiosidad, que es propio de la expansión de la luz, ha sido también una figura dinámica muy empleada en meditaciones espirituales, sobre todo al comienzo del medioevo y luego desarrollada por los árabes y la cristiandad medieval media y tardía. Un punto de luz se expande en todas direcciones formando una esfera luminosa, de acuerdo a la percepción habitual, pero sin tener en cuenta el análisis de un rayo solo, ya que en la naturaleza toda fuente luminosa produce infinitos rayos hacia infinitos puntos del espacio circundante. La figura de la expansión lumínica es en realidad similar a la que las actuales teorías físicas del universo en expansión conciben como modelo del proceso de evolución cósmica. Una característica de la línea recta finita es la posibilidad del retorno del movimiento por la misma vía, y por tanto, si concebimos una expansión limitada, es decir, que en algún momento halle su punto final expansivo, y mantenemos un concepto dinámico de la realidad, deberemos aceptar que el proceso se retrae, volviendo -al menos teóricamente- al punto inicial. Esta teoría cosmológica de un universo en expansión-retracción es quizás una de las más antiguas (ya la concibieron los hindúes y por cierto cabe en el taoísmo, entendiendo la expansión - retracción en este sentido) y parece la única alternativa válida, al menos como modelo mental comprensible e inteligible, al modelo finitista cuya expresión más acabada es el homocentrismo aristotélico. En todo caso, este movimiento de contracción-expansión parece ser otro de los movimientos cósmicos básicos que el mandala también representa,

mediante la combinación de círculos y ángulos de diversas aberturas, por supuesto, con la ayuda del color, o de la intensidad del dibujo lineal. En general casi todas las formas estrelladas con un centro valorizado (color denso o blanco-luminoso) y gradación cromática (positiva o negativa) hacia las puntas, producen en el espectador que las mire fijamente, un cierto movimiento de contracción-expansión. Si la figura estrellada es de cinco o más puntas, la impresión es más bien de “parpadeo”, o sea, pulsación local o contracción-expansión de la figura estrellada misma, no de la totalidad. En cambio, si la figura es triangular o cuadrangular, muy aguda y cada punta abarca una parte significativa del radio (con mayor razón si lo abarca todo o casi todo) produce la sensación de expansión-contracción total de la figura y el movimiento que sugiere es sobre todo rectilíneo.

Estos movimientos cósmicos básicos parecen tener correspondencias bastante marcadas con los movimientos naturales terrestres. Los antiguos estimaban que el mundo “sublunar” reproduce, aunque más imperfectamente, los movimientos perfectos del mundo estelar y de la quinta esencia. Por eso decían que todo lo que está arriba (es decir, en el mundo estelar) es igual (análogo) a lo que está abajo (en la tierra) y que le microcosmos (el hombre, un animal, una planta, es decir, una totalidad menor) reproduce al macrocosmos. En esta concepción está claro que los movimientos más perfectos del mundo llamado sublunar serán precisamente los más afines con los movimientos cósmicos. Tal idea tiene sin duda una base experiencial: la naturaleza evidencia procesos que pueden ser captados como produciéndose “en círculo” debido a su recurrencia (por ejemplo las estaciones), como procesos de contracción-expansión (nacimiento, crecimiento y declinación de los seres vivos, las mareas) o por supuesto como movimientos lineales (todas las traslaciones). Estas analogías fundamentan una “lectura” simbólica de los movimientos naturales y sus correspondientes humanos.

#### **4. Relación con los movimientos humanos**

El hombre, como animal heterótrofo altamente complejizado durante su evolución, es capaz de realizar muchísimos movimientos de gran especialización. Estos movimientos contribuyen a su expansión específica y han permitido la elaboración de productos culturales también muy complejos (la cultura de las manos) que producen un efecto de realimentación de la complejidad de los procesos mentales. Un cierto dualismo filosófico ya superado (propio sobre todo de la cultura occidental de los últimos siglos, aunque con antecedentes mucho más antiguos, incluso varias veces milenarios, pero atenuados



por la pervivencia de tradiciones holísticas arcaicas) consideraba que el desarrollo mental (concebido más bien como intelectual y sobre todo como espiritual) poco o nada tenía que ver con los procesos físicos, salvo en cuanto una deficiencia orgánica impidiera la maduración de capacidades en sí no orgánicas. Hoy la ciencia ha revertido esa concepción, admitiendo, si no una identificación (no todas las teorías antropológicas son monistas materialistas) al menos una interrelación esencial entre los procesos orgánicos (químicos y biológicos) y los psíquicos. Sin tampoco ser necesariamente reduccionistas, las nuevas concepciones parecen haber decretado la superación definitiva de ciertos planteos alternativos. Un concepto más totalizador, como el que preside hoy las investigaciones científicas y que se ha colado en la concepción del hombre común, está más cerca de las concepciones arcaicas que admitían muy variadas influencias recíprocas entre el hombre y el cosmos, entendiendo por “hombre” una totalidad psicofísica. La magia, el chamanismo, las grandes concepciones míticas religiosas antiguas, suponen estas interrelaciones de los procesos, haciendo del hombre una parte (aunque muy especial) del universo, y no sólo algo así como la cúspide casi separada de él.

Esta cosmovisión integradora tiene a su vez una instancia, que podríamos denominar ética. Por supuesto sería una concepción naturalista de la ética, pero en el sentido de plantear el problema de la ubicación personal del hombre en el contexto cósmico total y no sólo en el contexto específico humano. En este punto de vista, el hombre en cuanto tal (dimensión antropológico natural) se realiza plenamente en la medida en que su desarrollo y su dinamismo específico sean acordes con las leyes cósmicas generales que presiden toda la realidad. Si el primer deber o imperativo ético es realizar plenamente la humanidad, entonces en estas concepciones arcaicas el imperativo ético primordial es adecuarse a la naturaleza (no suplantarla por un orden distinto). Nótese que no necesariamente las concepciones creacionistas han sostenido este principio. Más bien podría decirse que es a la inversa: las concepciones creacionistas, con dioses personales y uránicos, han determinado un apartamiento del orden humano con respecto al natural, sobre todo en la tradición judaica que hace del universo un servidor del hombre, justificando la apropiación transformadora del mismo. En cambio, las concepciones no creacionistas o no personalizadas del nivel divino (o absoluto) del universo (las que identifican el cosmos con la totalidad de la realidad) suponen leyes ínsitas y propias del proceso, que no pueden ser ignoradas ni transgredidas por ninguna de sus partes, ni cambiadas por la voluntad de un ser superior, porque tales leyes serían precisamente la esencia de la realidad total, incluyendo la divinidad. De allí que en estas concepciones las actividades humanas (por ejemplo los movimientos) son también “acciones”, es

decir, adquieren un sentido ético, ya que cualquiera de ellas puede ser considerada conforme o desacorde con el dinamismo universal. Tal es el sentido de la ética en el taoísmo, en el budismo, y en forma más precaria en casi todas las concepciones religiosas o mágicas de los pueblos más arcaicos.

