CONTEXTOS Psi
Publicación oficial de la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay

**Publicación Oficial de la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay**

***Coordinación General:*** Lic. Ps. Ignacio Ferreyra
***Diseño y diagramación:*** Sebastián Suárez
***Corrección:*** E/A Tatiana Guigou (TUCE)
***Obra de tapa*** *("V.I.P.")* ***y contratapa*** *("Forma de ver el mundo"):* Bettina *Paz.*

Colaborar con Contextos Psi: Son bienvenidos artículos de interés para la comunidad de psicólogos y/o que traten temas desde la perspectiva profesional. Estos aportes son recibidos a travéz de **editorial@psicologos.org.uy**.
Por publicación de avisos: **cpu@psicologos.org.uy**

*Las opiniones expresadas en los artículos firmados no necesariamente son compartidas por la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay.*
*Los trabajos recibidos se publican tal como son remitidos por su/sus autor/es.*
*La corrección se realiza únicamente a efectos de la diagramación y a la aplicación de recursos tipográficos cuando éstos sean requeridos.*

***Mesa Ejecutiva***
*Secretaría General:* Lic. Ps. Karina De León
*Secretaría de Finanzas:* Lic. Ps. Karina Becavach
*Secretaría de Organización:* Lic. Ps. Verónica Molina
*Secretaría de Difusión:* Lic. Ps. Ignacio Ferreyra
*Asuntos Gremiales:* Lic. Ps. Susana Ferrer
*Secretaría de Convenios:* Lic. Ps. Mónica Coore
*Secretaría de Agrupaciones:* Lic. Ps. Martín Bergalo
*mesaejecutiva@psicologos.org.uy*

***Comisión Administradora del Fondo de Solidaridad Social:***
Lic. Ps. Mónica Ferreira
Lic. Ps. Miriam de Moraes
Lic. Ps. David Cibulis
Suplentes:
Lic. Ps. Silvia Bueno
Lic. Ps. Gonzalo Cosenza

***Comisión Fiscal:***
Lic. Ps. Javiera Andrade
Lic. Ps. Noelia Ruiz
Lic. Ps. Sindia Zadowozniz

Dr. Andrés Martínez Trueba 1191/1193 Montevideo - Uruguay
Telefax 2410 6624* *Correo electrónico:* cpu@psicologos.org.uy
Administración: socios@psicologos.org.uy
Sitio web: www.psicologos.org.uy
Facebook: cpu.uruguay
Twitter: @cpu_uruguay
Instagram: cpuuruguay

**Impresión** y **encuadernación**: Mastergraf S.R.L. Bvar. Artigas 4678 Tel. 2303 4760
Depósito Legal 350.210

# ÍNDICE


Pág. 3 — EDITORIAL:
**"Dime cuál es tu arte y te diré..."**
*Ignacio Ferreyra Vaucher*

Pág. 5 — **estuario**
*Florencia Jurado, Gastón Musetti, Marcos Ramírez Harriague.*

Pág. 14 — LIBRO:
**Inédita herencia**
Reseña: *Julieta Lopérgolo*

Pág. 18 — **Sueño, imagino, luego escribo**
*Mayra Nebril*

Pág. 24 — **La decepción de la segunda temporada de Big Little Lies**
*Gustavo Casals*

Pág. 26 — ESPACIO FOTO CLUB URUGUAYO:
*Daniel Salazar*

Pág. 28 — ARTE:
**La Potencia del Acto Creador**
*Bettina Paz*

Pág. 34 — **Singularidades, las de las imágenes comunes... alumbran el mundo**
*Carmen De los Santos*

Pág. 43 — **Celebrando la Psicología: 20 años de la Ley de la Profesión**
*Luis Carrizo*

# "Dime cuál es tu arte y te diré..."

La idea de este editorial, consta de poder articular diversas propuestas relacionadas a cruces entre arte y psicología.

¿Porqué este cruce? Como cualquier otro, tiene su particularidad. En principio, porque nuestrxs lectores en su mayoría son del "ámbito psi" y después, y en la misma línea, que cualquier recorte que intente articular el arte requiere de un espectador; en este caso, de un lector.

Cuando uno se acerca a la noción de arte, encuentra definiciones relacionadas a ciertos objetos y/o manifestaciones socialmente valoradas. De hecho, el arte en sí mismo , parece ser un ámbito que refiere a la capacidad de algunxs que puedan mostrar con más o menos talento, "su arte".

Teniendo presente que la intención de esta edición no es mostrar el arte de modo ajeno a quién lo realiza y mucho menos aún a quien lo aprecia sino de invitar a relacionar estas manifestaciones como instalaciones que intenten incomodar y/o interpelar a quién lo puede habitar/leer/mirar.

Literatura, fotografía, dibujos, cine, dispositivos terapéuticos son algunos de los terrenos donde los siguientes textos derivan..... Entonces, ¿qué alcance tiene el arte? O más aún, ¿sobre qué límites se des- borda?, son algunas interrogantes posibles.

Si nos corremos de la idea de la dimensión creativa, en su calidad de arte como valor, quizás pueda aparecer que en su dimensión de fracaso, en su debilidad, su tropiezo, nos invite a poder crear.

En este sentido, el arte no parece ser otra cosa que la invitación a la expansión singular para mostrar posibilidades de surgir a partir de aquello que parece no cerrar de un único modo, sino que se escurre para ocurrir.

Ignacio Ferreyra Vaucher

Titulo: **Burka Intestina**

# estuario

(sust.) Espacio donde confluye
lo grupal, lo artístico y lo clínico.

*Marcos Ramírez Harriague, Gastón Musetti y Florencia Jurado*

**Proyecto Estuario**[1]

A lo largo del año 2018 hemos desarrollado en conjunto con la División Socioeducativa, dentro del Programa de Promoción Sociocultural del MIDES, una serie de actividades que se enmarcaron en un proceso de colaboración, para potenciar las prácticas en territorio. El eje de las actividades ha sido el trabajo en grupos a través de mediadores artísticos, con la intención de problematizar éstos, como espacios grupales de transformación social, reconocimiento y apropiación cultural; haciendo foco, reflexionando e intercambiando desde sus diversos componentes: los contextos, los encuadres, las técnicas y los procesos.

Nos preguntamos ¿cómo volver, virar o transformar espacios grupales mediados por la expresión y creación artística en espacios de reconocimiento social?; ¿cómo generar dispositivos que promuevan la apropiación de los lenguajes artísticos, poniendo en cuestión lo criterios estéticos?; ¿cuáles son las condiciones de posibilidad, para que se sucedan las estancias en común potentes y creativas?; ¿cómo acompañar espacios de creación artística desafiando la tensión binaria del proceso y el producto?; ¿cómo atraviesan los contextos institucionales y las instituciones en las dinámicas grupales?; ¿qué es lo bello? y ¿cuál es el impacto de volver visible su condición política y participativa?

Estas preguntas, que nos impulsan como un motor, más que para satisfacernos con la respuesta, nos han hecho topar con diferentes miradas sobre lo que sucede en un grupo, lo que sucede en el arte y cómo pensar lo clínico. Y nos han despertado reflexiones, provoca-

1. Integrado por: Lic. Psic. Florencia Jurado, Lic. Psic. Gastón Musetti, Artista Escénico Marcos Ramírez Harriague.

do corrimientos y nos ha encontrado en desacuerdos. Nuestra idea es poder presentar el fondo de estas preguntas, o las resonancias y derivas, para provocar intercambio y reflexión sobre prácticas que, a nuestro entender, ameritan ser ampliadas para ver más en detalle algo de su complejidad.

Desde Casa Almargen[2] propusimos para pensar este proyecto la imagen del estuario. Estuario como ecosistema, espacio geográfico donde desemboca un curso de agua de gran caudal en el océano, en el cual, al confluir cauces de agua diferentes, se genera condiciones de vida particulares: un ecosistema único. El estuario oficia de refugio, protección y habilita la proliferación de la vida. La metáfora del estuario viene a evocar, provocar y representar la confluencia y las condiciones de vida particulares que genera, en este caso: lo artístico, lo grupal y lo clínico, delineando un dispositivo que apunta al despliegue de la potencia creativa y la expresión como procesos de construcción social afirmativo.

2 Casa Almargen es una apuesta artístico-terapéutica que buscar desarrollar, de manera interdisciplinaria y colectiva, diferentes líneas de acción: creación e investigación escénica; formación e intervención clínica.

**Lo artístico**

Entendemos *lo artístico* como herramienta, lenguaje y experiencia capaz de generar transformación en el sí mismo y en el nosotros; vinculado a la inherente potencia creadora de cada individuo.

La actividad artística, tiene distintas funciones en diversas culturas, épocas y grupos sociales, pero nos parece importante destacar que una de sus funciones más importantes es la de lograr comunión, producir armonía en la personalidad, dar placer, reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales y desarrollar la capacidad creadora (Ros, 2004). Es por esto que consideramos, siguiendo a Herbert Read, que a través del arte el individuo puede reivindicar su particular sentido y visión de la vida, su ser, ya que se funda en la libertad (Read, 1943).

Siguiendo a Nora Ros, entendemos a la actividad creadora como una forma de relación especial con un claro valor educativo. Aunque, la actividad creadora muchas veces no es considerada en nuestro sistema educativo como una actividad apropiada para el desarrollo de los aprendizajes en el aula, ya que la mayoría de las personas creen que la creatividad o la creación es un "don" de algunos elegidos, a los cuales se los encuadra dentro de la categoría de artistas, talentos, etc. Es así, que muchas veces nos encontramos con adultos que no volvieron a transitar por espacios creativos, que creen no poder hacerlo bien, o que piensan que les es ajeno el terreno de lo expresivo. Toda actividad creadora posee como base a la imaginación que se encuentra manifestada por igual en los aspectos culturales, científicos o técnicos de la vida del ser humano.

Todo lo que no tenga que ver con el mundo de la naturaleza y sí con el de la cultura es el resultado de la imaginación y de la creación humana (Ros, 2004).

Encontramos en la actividad creativa en general, sea dibujo, pintura, volumen en barro, collage; la potencia para construir otros significados posibles. Con esto hacemos referencia al juego, al como sí; a la creación de todo tipo de escenarios, personajes, tramas, objetos; lo que amplía la consciencia sobre el sí mismo y diversifica formas de relación consigo mismo y con los demás.

La creación artística, entonces, deviene en una experiencia estética. Con esto nos referimos tanto al proceso como al producto; al momento previo de disponerse a crear, como a lo que sucede después al formalizar una creación; así como a los aprendizajes y las movilizaciones. La transformación de la materia implica necesariamente una transformación del sujeto (Paín, 2006).

Nuestra propuesta busca, considerando que todo ser humano es un artista (Groys, 2014), generar un recorrido por diferentes técnicas expresivas, que faciliten el encuentro con la potencia creadora que cada uno tiene, desde la cual poder componer de manera colectiva. Es decir, que consideramos importante proponer espacios de encuentro que potencien y ejerciten el trabajo con la intuición, capacidad de escucha y capacidad creativa. Promover la participación, la apropiación del espacio y la expresión de un lenguaje propio y común. Consideramos que el ejercicio y desarrollo de la creatividad y la intuición es de vital importancia para la realización de cualquier tarea, ya que nos coloca en una posición de mayor conciencia, tanto de uno mismo (autopercepción) como en relación con el entorno (lectura del espacio de trabajo).
Desde esta concepción entendemos la creatividad como salud. Ser creativos es poder disponer de sí mismo, en su más amplio sentido, para crear algo que no existía (Moccio, 1991) y que esta habilidad no quede capturada, o no se encuentre automatizada como respuesta reactiva o defensa frente a una situación nueva. En esta línea, tomaremos la definición de salud como un conjunto integrado de capacidades biopsicosociales de un individuo o de un colectivo (Weinstein, 1978). Pensamos a la salud como un proceso dinámico, activo y sinérgico que se asienta en experiencias, en formas de hacer. Entendemos que el sujeto es sano en la medida en que logra generar acciones adaptativas, teniendo la capacidad para transformar la realidad a la vez que a sí mismo, en un interjuego creativo y dialéctico y no una relación pasiva, rígida y estereotipada (Riviere, 1985).

Proponemos el trabajo a través de mediadores artísticos y creativos, ya que ofrecen la posibilidad de generar procesos indirectos de acercamiento a diversas situaciones y emergentes, de manera suficientemente abierta como para que pueda ser abordado en el espacio grupal. Por lo que la intención de estos dispositivos se vuelve: desbloquear los obstáculos para el flujo natural de la expresión, ya que el material sensible desde dónde expresar está en nosotros (Nachmanovitch, 1990).