Esta intuición primordial de la humanidad tiene que ver, me parece, con una captación de los requisitos accionales del equilibrio psicofísico. Si el hombre, como animal altamente heterótrofo, sale permanentemente del universo subjetivo equilibrado en que los animales suelen ubicarse por lo general (por supuesto hay momentos excepcionales en la vida de animales y de especies en que también se pierde ese equilibrio, casi siempre con resultados fatales), es importante que pueda volver sistemáticamente a él para no perderse definitivamente en el stress (en el sentido técnico de desgaste producido por el esfuerzo). Es muy probable que las fiestas, las ceremonias, el sábado y los tiempos sagrados de todas las religiones, tuvieran este cometido. Es importante señalar que, salvo el descanso sabático -que curiosamente es estático (al menos, así nos ha llegado en una tardía recopilación de tradiciones, la Biblia, cuando ya el trabajo programado exigía ese tipo de reposo)- todos los períodos festivos o sagrados implican la realización de ceremonias muy dinámicas, con danzas, cantos, rituales, etc. cuyos movimientos casi siempre son imitativos de la naturaleza. No es el tema de este ensayo, pero es importante señalar que las danzas primitivas coinciden en la práctica de ciertos movimientos básicos que parecen estar en el núcleo de toda experiencia numinosa, sea o no propiamente mística (extática, integración con la totalidad).

Si ligamos todo esto con el dinamismo mandálico, podemos concluir que el mandala, al representar movimientos básicos cósmicos, puede inducir en nosotros movimientos análogos, que serán movimientos muy básicos y cuya práctica nos pone nuevamente en relación inconsciente y holística con los procesos generales cósmicos asegurando nuestra integración en él y nuestro equilibrio psicofísico.

El hombre ha debido aprender a realizar cada vez movimientos más especializados, cambiantes, con poco margen de variabilidad y alto riesgo. Pensemos por ejemplo en la precisión de conducir un automóvil, manejar un torno, unas tijeras, escribir en computadora, tocar un instrumento musical, hacer una pirueta de danza, etc. Generalmente estos movimientos tan especializados se realizan con las manos (o los pies) y requieren alta concentración mental; por lo tanto dejan libre y sin accionar al resto del cuerpo. De este modo hemos ido perdiendo progresivamente la sensibilidad

cinética de las otras partes del cuerpo y del cuerpo mismo como totalidad. Por otra parte, nos acostumbramos estéticamente a la diversidad y permanente cambio de movimientos. Por ejemplo, en una danza, hay que hacer muchas figuras para que no resulte aburrida, y las danzas primitivas, muy repetitivas, no tienen atractivo para nosotros. La permanente variabilidad de las impresiones cinéticas, auditivas y visuales nos impide el automatismo productor de un resultado experiencial de integración o de percepción psicofísica más intenso, ya que la conciencia no puede detenerse y cambia permanentemente de un objeto o foco de atención a otro. En estas condiciones es muy difícil lograr una experiencia unitiva. No es extraño, pues, que la mística occidental sea casi siempre puramente espiritual (y por tanto muchas veces patológica). Para revertir todo esto podemos emplear el recurso al dinamismo mandálico.

Si observamos un mandala cualquiera con atención, relajadamente y sin intentar darle una interpretación figurativa, al cabo de un lapso captaremos su dinamismo interno. Éste nos señalará qué movimiento básico integra la estructura formal-cromática del mandala y de qué modo podemos reproducirlo corporalmente. Por supuesto, estas intuiciones tienen ciertos márgenes de variabilidad. En primer lugar, es posible que no a todas las personas un mismo mandala les sugiera el mismo movimiento básico. Ya dijimos que algunos son ambiguos, y en los mandalas muy complejos la diversidad de elementos permite que cada uno vea en él aquello que quiere ver, aquello que está habituado a ver o que necesita ver. Pero en cualquier caso la intuición es válida **para cada uno** y no se debe tratar de imponerla a otros. Por otra parte, aun viendo cada uno el mismo movimiento básico (por ejemplo una rotación) es posible que la ideación corporal propia diverja. Mas aún, es natural y lógico que sea así, porque el gran heterotropismo humano lo permite y hasta lo exige. Por último, la “elección” (inconsciente, por hipótesis) de la forma representativa es la exteriorización natural, válida y necesaria, de ciertos elementos de la personalidad que sólo en tales circunstancias muy especiales pueden salir a luz sin otro tipo de condicionamientos de la conciencia reflexiva.

Una vez “sentido” el movimiento antes “captado”, hay que realizarlo sin añadirle pensamientos o elaboraciones teóricas, concentrando la atención sólo en el movimiento mismo. No es necesario acompañarlo con sonidos porque el movimiento tiene en sí su propio ritmo, y por cierto es un ritmo subjetivo, variable según circunstancias y estados de ánimo.

## 5. Relación con sonidos

Hemos dicho que la práctica cinética con mandalas no requiere acompañamiento musical porque el ritmo es interno y depende de cada sujeto y de cada movimiento. Esto se refiere al sonido exterior que añadimos como fondo musical (por ejemplo para una danza) pero es posible producir, a la inversa, un sonido o una música (en sentido amplio) a partir de la experiencia cinética. Mientras que habitualmente es el esquema rítmico melódico de la música el que nos sugiere los movimientos, aquí proponemos, al contrario, elaborar música a partir de los movimientos. Naturalmente, la música que los movimientos sugieren sólo puede considerarse inducida por ellos en algunos aspectos, debiéndose al gusto, la formación cultural y la “resonancia interior” de cada sujeto la producción musical propiamente dicha.

Hay algunos parámetros en que la música (uno de sus aspectos cada vez) puede ser sugerida por el movimiento. El primero de esos aspectos es el ritmo y la dinámica. Los movimientos bruscos, directos, cortantes, sugieren rítmicas homólogas, marcadas y precisas, porque este tipo de movimiento tiende a la mecanización veloz: giros, pulsos, saltos corridas, etc. tienden a una dinámica uniforme o incluso uniformemente acelerada. En cambio los movimientos lentos, nocturnos, fetales, sugieren músicas lánguidas, con ritmo impreciso, de amplios períodos.