Median, entonces, entre contenidos internos, la realidad exterior y contenidos de otros integrantes del grupo, con la suficiente flexibilidad de mostrar lo que el grupo puede procesar o, por el contrario, permanecer opaco si aún no están dadas las condiciones grupales para la elaboración de estos. Asimismo, entendemos que los mediadores por sí solos no generan los efectos deseados, por lo que se vuelve necesaria la inscripción de estos en dispositivos que alberguen procesos, desde los cuales poder leer, acompañar e intervenir sobre los mismos. Las diferentes propuestas proponen diferentes tipos de mediaciones, y los encuadres que propongamos van a estructurar esta mediación también.

Entendemos los encuadres, como aquellas variables constantes y acuerdos que vuelven una situación social en un dispositivo de trabajo, aquellos elementos que, al delinearse, permiten visibilizar los procesos a observar, acompañar y potenciar. Consideramos, más allá de la imagen rígida que se evoca al pensar en encuadre, que estas disposiciones son flexibles: es decir, son capaces de adaptarse, de ajustarse, de reacordarse y transformarse si fuese necesario. Así mismo, tomamos la referencia de lo móvil (Nebot, 1998): ya que el encuadre lo consideramos parte del dispositivo a diseñar y necesariamente debe ser puesto a revisión, es decir que asumimos la capacidad de producción que tiene dentro del dispositivo (Foucault, 1980), al generar ciertos regímenes de visibilidad y enunciación.

Pensando en la utilización de mediadores en el ámbito educativo, podemos encontrar diferentes tipos de articulación con lenguajes expresivos, creativos y artísticos. Por ejemplo, la preparación de un tema en relación con una obra de teatro, en donde primero se asiste a la actuación y posteriormente se abre la reflexión y el debate; o, la visita a una exposición en una casa de arte o museo y luego, el espacio de taller a través de la creación plástica, provocando una elaboración e integración activa de la experiencia estética vivida hace momentos. Por otro lado, podemos encontrar la propuesta de una creación gráfico a continuación de escuchar la narración de un cuento en voz alta; así como la creación plástica colectiva de un artefacto, a partir de elementos de desecho, que permite explicitar aspectos de la tarea cotidiana. En todos estos ejemplos, se proponen distintas trayectorias de comprensión, entendimiento y asociación en diálogo con lo sensorial y lo sensible. Lo sensorial como aquello que proviene de nuestros sentidos, y lo sensible como aquello que se produce a partir de la integración de lo sensorial con lo afectivo. Y por su parte, la conceptualización como proceso de segundo orden, de acomodaciones y asimilaciones.

La mediación, para este caso, nos estaría dando un tiempo intermedio entre la percepción y la conceptualización.
Estos ejemplos permiten ilustrar cómo puede incidir el encuadre en la estructuración de la mediación. Las consignas orientarán a la hora de crear, a donde dirigir nuestra atención: si va a ser a nuestra emo-

ción, a un recuerdo, a la comprensión de una historia o a la realidad para poder aprehenderla o imitarla. Todo nuestro cuerpo, estará dispuesto de diferente manera frente a la creación, según la consigna, e incluso teniendo en cuenta para qué servirá eso creado, o quién lo verá.

**Lo grupal**

Tomamos la metáfora de Fernández (1985) del grupo como nudo, en donde se desdibuja los ejes adentro-afuera, arriba-abajo, permitiendo pensar lo grupal en términos de complejo entramado de múltiples inscripciones como anudamientos/desanudamientos de subjetividades.

Partimos de la concepción de subjetividad como una construcción socio histórica, que es constituyente de lo intrapsíquico individual, al tiempo que atraviesa lo grupal y lo institucional, aportando características particulares que se vuelcan nuevamente sobre los individuos.

Consideramos la situación grupal como posible de permitir, fortalecer y aportar desde el vínculo a la construcción de subjetividad en el encuentro con otros; el encuentro de diferentes sujetos con diversas historias, en donde circulan los conocimientos y se pone en juego el cuerpo dando lugar a la producción creativa.
En todo grupo se producen movimientos muy diversos: resonancias fantasmáticas, procesos identificatorios y transferenciales; juegos de poder; se construyen producciones lingüísticas que disparan múltiples inscripciones de sentido; se generan apropiaciones de sentido; se instituyen mitos, ilusiones y utopías. Sus reglas de funcionamiento organizan redes de significaciones imaginarias que inscriben al grupo en su posición institucional (Fernández, 1985).

En esta línea entendemos lo grupal como campo que habilita otras posibilidades de producción, que posibilita la emergencia de lo novedoso y lo inédito y la transformación. Lo grupal como ese espacio de restitución, reconocimiento y construcción del sí mismo.

La dinámica a la interna de los grupos se vuelve compleja: ni tan interna ni tan uniforme. Es que la sensación de unidad es intensa y efímera, no permanece, sino que se va actualizando, y tampoco significa de la misma manera para todos. Es una sucesión de anudamientos, afinidades y divergencias discursivas, en donde los miembros de un grupo ofrecen y encuentran rasgos diversos para una producción en común. Así, se va entretejiendo la unidad, en donde cada uno transita en lo común, hasta encontrar la manera singular de estar con los otros, dejando entreverque la unidad grupal es común, pero no uniforme. Leer un acontecimiento como uniforme: simplifica, positiviza y deja afuera la multiplicidad propia de los acontecimientos (Percia, 1997).

Por último, nos parece pertinente relacionar lo institucional con la dinámica de los grupos, ya que todo grupo se inscribe en un sistema institucional dado, de la misma manera que la institución sólo vive en el grupo humano que la constituye. Las instituciones, como plantea González (2001), son las mediadoras entre los individuos en su singularidad y la sociedad en su conjunto. Es el modo que encontramos los seres humanos de regular de un modo más o menos consensuado nuestros intercambios y convivencias. Una institución, en su proceso de creación es la resultante de una decisión política que responde a una necesidad social que puede ser más o menos coyuntural e histórica. En el marco de este campo dinámico virtual, que es la institución, es que tiene lugar el imaginario institucional y donde funcionan diversos tipos de grupos humanos especializados en el cumplimiento de los fines institucionales. (González, 2001)

Se vuelve relevante identificar, visibilizar y atender la dinámica institucional, ya que los sentidos, las significaciones que el grupo genere y las subjetividades que produzca, estarán atravesadospor el imaginario y los mandatos institucionales. Es decir, que las ins tituciones diagraman y disponen el espacio grupal y produciendo efectos, habilitando u obstaculizando los procesos.

**Lo clínico**

Por último, entendemos lo clínico como dispositivo flexible que permite la construcción de una demanda y la posibilidad de trabajo en relación con esta. Dispositivo capaz de adaptarse a la resolución de la demanda, o en casos de que no hubiera, genera la posibilidad de enunciar o de construirla. Demanda que surge de la definición y toma de postura, en común acuerdo, a partir de un pedido o una interrogante. En este sentido, queremos desasociar el concepto de lo clínico, o más bien: enriquecerlo, del sentido médico o higienista de cura. La demanda puede ser terapéutica, educativa, social, política o comunitaria.