El otro aspecto es el melódico y la calidad, altura e intensidad del sonido. Esto es más impreciso, ya que toda correspondencia entre sonidos y movimientos tiene un alto porcentaje de convencionalismo. La rítmica dalcroziana y los movimientos estéticos inspirados en ella (la danza sobre todo) intentan una correspondencia entre la altura, cantidad y cualidad del sonido y la figura humana, tomándola como parámetro total. Así los sonidos medios se marcan con movimientos a la altura de la cintura, los más agudos con los brazos en altos o en puntillas, etc. No se niega la validez de estas correspondencias, por lo demás muy obvias e inmediatas (las usan instintivamente los directores de coros de niños para marcar la altura de los sonidos a los pequeños que no saben leer música). Pero es el caso de que el movimiento sugerido por el mandala no necesariamente implica movimientos sobre los cuales pueda construirse una música, y además son improvisados. Entonces la música variaría de altura en forma imprecisa e incomprensible. No sucede a la inversa porque cuando el movimiento es sugerido o pautado por la música, ésta es un elemento fijo. La dinámica melódica, pues, no puede basarse en correspondencias puntuales porque el resultado sería altamente confuso y

por tanto esencialmente antimusical.

Se trata más bien de “figurar” imaginativamente una melodía que se corresponda como totalidad (frase melódica) a una totalidad dinámica mandálica con sentido propio. En qué casos estamos ante una totalidad cinética de sentido propio depende más bien del sujeto actuante que del observador. Cada uno sabe, siente, experimenta, que ha representado cinéticamente de modo completo una imagen mandálica y el movimiento captado por ella, aunque esta representación sea reiterable o susceptible de enriquecimientos ulteriores. Los modos de hallar en el imaginario musical una melodía en correspondencia con el movimiento mandálico no los he podido fijar y no me parece que sean codificables, al menos de momento. Es por lo tanto una fase de experiencias que hay que continuar de todos los modos posibles. Un modo es la improvisación melódica mientras se realiza el movimiento. Otro es improvisar “mirando” el movimiento del mandala, y luego extraer de la música y del movimiento mandálico el movimiento corporal. Un tercer modo es improvisar luego de haber realizado el movimiento corporal sobre el mandálico. Un cuarto es “componer” analíticamente (al modo de las combinaciones cibernéticas) a partir de algunos elementos (por ejemplo varios sonidos) sugeridos directamente por el movimiento mandálico o por el corporal. En fin, todo es válido y la cuestión es encontrar la forma que al principio nos dé mejores resultados, según cada uno.

## **6. Técnicas de trabajo psicofísico**

Con estas técnicas no se trata de dar recetas mecánicas para lograr movimientos mandálicos, sino preparar el cuerpo y la mente para percibirlos y poder realizarlos con soltura. Abarcan tres tipos de actividades psicofísicas: relajar el cuerpo y la mente, concientizar los movimientos y concentrar la mente.

### **1. Técnicas de relajación psicofísica**

En principio son aceptables cualquiera de las técnicas habituales de relajación, sea que deriven de técnicas orientales, como el yoga o el tai-chi, o de técnicas de expresión corporal, gimnasia consciente, etc. Sin embargo creo que hay algunos puntos esenciales que deben cumplirse:

a. Respiración consciente. Vale la técnica del yoga y la del tai-chi. Conviene ejercicios

de respiración abdominal. Se trata de concentrarse en

1. El *Tai Tien* o punto central del cuerpo a través de la respiración
2. Absorción del prana
3. Eliminación del detritus psicofísico
4. Aquietamiento de la mente mediante la concentración en el movimiento respiratorio y la no atención a las imágenes o ideas.

b. Relajación muscular y logro de movimientos por relajación, como las flexiones del tai-chi. En este aspecto son muy convenientes los ejercicios preparatorios del tai-chi.

c. Ejercicios de concientización del cuerpo como masa total:

1. El peso
2. La levitación
3. Bajar el nivel de identidad psicofísica a través de la no concientización de las partes corporales.

## **2. Técnicas de trabajo muscular**

Por supuesto el trabajo muscular puede lograrse con cualquier técnica apropiada. Aquí se trata de lograr los siguientes aspectos:

- a. Trabajo de concentración en el movimiento
- b. Movimientos localizados para concientizar cada miembro, grupo muscular, función, etc.
- c. Concientización de las funciones dinámicas del cuerpo: equilibrio, marcha, direcciones, saltos, dinámicas fuertes y débiles, densas y etéreas, captación del espacio con y sin visualización.

## **3. Concentración**

Los ejercicios de concentración específica sobre mandalas deben ser precedidos por algún tipo de preparación o práctica de la concentración. Sugiero:

- a. Ejercicios de “vaciamiento mental”.
- b. Ejercicios de contemplación fija de la vista en un objeto luminoso (una vela por ejemplo)
- c. Ejercicios de concentración en un color, un sonido o una figura con previa

visualización y reproducción imaginativa.

Luego de haberse preparado en general, con los mandalas haremos la siguiente práctica

- Se da a mirar por un lapso breve (por ejemplo 30 segundos) una serie de mandalas de diverso tipo, color, etc. tratando de que sean no figurativos. El mandala debe mirarse lo más fijamente posible, con poco parpadeo, mirándolo sin pensar ni buscar analogías de ninguna clase, dándole solo un número de orden a cada mandala.

- Se pide a cada participante de la experiencia que anote los números de los mandalas que más le impresionaron, por orden. Es decir, luego de haber anotado uno, sólo se anotará otro que impresione igual o más, pero no menos. De modo que el o los dos últimos números anotados serán los que más nos importen. Como máximo permitiremos que se elijan tres mandalas, siempre que la serie dada a mirar sea superior a quince. Si sólo se mostraron tres o cuatro mandalas, es mejor elegir uno solo, y dos si se mostraron más de cinco y menos de quince.

- Luego visualizaremos este mismo trabajo otro día, mostrando los mandalas en otro orden. Se volverán a anotar los mandalas. Puede incluso repetirse esta experiencia por tercera vez, si las personas no lograran concentrarse en todos los mandalas. Si fueran muchos y la atención decae, puede reducirse la serie a mostrar.

- Luego se comparan las dos o tres elecciones y se eligen definitivamente los mandalas que han resultado con mayor número de elecciones.

- Supongamos entonces que cada persona tiene tres mandalas. En lo sucesivo se hará el ejercicio de mirar cada uno su mandala (es bueno tener diapositivas o copias pequeñas) por un tiempo progresivamente mayor, comenzando por 30 segundos hasta un máximo (para los inicios) de 2 minutos. Luego cerrar los ojos e intentar reproducir imaginativamente el mandala del modo más exacto posible. Indicaciones: mirar el mandala desde el centro, como una unidad, no analizarlo ni descomponerlo como un rompecabezas (es decir, no aplicar técnicas analíticas de memorización). Lo mismo para la reproducción mental. El tiempo de reproducción mental debe ser al comienzo mucho menor, comenzando por 10 segundos hasta un máximo de 2 minutos en la iniciación.

. Luego de haber realizado este ejercicio varias veces con los tres mandalas, cada persona podrá decir cuál visualiza mejor o cuál se le presenta como realmente más impactante. A partir de allí se trabajará con un solo mandala. Se repiten los mismos ejercicios con un solo mandala, pero ahora haciendo el proceso completo:

- Ver el mandala, cerrar los ojos y reproducirlo como salga (sin atender si se reproduce sólo la forma, sólo el color, o las dos cosas y en qué medida). El tiempo de ambas actividades es inverso: se comienza por aumentar rápidamente de 30 segundos a dos minutos la visión, mientras que la reproducción imaginativa aumenta lentamente de 10 segundos a 20 o 30. Luego se baja progresivamente el tiempo de visión y se aumenta el de reproducción. Finalmente se hace el ejercicio sin mirar previamente el mandala, salvo que alguna persona tenga una dificultad para imaginarlo y entonces puede verlo por unos segundos. Si este ejercicio falla, hay que abandonar esta práctica y reiniciar los preparatorios.

- Ver el mandala de igual modo, pero reproducir sólo la forma.
- Ver el mandala de igual modo, pero reproducir sólo el color.

- Después de haber practicado estos ejercicios, mirar interiormente el mandala y dejar que se mueva. Captar qué tipo de movimiento es, pero no intentar seguirlo o reproducirlo. Este ejercicio se hace varias veces hasta que el mandala sugiera siempre el mismo movimiento, que puede haber variado en relación al primero que apareció.

. Cuando se ha logrado fijar el movimiento, dejar que el cuerpo lo reproduzca. Puede suceder, y de hecho sucede, que un mismo movimiento mandálico (por ejemplo el giro) sugiera diversos movimientos corporales a diversas personas, o a la misma en diversas circunstancias.

## **7. Pasaje al nivel espiritual: reflexión, ideación del mandala propio, intuición**

Una vez que se han logrado producir y reproducir los movimientos corporales sugeridos por el movimiento mandálico definitivamente captado, se puede pasar al nivel de reflexión cinética. En este caso los pasos serán los siguiente

- En primer lugar, se buscará que los participantes concienticen las diferencias corporales que implica cada movimiento corporal, procurando que con diferentes secuencias de improvisación logre completar una serie coherente de movimientos que



sea su propia interpretación corporal del mandala. Al cabo de unos días de práctica cada uno debe estar en condiciones de reproducir correctamente su secuencia.

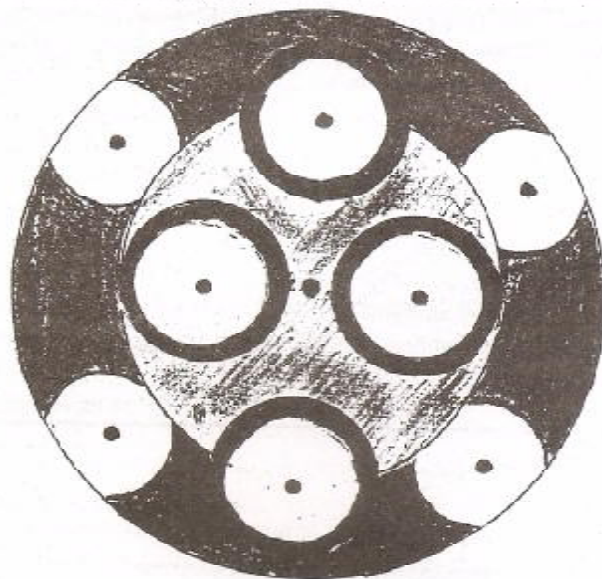
- Mientras que hasta ahora cada participante ha trabajado junto con otros, sin atender al trabajo de los otros sino concentrándose en el propio, y tratando de tener la menor verbalización posible, ahora se pedirá a cada uno que lo haga para que los demás lo ven, habiendo mirado previamente el mandala correspondiente. El orden en que se haga esto dependerá de la decisión de los miembros del grupo, tratando de no poner juntas dos secuencias que respondan al mismo mandala. Si las secuencias incluyen sonidos o música (elaborados por el mismo sujeto, no de otra fuente) se deben incluir en la exposición.

- Terminada la exposición de todas las secuencias (si fueran muy largas se puede pedir que cada uno la acorte razonablemente), todos podrán opinar o preguntar sobre el resultado de los demás. En este momento del proceso es muy importante que las observaciones de los compañeros sean una ayuda para la reflexión de cada uno y no un estorbo. Por lo tanto, se debe dejar en claro que no se trata de una crítica estética, ni de dar una interpretación psicoanalítica, ni vincular la serie con aspectos de la personalidad o de la vida del sujeto.