Nos parece pertinente, explicitar la diferencia entre pedido, demanda y encargo, ya que suponen lugares y roles bien diferentes. Por un lado, entendemos el pedido como explicitación del deseo de satisfacer una necesidad y de resolver los problemas con la ayuda de un otro. Este pedido puede llevar implícito una serie de depositaciones, formulándose como encargo, ya que posiciona al otro como quién debe resolver el mismo (Rodríguez, A. Giménez, L. Netto, C. Bagnato, MJ., Marota, C., 2001). Si bien partimos de una relación asimétrica, ésta queda fija, en donde una parte puede resolver/satisfacer a la otra, generando una dinámica de dependencia; por ejemplo: de los miembros del grupo al coordinador, o el grupo a agentes externos.

A partir de la explicitación del pedido se hará necesario abrir juego a la construcción de la demanda. Ésta no puede ser entendida sin considerar su relación con la oferta, es sólo a partir de esta última

que la primera se puede desplegar. Dicho interjuego siempre está presente exista o no un pedido de intervención. Cuando existe un pedido implica una problematización de este en el marco del vínculo entre las partes, generándose algo novedoso para ambos, lo cual supone construir un vínculo que habilite el desarrollo del trabajo. En el caso que no exista un pedido y la intervención se genere desde la oferta, se abre la posibilidad a la demanda. Es prioritario, entonces, generar una demanda a partir de un pedido, ya que de esta manera se habilita la apropiación e implicación de los participantes y se vuelvan protagonistas del dispositivo.

¿Cómo generar las condiciones para que las personas se apropien del espacio clínico y no caer en una relación autoritaria o de sometimiento? Entonces, lo clínico como dispositivo fundado en la escucha y de construcción necesariamente colectiva; como espacio seguro para encontrarse diferente con sigo mismo entre los otros.
¿Cómo pensar entonces el rol del coordinador, las condiciones del espacio seguro y las posiciones subjetivas que se juegan en este tipo de dispositivos?

Al coordinador lo entendemos como un interrogador de lo obvio, provocador-disparador y no propietario de las producciones colectivas o de verdades ocultas; alguien que más que ordenar el caos busca aquella posición que facilite la capacidad imaginante singular-colectiva. El coordinador solo podrá puntear algún sentido, interrogar una rareza, resaltar una paradoja, indicar alguna insistencia, pero no será quien trate de descubrir la verdad de lo que acontece en el grupo.

Para pensar el espacio seguro tomamos el desarrollo de Winnicott de la tercera zona (1971) como espacio psíquico en donde sucede el despliegue de contenidos internos con posibilidad de intervenir sobre ellos. Esto supone la construcción de un vínculo de confianza para poder estructurar los encuentros, habilitando la exploración de contenidos propios. Pensaremos los espacios de encuentro, como esas zonas que se crean y se habitan en terrenos comunes, entre los espacios psíquicos y la realidad compartida, en base a una confianza común, que fomenta y habilita la función creativa y la capacidad para el juego.

Para pensar las posiciones en el dispositivo educativo, tomamos la noción de modos subjetivos de situarse de Alicia Fernández (2000), que se relacionan con las experiencias que el medio le provee al sujeto, aunque no está determinado por ellas. El posicionamiento está situado siempre en diversos entres, se construye como lugares de producción y lugares transicionales. En un vínculo claro, diferenciado, se habilita a transitar las posiciones que el aprendizaje requiere, de manera flexible, lo cual permite construirse como sujeto autor. Lo más importante que el sujeto autor produce no es conocimiento para sí, sino la transformación desde lo afirmativo en él y en quienes

lo circundan. Las posibilidades entonces de transformar y transformarse para sí y para los demás, está inscripto en relación con otros necesariamente (Fernández, 2000). Y este movimiento se puede extrapolar, a la mediación artística y creativa: poder encontrarse a sí mismo como autor, con aportes valiosos y constructor de lo bello.

Nuestra intención fue presentar de forma esquemática algunas dimensiones que hacen a la construcción del dispositivo clínico, para que este pueda adaptarse y ser lo suficientemente flexible para cumplir con sus objetivos.

**Algunas consideraciones al cierre**

Luego de haber presentado las condiciones de enunciación y producción de estos dispositivos, compartimos algunas reflexiones con la intención de visibilizar las potencias y los alcances de estos en relación con el reconocimiento social, la democratización de la expresión y la condición política de la belleza.

Pensamos estos espacios grupales mediados por la expresión y creación artística como espacios que habilitan el reconocimiento social en tanto promueven el desarrollo de la autoestima (entendiéndola como valoración de sí mismo) y la posibilidad de conectarse con la potencia creativa. Con cada valor que confirmamos mediante el reconocimiento crece la posibilidad para los seres humanos de identificarse con sus capacidades y de alcanzar correspondientemente una mayor autonomía para realizar los objetivos vitales (Honneth, 2006). Modalidad intersubjetiva que genera las bases fundamentales habilitando un sí mismo amable (amar y ser amado), con derechos (respeto jurídico) y con valiosos aportes (valoración social).

Consideramos que la posibilidad de poner en cuestión lo criterios estéticos y democratizar la expresión viene de la mano de poder promover la apropiación de los lenguajes artísticos, es decir, utilizar estos lenguajes como herramienta política de enunciación al servicio del deseo. El lenguaje artístico toma valor como modo de expresión y, por ende, de producción de enunciados y pensamiento por la invención de sentidos/significados posibles, que adquieren cuerpo en diferentes soportes y medios, así como por su poder de contagio y de transformación (Rolnik, 2006). Por otro lado, habilita la posibilidad crítica y reflexiva de generar una relación dialéctica entre arte y conocimiento (Goodman, 2010). El mundo es una construcción simbólica y el sujeto puede revisar su representación del mundo y cambiar su realidad a partir del arte. El arte permite una relación dialéctica entre lo que sabemos y lo que percibimos, entre lo aprendido y lo experimentado, entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo imaginario, entre lo sentido y lo vivido, entre la forma y los símbolos. (Goodman, 2010)

Nos preguntamos acerca de lo bello y cuál es el impacto de volver visible su condición política y participativa. La belleza se humaniza, perdiendo su cualidad divina, en su dimensión política. Es decir, la apropiación y la posibilidad de enunciación hacen a lo bello, en su condición política de transformación de la realidad. Esta tiene que ver con la posibilidad de revisar su imaginario y acceder al universo simbólico conectando al sujeto con su propia identidad individual y cultural.

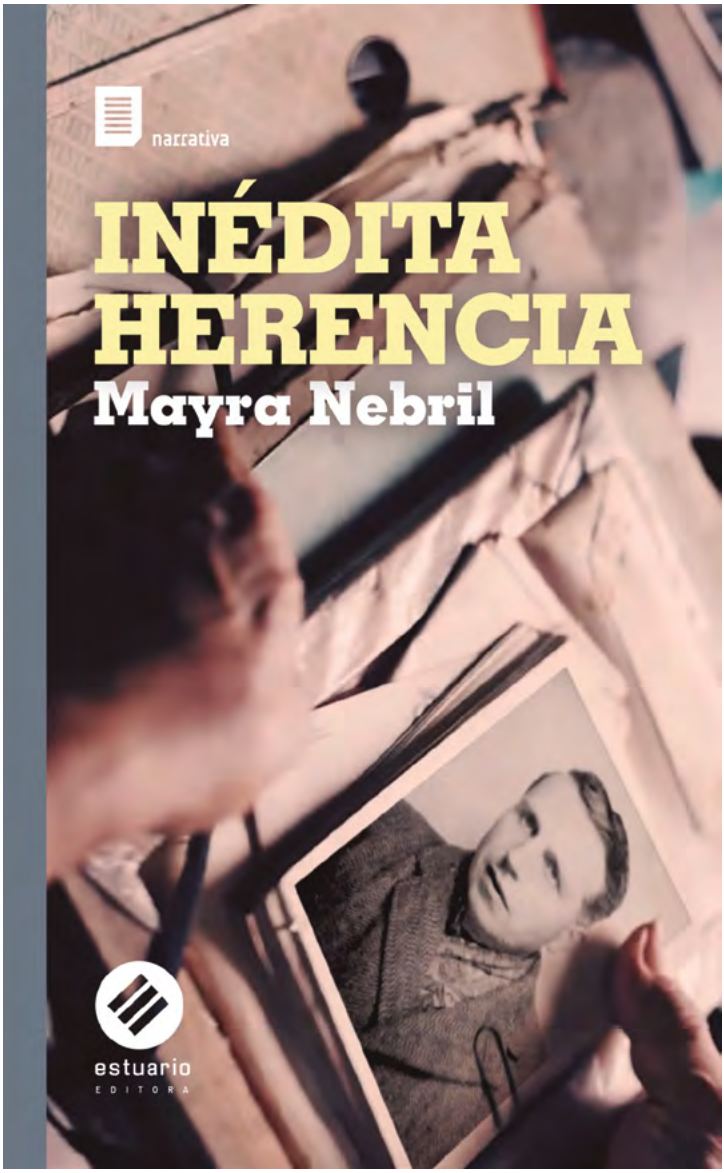
Todas estas son representaciones tamizadas por el entorno y la cultura y, por tanto, conceptos revisables y dinámicos (Moreno, 2016). La creación artística facilita que los sujetos se posicionen críticamente ante su realidad, ya que a través del arte se inauguran nuevas sensaciones que ponen en crisis nuestras referencias e imponen la urgencia de inventarnos formas de expresión.

Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala, y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales. (Rolnik, 2006). El ejercicio de pensamiento/creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. (Rolnik, 2006)

## Referencias bibliográficas.

Fernández, A; Cueto, A. (1985) El Dispositivo Grupal. Buenos Aires: Búsqueda.
Fernández, A. (2000) Los idiomas del aprendiente: análisis de modalidades de enseñanza en familias, escuelas y medios. Buenos Aires: Nueva Visión
Foucault, M. (1980) Microfísica del Poder. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
González Regadas, E (2001) Problemáticas institucionales. Una mirada desde el psicoanálisis de los procesos colectivos. En: Comunidad terapéutica y trastornos duales. (pp. 283-305). Montevideo: Psicolibros.
Goodman, N. (2010) Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos. Madrid: Paidós.
Groys, B. (2014) Volverse Público. Buenos Aires: Caja Negra.
Honneth, A. (2006) El reconocimiento como ideología. Revista: Isegoría, (vol. 35) 129-150.
Moccio, F (1991) Hacia la creatividad. Buenos Aires: Lugar
Moreno, A. (2016) La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. Barcelona: Octaedro.
Nachmanovitch, Stephen (1990) Free Play: La improvisación en la vida y el arte. Buenos Aires: Paidós.
Paín, S (2006) Una psicoterapia por el arte: teoría y técnica. Buenos Aires: Nueva Visión.
Pichón Riviere, E. (1985). El proceso grupal. Buenos Aires: Nueva Visión.
Rodríguez, A. Giménez, L. Netto, C. Bagnato, MJ. Marota, C. (2001) De ofertas y demandas: una propuesta de intervención en psicología comunitaria. En: Revista de Psicología (Vol. X Nro. 002) 101-109. Universidad de Chile.
Rodríguez Nebot, J (1998) Dispositivo y encuadre. En: En la frontera (2° edición) Montevideo: Multiplicidades.
Rolnik, S. (2006) Geopolítica del Rufián. Inédito Leído en el encuentro: Documenta 12 Magazine realizado entre octubre 8 y 12 de 2006 en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.
Ros, Nora (2004): El lenguaje artístico, la educación, y la creación. Revista: Iberoamericana de Educación. (vol. 35. Nro. 1) 1-8. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.
Ruiz, C. (2000) Educación por el arte, de H. Read. Conferencia "Cátedra UNESCO" versión Manizales, Parque del Pensamiento, 19 de Junio de 2000.
Weinstein, L. (1978) Salud y Autogestión. Montevideo: Nordan.
Winnicott, D (1971) Realidad y Juego. Barcelona: Gedisa.

**Libro**
Reseña




**Sobre *Inédita herencia* o una vida propia**

Mientras escribo acerca de Inédita herencia, la segunda novela de Mayra Nebril, editada por Estuario, ganadora del segundo Premio Anual de Literatura del MEC, pienso en la cantidad de posibilidades que caben en ese título. Y es que a medida que transcurre

la novela el lector encuentra que tanto la herencia como el carácter inédito que la distingue abren más de un camino.