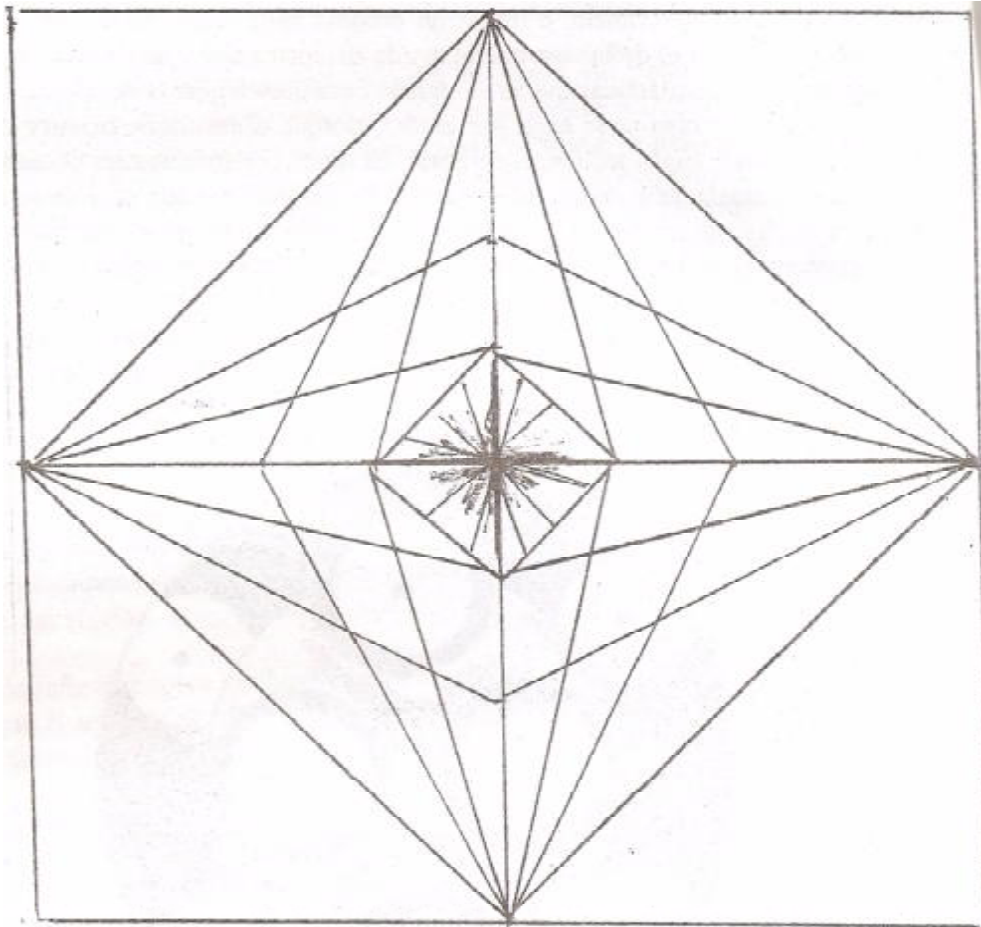
- Para la reflexión sobre los movimientos corporales de base mandálica, habrá que procurar que el análisis abarque todos los elementos armónicamente: las líneas, los colores, la forma, la estructura, el movimiento cósmico básico, los sonidos sugeridos.

- Una vez que se han logrado los objetivos iniciales de producir y reproducir movimientos mandálicos sobre una elección entre los de una serie dada por el instructor, se procurará que cada sujeto, habiendo vivenciado qué tipo de movimiento es más acorde con sus necesidades existenciales del momento, lo represente en su propio mandala. Para elaborar este mandala propio no hay reglas de correspondencia, es decir, el mandala de cada uno no tiene que ser una copia o transformación del original, sino sólo conservar un nexo normal dado por el movimiento corporal que los conecta. No es necesario que el mandala propio tenga los mismos elementos pictóricos que el original; puede, por ejemplo, ser sólo lineal, o ser monocromático aunque el original no lo sea. Lo importante es que el sujeto esté en condiciones de comprender por qué elige esa forma de expresión de su secuencia corporal. La técnica para realizar el mandala, sobre todo para aquellas personas que carecen de formación plástica, puede presentarse

como una dificultad insuperable, es decir, que el individuo no sabe cómo realizar el dibujo que tiene en la mente. Pero es importante que lo tenga mentalmente claro, de tal manera que pueda describirlo, o trazar un croquis imperfecto. Sobre este borrador luego puede trabajar el definitivo con la ayuda del instructor o de un compañero con mayores habilidades plásticas que le indiquen cómo debe lograr el resultado. Pero no es aconsejable que otro se lo haga por entero, porque el resultado plástico debe ser propio, así como lo fue la secuencia corporal. El sujeto con dificultades de elaboración manual del mandala debe comprender que no se trata de crear una obra de arte (como tampoco lo fue su secuencia corporal) sino que debe ser una expresión vital y enriquecedora, y que por lo tanto es absolutamente propia e intransferible. El mandala de cada uno es algo que, como expresión de su interioridad, le dice algo a él, no tiene por qué convertirse en una obra de exposición. Con estas consignas puede lograrse que todos puedan concluir el período de la experiencia llevándose su propio mandala, producto del trabajo intuitivo y reflexivo.



mandala de líneas curvas y tonos oscuros (evocación lunar)



Mandala de líneas rectas y tonos claros (evocación solar)

## LA ESCUELA DE-CLARA\*

*Carolina Viale*  
Lima- marzo de 2002

### **La Escuela DeClara**

La historia de esta escuela tal vez comience diez años atrás, cuando Salvador y Carolina decidimos vivir un poco aparte de Lima. Poco a poco nuestra casa se convirtió en un punto de confluencia de personas muy diferentes que se reunían a pintar al principio, a conversar después, a pintar nuevamente y finalmente a buscar juntos la manera de convivir mejor.

La nuestra es una escuela de convivencia y el arte es el único medio que no excluye a nadie. Por ahora es el dibujo el arte que más se aplica a la escuela y en lo que más hacemos hincapié es en la observación. La persona que dibuja lo que observa es estimulada a establecer una jerarquía en su entorno y poco a poco se hace consciente de que hay muchas maneras de enfocar y valorar la realidad. Los niños y adultos que pintamos en esta caso o hacemos sin ningún método definido, cada uno se enfrenta solo a sus propias limitaciones y elabora su propia técnica o forma de resolver sus problemas. La única pauta que se marca y remarca es la observación y, consecuentemente, el no-juicio. Dibujar lo que se ve, tal como cada uno lo ve y como cada cual puede, con toda la concentración y entrega de que sea capaz. Los resultados no son necesariamente rápidos ni obvios. También se aprende a tener paciencia.

La escuela comienza así y está marchando así.

### **Del nombre y origen de la escuela**

Conocí a Clara en los principios de mis años adolescentes. Apareció para salvarme de la deshonra intelectual en el curso de matemáticas y lo hizo al punto de convertirlo en un juego apasionante y divertido. Luego me salvaría igual en el curso de alemán, entre tazas de café y juegos de cartas. Siempre me enseñó jugando y riendo, pasándola

bien antes que nada.

Pasó mucho tiempo sin que nos volviésemos a encontrar. Clara, ya de 80 años, llegó a esta casa con muchas dificultades, pero habiendo sido una excelente maestra, también supo ser una excelente alumna.