Un llamado telefónico de la Biblioteca Grandes Lectores reclamando la devolución de un ejemplar inédito de Georges Bataille pone a una mujer en la pista del reconocimiento, o, debería decir, del descubrimiento, de su hermano muerto. El libro está. Quien lo ha pedido en préstamo murió hace treinta y cinco días. Quien narrará la historia es su única hermana. Del hermano, Gerardo Achar, sólo sabemos que ha muerto. Ese dato es suficiente. Ninguna información acerca de las circunstancias de su muerte aligeraría el peso de ese acontecimiento. A la muerte del hermano se enlaza la llegada de un libro y de un nombre: Bataille. ¿Qué hacía Gerardo con ese ensayo? ¿Quién era Bataille? ¿Qué le interesaba de ese hombre a su hermano? Lo cierto es que ese interés pasa locamente de su hermano a ella, lo asume como un deseo, quizá el más impropio.

¿Qué es Bataille? Una suerte de faro misterioso que irá alumbrando zonas impensadas, no sólo de Gerardo, sino también de su hermana. Conjuro, contraseña, cifra, enigma, puerta de acceso a un cuarto propio, a un cuerpo inédito, el universo Bataille se revela a cada paso como una posibilidad, un puente, entre el hermano y la narradora, entre una imagen del hermano y otra, desconocida para ella, entre la vida pasada, tal como se desarrollaba hasta el encuentro con el libro y con el hermano lector de Bataille, y la vida actual.

"Mi asunto con Bataille", tal como lo denomina la narradora, así podría llamarse esta novela. Empieza con un llamado, al mismo tiempo que algo, la vida, otra, empieza de nuevo. La muerte del hermano es la ocasión para que se produzca un encuentro. *Inédita herencia* es también, sin ninguna pretensión pomposa o lacrimógena, una novela sobre el duelo. El estilo de Nebril mima de a ratos el estilo del diario íntimo. Un registro cuidadoso, por momentos descarnado, de preguntas, recuerdos, sensaciones componen una trama en la que la protagonista se va definiendo como una sobreviviente. ¿Qué grados de intimidad habría sabido cultivar Gerardo? Lo cierto es que esa intimidad formará parte de la herencia.

Con la muerte del hermano, la heredera se convierte en una sobreviviente. "No quedaba nadie de mi familia vivo (...) Ni padres, ni tíos, ni primos, ni mi hermano, ni ciertos olores, ciertos aromas, ciertos ritmos, ciertas muletillas. Nada más que lo que pudiera conservar. Recordar. Atesorar". Sólo es capaz de heredar quien sobrevive, pero ¿heredar qué?

Contrariando el verso borgeano "Sólo una cosa no hay. Es el olvido", la hermana de Gerardo recuerda cuánto amó a su hermano en el pasado, cuánto ha olvidado de ese amor. En la casa del hermano están las huellas que permitirán que sea posible conservar algo, aunque más no sea inventarlo. El libro de Bataille será ese soltadero de preguntas que traerá a la vida a un hermano desconocido y a un escritor perturbador que oficiará de lazo entre ambos. Bataille será razón y recurso y, cuestión nada menor, un modo inédito de leer y de escribir, de indagar si acaso es posible "resucitar un sentimiento" atacado de preguntas: "¿Lo quería? ¿Lo extrañaba? (...) ¿Me querías?"

**Julieta Lopérgolo**

Nací en Rosario, en 1973. Licenciada en Letras y en Psicología. En 2018 publiqué el poemario Para que exista esa isla, por Postales Japonesas (Córdoba). Más lento que la noche, mi segundo libro de poemas acaba de editarse por la misma editorial. Publiqué artículos de crítica literaria y psicoanálisis en revistas académicas argentinas. Asistente de investigación 2013-2015 en el Proyecto "Formas clínicas de la homosexualidad femenina" (UCES-UBA). Investigadora junior en la cátedra de Orientación Vocacional desde 2016 (UCES). Actualmente vivo en Montevideo. Participo en las actividades de la École lacanienne de Psychanalyse. Trabajo como psicoanalista en Montevideo y Buenos Aires.

La lectura y la escritura –también se descubre que Gerardo escribía- son modos de relacionarse con el hermano muerto. Guiños que el muerto hace, sin proponérselo, a quien se encuentra con sus marcas al tiempo que introduce de lleno al otro en un universo donde la cotidianeidad se halla estremecida. Se lee también con el cuerpo, una de las transmisiones más fuertes que deja esta novela, al punto de contagiar en los lectores la avidez por acompañar los devaneos de la protagonista, las idas y vueltas de los textos de Bataille al diario de lectura que llevaba su hermano, de los libros de Bataille al cuento escrito por Gerardo. La lectura de estos textos provoca efectos en la hermana: una "excitación descomunal" que la sigue a todas partes y que convierte cualquier cosa esperable en algo impredecible. En la lectura, la hermana de Gerardo encuentra un erotismo desacostumbrado que no es otro que aquel en el que, como diría Barthes, el deseo se encuentra con su objeto. Quien lee puede destruir un mundo y construir otro, sin olvidar que "todas las connotaciones del cuerpo están presentes". Así vemos a la narradora pasar de la excitación al asombro y la vergüenza, la tristeza, el dolor, la risa.

De pronto, en casa del hermano, los muebles del apartamento de Gerardo se independizan de su vida anterior al mismo tiempo que la hermana, que empieza a pasar cada vez más tiempo allí se autodefine como una intrusa. "¿Qué hago acá? ¿Qué voy a hacer con sus cosas? ¿Venderlas, regalarlas, apropiármelas?" Igual que una profanadora de secretos, la casa del muerto se transforma en el espacio de una aventura que habrá que autorizarse a transitar. El simple hecho de acostarse en la cama de su hermano y percibir un olor nuevo ("el olor del acolchado tenía un matiz desconocido, macerado con naftalina) la lleva a suponer a su hermano con las manos llenas de bolitas de naftalina, y de ahí a la pregunta acerca de cómo eran sus manos. Se trata de lo opuesto al episodio de la magdalena de Proust de En busca del tiempo perdido en el que un estímulo sensorial produce un recuerdo involuntario. La protagonista de *Inédita herencia* no recuerda sino que imagina. Quizá de esto se trate "atesorar" aunque más no sea bajo la invención o la posta imaginaria que consistiría en recoger un legado: "quizás después de todo él quisiera que alguien se tomara el trabajo de saber quién era, qué andaba queriendo, de qué se trataba todo este asunto de Bataille, cuál había sido el sentido de esa búsqueda".

Cada vez más atraída por la vida de ese hermano apasionado lector de Bataille, la propia vida de la narradora estalla. Luego de mudarse al apartamento del hermano, la protagonista se separa de su pareja y de sus amistades, y deja su trabajo: "A la semana de haber entrado en el apartamento, mi vida –lo que llamaba mi vida– había quedado, casi por completo, desconectada de mí". Una sensación de irrealidad y falsedad tiñe el pasado y el presente se revela como una absoluta desconexión, "un choque con el sinsentido".