Llegó a nuestra casa el 16 de noviembre de 1995, cuando nuestro hijo Julián estaba a punto de cumplir dos meses de nacido. Julián era un niño especial, con serias dificultades para relacionarse con el mundo. Nunca hubo un diagnóstico que nos diese una pauta para poder formarlo, así que tuvimos que inventar la manera de educarlo.

Clara fue testigo y acompañante de nuestra búsqueda. Y vio cómo nuestra casa poco a poco tomaba una forma que estaba determinada por Julián, su simpatía y su ritmo de vida. Él era el director y el jefe, y a él le gustaba mucho la gente, comunicarse con las personas, compartir la mesa y las fiestas. Así que a nuestra casa iban legando cada vez más amigos, nuestros y de él.

### **Julián, Clara, y los Zegobia son el origen de esta escuela**

La familia Zegobia vino de Huanuco. Consta de padre, madre, 14 hijos, varios de ellos casados, y unas de una decena de nietos. Luzmila Z. (20) es soltera, trabaja y vive aquí. Aurora Z. (29) y Armando Carrasco (36) son guardianes y viven aquí con sus dos hijos de 8 y 9 años. Flor Z. (35) vive muy cerca con su esposo y sus cinco hijos. Ella y sus hijos vienen todos los días a trabajar, estudiar y a dibujar también. Rápidamente conocimos a toda la familia. Ocho hermanos hombres que conforman una banda musical y seis mujeres que saben tejer en telar, hacer pachamancas, hacer pan... El papá, don Alberto, empezó a construir cuartos de caña y barro en nuestro terreno; la mamá, doña Rufina, nos enseñó a hacer pan sin ninguna receta, en un horno de barro que fue construido por Nemesio, el hijo mayor.

Así, Armando, Aurora, sus dos hijos, Luzmila, Flor y sus cinco hijos, se convirtieron en amigos entrañables de Julián.

Casi sin darnos cuenta, Luzmila, los siete niños, más otro tanto entre primos y amigos, comenzaron a dibujar con nosotros con un entusiasmo sorprendente y, al

mismo tiempo, dadas las dificultades escolares de nuestros amiguitos, Clara entró en acción de manera brillante.

Todo esto marchaba de maravilla y empezábamos a compartir nuestros sueños de formar una escuela con algunos de nuestros amigos, cuando Julián nos dejó.

Aparentemente habíamos perdido al director, pero pronto nos percatamos que éste se había transformado en motor. Comprendimos que cada niño, cada persona, es en cierta manera como Julián, nadie tiene diagnóstico, cada cual es único, diferente e irreplicable, todos tenemos dificultades para relacionarnos con el mundo y cada uno merece una atención especial y única, valga la redundancia.

Los niños no dejaron de venir tras la muerte de Julián, por el contrario, se acercaron más a nosotros, todos nos acercamos más y la escuela se tomó una fuerza inesperada. Clara empezó a venir más seguido, el número de niños aumenta y nosotros, Salvador y Carolina, tenemos más conciencia de nuestro papel.

La escuela es de todos, pero como empieza a DECLARAR su existencia y Clara es pieza fundamental, nuestro nombre cae por peso propio.

### **¿Cómo son las clases en la Escuela DeClara?**

A Salvador no le gusta llamar “clases” a los momentos que pasamos con las personas que dibujan o pintan con nosotros. En realidad es gente que viene a pasar el día o unas horas, de acuerdo a sus circunstancias. Nosotros estamos pintando, cocinando, jugando o ayudando a los chicos en sus tareas, tratando de solucionar los problemas cotidianos de cualquiera de los que están por aquí. Hay muchísimos problemas que solucionar. Problemas de educación, de lenguaje, de trabajo.

Los programas escolares van contra el tiempo y contra la naturaleza, bueno, los chicos tienen que vivir con eso y nosotros no queremos ir contra nadie, pero es importante que los chicos sientan que les prestamos atención y que tratamos de ayudarlos en sus problemas escolares, aunque no siempre lo logremos. Primero es ayudarlos con el colegio, para tranquilidad de los padres. Segundo, observar y dibujar. Esto es más alentador, hay resultados visibles y caras de satisfacción; también se respira un ambiente

de confianza y bienestar. No somos necesariamente nosotros lo que alentamos a dibujar, son los resultados mismos de sus trabajos lo que los entusiasma a seguir haciéndolo.

Si no tienen otras obligaciones, los chicos (o grandes) vienen al taller, sacan sus hojas, sus lápices y se ponen a dibujar donde se les antoja. Nosotros les hacemos observaciones si pasamos cerca de ellos o si no revisamos los dibujos que siempre se guardan en el taller y buscamos la oportunidad para dar las indicaciones del caso. Siempre esperamos el momento, buscamos la oportunidad. A las citas con Clara vienen todos los chicos muy puntuales, ya que Clara tiene un horario estricto.

Todo esto va tomando forma poco a poco. Hace muy poco tiempo empezaron las clases de costura. Doña Marta, mamá de Salvador, les enseña a Flor, Luzmila y Aurora y ya empezaron a entusiasmarse las pequeñas. Los chicos que vienen se sienten muy contentos y ayudan en los trabajos del jardín o simplemente se quedan jugando entre ellos. Comparten nuestros días, nuestra vida. No sé si esto es institucionalizable, pero funciona y esperamos que funcione cada vez mejor.

### **Nuestra revista**

En este segundo número de la revista seguiremos tratando de definir lo que somos. Y digo tratando, porque esta escuela no puede definirse como algo estático, es un devenir... Aún así, cuando formamos esta asociación, la escuela, tuvimos que precisar los fines de ésta. Creo que es buen momento para recordarlos.

Los fines de la Escuela Declara, Sociedad Educativa Solidaria, son:

1. La educación como práctica solidaria que contribuye al desarrollo de las cualidades de cada persona.
2. El dibujo como ejercicio de observación, organización del mundo y de uno mismo.
3. El trabajo artesanal y productivo como medio de realización personal y crecimiento económico.
4. El mantenimiento de la escuela basado en el trabajo de sus miembros.