¿Cómo alguien puede morir en la mitad de un proyecto como el de su hermano? El proyecto Bataille se presenta como un imperativo vital que ordena a su modo un mundo que deslumbra tanto como aterra.

Escrita en primera persona *Inédita herencia* se propone como un diálogo imposible, una conversación infinita. ¿Cómo hablarle a un muerto? Nebril logra que la narradora pase la palabra precisamente a quien no puede tomarla. "Le encantaba leer. Me leías", y de este modo los lectores asistimos al relato y a la experiencia que le da lugar, al corazón de esa experiencia en el que hablar se vuelve potencia convocante y, además, alivio. Un modo de sosegar las cavilaciones, de atemperar las preguntas que trae la muerte.

Luego del reclamo de devolución del libro, la hermana de Gerardo devora uno tras otro los libros de Bataille que su hermano tenía sobre la mesa de luz, y lo que la narradora llama "la servidumbre del pensamiento" se desmorona como si se tratara de un cuerpo. Un cuerpo, dice J. L. Nancy, es una deflagración. Algo semejante presenciamos mientras leemos la novela de Mayra Nebril, mientras la protagonista arde en preguntas y la pasión se convierte en un enigma insoportable, casi una tortura ("Gera, estoy desconcertada, explicame, no sé si puedo con tanto, es como si me hubieran pasado electricidad directa a la boca, a las manos, las piernas. Son libros, pero son peligrosos"). El yugo del pensamiento se manifiesta en el modo de repetir idénticamente las mismas ideas, los clishés tranquilizadores que permiten soportar la vida. Todo esto vino a trastocar la muerte, un libro.

En el mundo batailleano del revés no es alocado sentir que todo límite cede. Y es en este sentido que el reverso de lo cotidiano, territorio que Bataille explora con una fruición inédita desacomoda el mundo para que lo habitemos sin red. La hermana de Gerardo se dice "perdida". Al igual que la zona de la angustia a la que se refería Roberto Arlt para describir la atmósfera que afectaba a Remo Erdosain, uno de los personajes de Los siete locos, angustia "como una nube de gas venenoso" que se desplazaba penetrando murallas y edificios, la autora de *Inédita herencia* no nos ahorra el desamparo existencial que rodea a la protagonista de su novela. Entrevemos que allí, en ese deambular perdida, la hermana de Gerardo experimentará una soledad que le permitirá dejar de ser el fantasma ocupante de la casa del muerto para procurar dejar de sentirse acorralada por preguntas cada vez más esenciales y más simples.

¿Se puede volver a empezar? Esa es la pregunta que acompaña el cierre de la novela. Empezar de nuevo una vez que se ha pasado una temporada en la ajenidad de la vida de otro, en sus proyectos, arroja a la protagonista en una soledad tan vasta como preciosa.

¿Qué es Bataille? Un código. Una respuesta incómoda que se apronta a habitar un interior incómodo. El hermano ha muerto y con la muerte –nada más simple de heredar– acontece una libertad y una liviandad inusitada. Inédita como lo es nacer a lo desconocido. ¿Qué es la muerte? Algo que no se puede escribir. Y sin embargo se intenta.

Dice la narradora que el espanto es cómico. Bataille afirma lo mismo del dolor. Estrenar una vida propia, a los cuarenta y cinco años, como quien nace otra vez, no puede ser más cómico y brillante.

# Sueño, imagino, luego escribo

*Mayra Nebril*

Escribí la novela *Inédita herencia* a partir de una escena que se presentó de pronto, mientras caminaba, sin rumbo y por primera vez, por una ciudad desconocida. Un bellísimo lugar, en el que había descubierto que las rosas tenían un aroma diferente que en Montevideo. Fue un dato tan curioso, que andaba con el asombro encima, con esa sensación de sorpresa que nos dejan los trucos de magia. Fue entonces que escuché un teléfono sonar dentro de una casa, era un sonido antiguo, uno que era único hace treinta años, el timbre de los teléfonos para discar. ¡Hacía tanto que no lo escuchaba! Miré hacia la casa de la que salía el sonido. Una ventana de madera con cortina blanca. No se veía hacia adentro, y sin embargo con ese marco y ese sonido como telón de fondo, me llegaron las imágenes que hicieron posible la novela.

*Una mujer atendía aquel teléfono, atardecía, la luz se derramaba brillante sobre los objetos dentro del amplio living. Le pedían un libro, le aclaraban que era importante, que se trataba de un libro inédito. Ella estaba triste, había opacidad en su gesto. Respondía que su hermano había muerto hacía más de un mes, que buscaría el texto en esa casa que no era la suya, y en ese momento, con los ojos ávidos, recorría e inauguraba el lugar. Un espacio nuevo.*

Pasaron semanas, la secuencia de imágenes seguía estando muy viva. Regresaba allí, las recreaba, e iba buscando los elementos que no me habían sido dados en la visión. Decidí que el libro inédito que le pedían a la protagonista, sería uno de Georges Bataille, sí, no podía tratarse de otro autor. El espacio en el que se desarrollaría la trama, no sería una casa sino un apartamento, y tendría vista al mar. Fui encontrando, imaginé, y me entusiasmé. Escribí disfrutando mucho del proceso, como cada vez que me embarco en una novela, sabiendo de la posibilidad que me da vivir en ese tiempo, en ese espacio, desprendido de la cotidianeidad y sus limitaciones.

La novela estuvo pronta, la presenté a concursar y ganó el premio que le permitió encontrar la oportunidad para ser publicada. Hace muy poco tiempo se transformó en libro, en un objeto al alcance de muchos, una experiencia inédita para mí. Y la publicación trajo asuntos inesperados, entre ellos, las entrevistas, el encuentro con periodistas con los que me he puesto a conversar acerca de la trama y sus contingencias. En el programa de radio Nos sobran los motivos, me preguntaron acerca de cómo había surgido la idea de la novela y conté la anécdota de la escena que vi estando en San Martín de los Andes. El entrevistador, en determinado momento, recapitulando lo que habíamos hablado hasta ese momento, dijo: *la novela que te vino en un sueño*. No dije nada,

pero me quedé pensando si se trataba de un sueño, si era equiparable esa secuencia de imágenes a un sueño, ¿y si no, de qué se trataba?, ¿de una alucinación?

Estrictamente hablando no dormía cuando sobrevino la escena, también es cierto que hay algo onírico en el relato, como si se tratara de una ensoñación. Fue una percepción sin objeto, como las alucinaciones, como la imaginación.