Bueno, como dije antes, tuvimos que precisar estos puntos, pero se puede ver que en realidad son conceptos muy amplios y, a la vez, no abarcan todo lo que la escuela es. ¿Y qué es? Algo sencillo y complejo a la vez. Una casa, una familia, que se

proyecta hacia fuera, hacia el entorno inmediato. No hay horarios, ni cursos (sin excluir la posibilidad de organizarlos eventualmente), hay vida cotidiana en común, un compartir actividades, responsabilidades y preocupaciones. Conocemos a los padres de la mayoría de los niños que vienen a nuestra casa. La gente del barrio nos conoce, sabe que somos artistas y, de alguna manera, confía en nosotros. A los chicos les gusta venir a aprender algo o simplemente a estar, a ver qué estamos haciendo, y vienen incluso sábados y domingos, aceptando los límites que les ponemos cuando es necesario. Nosotros los vamos conociendo de a pocos y descubrimos inmensas canteras de talento, que a veces nos abruma, porque no tenemos los recursos necesarios para desarrollar los diferentes talentos de tanta gente. Pero no piden nada, están felices de ser aceptados y escuchados, de ser tomados en cuenta. Sienten que de alguna manera este lugar es suyo y saben qué hacer para cuidarlo.

Tenemos también otro grupo de gente que participa de la escuela, amigos, profesionales de diferentes disciplinas, artistas y gente dedicada a la educación, que nos apoyan de muchas formas, unos, compartiendo su tiempo y su quehacer con nosotros, otros, brindándonos su apoyo profesional, otros, poniendo algo de sus bolsillos para ayudarnos a cubrir los pocos, pero permanentes gastos que tenemos que afrontar, y así sentimos que estamos en una comunidad que va más allá de los linderos de este terreno. Los unos y los otros estamos descubriendo lo que puede ser la educación, priorizando el desarrollo de cada persona a través de relaciones personales naturalmente armónicas. ¿A qué nos referimos con esto? A que las personas aprendemos natural y espontáneamente de quien nos lleva la delantera en la vida. El niño pequeño aprende más fácilmente de aquél que le lleva uno o dos años más, que de alguien mayor, que en realidad vive en otra dimensión, con problemas y preocupaciones muy distintos a los suyos. Así también el adolescente admira y aprende del joven que, a su vez, aprende del adulto que aspira a ser alguna vez como algún viejo tío sabio y optimista. Y esto tampoco hay que verlo tan rígidamente, lo importante es que las personas estemos juntas, en constante interrelación e intercambio, hombres y mujeres, de diferentes edades, razas y costumbres...

Obviamente, tiene que haber momentos de aislamiento o separación individual o grupal, para lograr determinados objetivos, pero la premisa es la unión. Es maravilloso ver cómo se forman cadenas de admiración o de confianza entre los chicos, así como también es un dolor de cabeza cuando llega alguien que los perturba. Es maravilloso también encontrar tantos amigos que confían en nosotros y sería ideal tomar conciencia



de que estamos formando naturalmente una cadena de confianza que habría que fortalecer y extender, ya que la confianza es un valor básico que está prácticamente extinguido en nuestra sociedad.

No somos especialistas en educación, pero estamos convencidos de que es urgente tomar iniciativas al respecto. Ponernos de acuerdo en valores muy precisos y actuar de acuerdo a éstos. Si vivimos en un país pobre, es necesario conocer esa pobreza antes de recetar soluciones, acercarnos entre la gente, quitarnos miedos, prejuicios, y cultivar confianza. ¿Qué es la pobreza? ¿Es su origen siempre el mismo? Los casos son infinitos y variados. ¿Es la pobreza un asunto solamente económico? ¿Es un asunto cultural? ¿Un asunto histórico? ¿Es falta de educación o de amor? En todo caso, es un problema real, pero que no lo tenemos muy definido. La pobreza es una idea que habría que esclarecer, un fenómeno que tenemos que conocer, conociéndonos. Establecer relaciones y tratar de comunicarnos de alguna manera, conocernos, es empezar a educarnos, y creemos que una manera efectiva de comunicarnos entre personas de tan diferentes estratos, culturas, razas, lenguas y religiones, es el arte, la pintura, la música, el teatro, las actividades artísticas y artesanales compartidas, tratando de evitar comparaciones y competencias, y alentando más que nada la participación, la comprensión y la comunicación.

El segundo objetivo de nuestra asociación prioriza al “dibujo como ejercicio de observación y organización de mundo y de uno mismo”, ¿por qué? Hemos discutido mucho este punto, es discutible, ya que todas las artes nos conectan con el mundo y con nosotros mismos, en todo caso, el teatro o la danza nos hacen conscientes directamente de nuestros cuerpos y formas, pero el punto es que, más allá de ser talentosos o no para el dibujo, encontrarnos con una persona y pedirle que ponga en un papel algo que ve, es lo que hemos estado haciendo todo este tiempo con muy buenos resultados. Imaginamos que cuando los primeros humanos hicieron un dibujo para explicar algo, fue un gran paso en las comunicaciones. Paradójicamente nuestros tiempos se caracterizan por tener medios de comunicación de alta tecnología y, sin embargo, no es noticia decir que vivimos en una torre de Babel... Suponemos idiomas comunes que no son tales. Se comunica el mundo, las masas, no así los individuos, por consiguiente, la soledad (enfermedad contemporánea) se agudiza. Es tal vez por eso que pedimos un poco de silencio para entrar en esta escuela, un poco de silencio y observación, sin pensar en ninguna idea, sin pretender eficiencia, sin exigirnos un aprendizaje rápido e inmediato... Dónde estamos, qué vemos, qué pisamos, qué está adelante, atrás o a los

lados, dibujémoslo torpemente, eso no importa, lo importante es la observación del entorno y, a la vez, el concentrarse en uno mismo, reconocernos en lo que dibujamos. Expresarnos con un lápiz o un carbón sobre un papel; son medios que tal vez sean humildes y primitivos pero, por eso mismo, básicos y necesarios como nuestros dedos sobre la tierra.

Los puntos tercero y cuarto se refieren a la economía.... palabra inmensa. Es la palabra que está en todas partes, es la pregunta constante, ¿cómo se sostiene la escuela? Economía. Producción. Ganancia. Distribución.

Se habla de economía y automáticamente se piensa en dinero. Se habla de riqueza y se sigue pensando en dinero. El dinero es un importantísimo medio de intercambio, pero ¿es el único? ¿es un valor en si mismo? ¿es en realidad el fin que justifica todos los medios? Nosotros creemos que el dinero es básicamente un medio, no un fin, y sentimos que hay una confusión en este punto. La sociedad moderna ha colocado el dinero como un fin y hace de todo para producirlo e imponerlo. Habría que hacerse a un lado en esta guerra y atrevernos a pensar de otra manera. Pensar en economía y pensar en riqueza, por ejemplo. Dinero y riqueza no son lo mismo. Pensar en riqueza amplía un poco más el horizonte... aire limpio, agua limpia, tierra productiva, llena de vida, árboles frutales, verduras, animales, gente con sensibilidades educadas, consciente de afinidades y diferencias, trabajando en la producción de hermosas ropas, cerámicas u otros objetos de utilidad o de inutilidad, pero de indiscutible belleza, en fin, felicidad. En realidad, si pensamos en riqueza, terminamos pensando en un paraíso y eso puede parecer locura en un mundo dominado por la guerra y el afán de poder, pero aquí hacemos todo lo posible para vivir en paz. Una economía de paz, no tiene que ver con la producción en masa, tiene que ver con el conocimiento y el cuidado de los recursos naturales, primero, para sobre éstos, crear, conocer y cuidar los recursos culturales.

Si, es un sueño, pero creemos que por ese sueño vale la pena toda nuestra vida, y es probable que no nos alcance el tiempo para ver algo así, pero sí nos interesa que los que vengan a participar de nuestra escuela cuiden con nosotros de lo poco que tenemos, que tratemos de ponernos de acuerdo para trabajar y ganar lo necesario para cubrir gastos de salud, energía y entretenimiento. Hemos empezado por abrir un restaurante a puerta cerrada para nuestros amigos y sus amigos, y tenemos una pequeña tienda donde vendemos las pinturas y tallados que hacemos aquí.

Lógicamente todo esto no produce dinero fácil ni rápidamente, pero sí produce un crecimiento en los sentimientos de confianza y seguridad entre nuestra gente, y éstos pueden ser las bases que necesitamos para un posterior crecimiento económico real. Generar dinero es para nosotros importante en la medida que nos relaciona con el mundo, ya que es el idioma universal de la civilización que nos ha tocado vivir, pero generar riqueza es nuestra principal meta. El dinero es un medio que puede servir o no, a veces vale y otras se vuelve nada. La riqueza es riqueza en cualquier tiempo y lugar, la riqueza implica educación, conciencia de lo que somos, de lo que tenemos, de nuestros impulsos y sensaciones (el arte es nuestro medio), conciencia de nuestro entorno, ya sea para cuidarlo como para mejorarlo, (aquí entra la ciencia, pero el arte también), conciencia de los otros, de sus formas y necesidades (solidaridad)... Riqueza implica armonía y conciencia. No se trata de pelear contra nada ni contra nadie, se trata de saber a favor de qué estamos y actuar de acuerdo a eso. Se trata de ser lo más verdaderos que podamos (aunque sea un poco) y dejar de actuar por inercia, automatismo o por esa competencia exacerbada por la “educación” contemporánea. Se trata de que los que queremos paz, nos juntemos en paz a inventar nuestra vida.

\* Reproducimos dos trabajos enviados por Carolina Viale. El primero es la narración del origen de la Escuela DeClara. El segundo es un artículo que sería publicado en el segundo número de la revista de la Escuela, que comenzó a aparecer en el 2001.

## NOTICIAS

### Reuniones realizadas en el segundo semestre 2001

#### \* **Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea**

Los días 29, 30 y 31 de agosto y 1 de septiembre se realizaron tres encuentros organizados por la entidad. Fueron ellos

- “Forum Panamericano sobre la condición del artista músico”
- “III Reunión Regional de Presidentes de los Consejos de la Música de las Tres Américas” (COMTA-UNESCO)
- “Encuentros con la Identidad Nacional a través e la música de tradición oral (étnica, folklórica, popular y ciudadana), la Educación Musical y la Creación contemporánea en las Tres Américas”.

Contaron con los auspicios del Consejo Internacional de la Música, del Consejo Argentino de la Música, el Ministerio de Educación, la Secretaría de Educación del GCBA y su Dirección General de Enseñanza Artística. Tuvo el patrocinio de la Fundación Ford, Fundación Agustín y Enrique Rocca, Santa María S.A. y otros.

La programación se desarrolló en el Centro Cultural General San Martín, e incluyó talleres dictados por aborígenes preparados didácticamente, mesas redondas, conferencia de prensa y conciertos

Actuaron en la apertura oficial el Grupo Juvenil de Percusión (Director Arauco Yepes), y en días subsiguientes el Ballet Folklórico Nacional (Directora Norma Viola), la Orquesta de Música Argentina Juan de Dios Filiberto (Director Atilio Stampone), Ensemble Fronteras del Silencio (Director Alejandro Iglesias Rossi), Coros de las Escuelas Normal Superior N. 3 y N. 5, Adelma Gómez (órgano) y un concierto de clausura a cargo de la Orquesta Infantil de Villa Lugano (Director Claudio Espectro) y la Banda de Sicuris (Director Fernando Barragán).

La coordinación general estuvo a cargo de la Directora Artística de la Fundación, Prof. Alicia Tercian y coordinaron los talleres y mesas los Profs. Elena Hermo, Fernando Barragán, Ada Rissetto, María Inés Velásquez y Alejandro Iglesias Rossi.

#### **\* Festival de Artes Medievales**

Se realizó los días 18 y 19 de octubre en Santa Catarina, Brasil organizado por el Centro de Filosofía y Ciencias Humanas (Universidad Federal de Santa Catarina) y el Centro de Artes (Universidad del Estado de Santa Catarina) y el apoyo de la Fundación FAPEU, contando con numerosos auspicios: Gobierno del Estado de Santa Catarina, Fundación Catarinense de Cultura, ambas Universidades, entre otros.

Contó con una conferencia central: “Los instrumentos musicales medievales” a cargo de Marcelo García Morillo (Argentina) y un Coloquio de Estética Medieval con participantes de Brasil, Argentina y Chile coordinado por el Dr. João Lupi. Se presentaron videos de grupos de música y danza medieval y de cultura popular de base medieval. Los conciertos estuvieron a cargo de la Agrupación Musical Hieronimus Kessler (Buenos Aires) dirigida por Diego Gutiérrez. Hubo también una exposición de figurines y reproducción de vestimentas medievales y una realización artesanal de telas medievales a cargo del grupo de investigación de historia del vestido de la Universidad Federal.

Finalizó el Festival con la realización de un banquete medieval con reproducción de la disposición de una mesa señorial y los invitados, músicos acompañantes, vestimentas y comidas con degustación del público, todo ello preparado por un grupo de alumnas de los cursos superiores de la carrera de Historia, coordinadas por Eliza Marques y Claudete Carvalho Pirolla.