¡Los sueños! Me gano la vida como psicoanalista, así que los sueños son un asunto serio, un tema que me ha hecho pensar mucho y muy distinto a lo largo de las últimas décadas.

Una vez descubierto el inconsciente, e inventado el psicoanálisis, los sueños pasaron a ser piezas en las que se busca un sentido. Motivo por el cual, la dimensión de aventura que traen, muchas veces se desdibuja, o pasa a un segundo plano. Sobre todo, creo, porque los sueños, mientras una se está analizando, están en relación a ese espacio, a ese otro que quizás los escuche. Entonces, las imágenes surgen para decirse en ese contexto tan particular.

Pero las imágenes, las escenas que nacen para ser escritura- a veces en sueños, y a veces en ensoñaciones- , no están en relación con otro, -o no están en relación más que a ese otro que soy yo misma- no buscan ser analizadas, desenredadas, interpretadas, sino que, por el contrario, buscan pista para desplegarse y embarcarme en la aventura que implica escribir, sumergirme en un mundo sin lugar a dudas más mío, que ese en el que me sumerjo a diario, el mundo real, tan poco confeccionado a mi medida, a mi manera.

Cuando comencé a pensar en este asunto, las cercanías y distancias entre los sueños, la imaginación y la escritura, dos asuntos se recortaron enseguida. Por un lado la relación de Bataille con las imágenes, la relación de *Inédita* herencia con las imágenes, la posibilidad de encontrar imágenes nuevas, propias en cada quien.

Y por otra parte, lo que Foucault escribe en el prólogo para el libro de Binswanger, Sueño y existencia, donde acerca los sueños a la imaginación, y los describe como modos específicos de conocimiento, maneras que no se agotan en la búsqueda de sentido. Cuestiones que brindarían la oportunidad de volver a encontrarse con la libertad más radical, con esa que nos permite contar con un mundo propio.

**Bataille y las imágenes**

*Inédita herencia* se gesta a partir de una secuencia de imágenes que me llegan en la situación que relaté. A su vez la cuestión de las imágenes es un tema que tiene presencia en la novela. La protagonista descubre una colección de postales de su hermano, una serie de imágenes eróticas de seres deformes, y se cuestiona acerca de la novedad de las imágenes eróticas con las que cuenta, de la posibilidad de crear imágenes propias, inéditas.

En la obra de Bataille las imágenes ocupan un lugar importante. Sus libros las incluyen. Muchos de ellos tienen dibujos seleccionados por él mismo, diseños a los que les presta especial atención, otros de sus textos incluyen fotografías.

En la presentación de *Inédita herencia*, José Assandri, colega que ha trabajado y escrito acerca de la obra de Bataille, decía: *además de redactar el texto, escogió cada imagen para que acompañara al texto. Y no sólo escogió las imágenes, sino que trabajó con un diseñador para que esas imágenes estuvieran ubicadas donde él consideraba que tenían que ir, para que tuvieran el tamaño que*

*tenían que tener, incluso, cuáles tenían que ir en color y cuáles no. Como en los libros que les he mostrado, o como en Historia del ojo o Madame Edwarda, que fueron publicadas con ilustraciones de André Masson y de Hans Bellmer.*

La lectura de Georges Bataille nos deja cerca la pregunta acerca de las imágenes. Y a la protagonista de la novela, esa lectura le muestra, no sin cierta angustia, lo difícil que resulta encontrar escenas fuera de serie, imágenes desalineadas de la gigante oferta de imágenes que se ofrecen para el consumo, de la representación que presta el porno clásico, o los gestos tabulados que piden las selfies. Encontrar escenas propias es más complejo de lo que parece.

La lectura es una práctica que despierta imágenes. El lector, y esa es quizás la mayor magia de la lectura, se ve empujado a crear sus propias imágenes. Imágenes únicas, quizás.

La apuesta, en la escritura de *Inédita herencia*, fue que sus lectores se enfrentaran también con el riesgo y la posibilidad de buscar esas imágenes propias, o que navegaran el vacío de no encontrarlas. Me pregunto si el modo en el que se gestó la novela, a partir de esta secuencia de imágenes, dejó más cerca para los lectores esa oportunidad, quizás eso sucedió, y algún lector encontró alguna imagen novedosa.

**Foucault y la imaginación**

Michel Foucault en la introducción que hace al libro *Sueño y existencia* de Binswanger[1], escribe cuestiones muy interesantes acerca de los sueños y la imaginación, asuntos relacionados a lo que intento pensar en estas páginas. Para empezar dice que el sueño es una experiencia específica, una experiencia que no sólo está al servicio de una interpretación, de un sentido, sino que también y fundamentalmente, es una experiencia en sí misma.

Subraya el salto que implicó para lo onírico dejar de ser el sinsentido de la conciencia, para pasar a ser el sentido del inconsciente. Pero a su vez señala cómo ese mismo paso dejó a las imágenes sometidas a las palabras, al servicio de las significaciones, y afirma que en ese asunto tuvo su lugar el psicoanálisis, porque nunca supo qué hacer con las imágenes.

Va desarrollando a lo largo de esas interesantes páginas, las relaciones entre sueño e imaginación, haciendo del sueño el lugar del que la imaginación parte, y proponiendo que ambas son formas específicas del conocimiento.

*El mundo onírico es un mundo propio, no en el sentido de que allí la experiencia subjetiva desafíe las normas de la objetividad, sino en el sentido de que se constituye sobre el modo originario del mundo que me pertenece al tiempo que me anuncia mi propia soledad. (...) Rompiendo con esta objetividad que fascina a la conciencia vigilante y restituyendo al sujeto humano su libertad radical, el sueño desvela paradójicamente el movimiento de la libertad hacia el mundo, el punto original a partir del cual la libertad se hace mundo. La cosmogonía del sueño es el origen de la existencia misma.* (Michel Foucault, 1999, p. 91).

El mundo onírico, estrictamente hablando, sería el mundo propio, el espacio de mayor libertad para con el mundo. En la construcción de esa cosmogonía, estaría la manera en la que el mundo me pertenece, y en esa pertenencia está también la mayor soledad.

*Soñar no es otro modo de hacer la experiencia de un otro mundo, es para el sujeto que sueña el modo radical de hacer la experiencia de su mundo, y si este modo es tan radical, es porque en él la*

*existencia no se muestra como constitutiva del mundo. El sueño se sitúa en aquel momento último en el que la existencia es todavía su mundo, que dentro de un momento, a partir de la aurora del despertar, ya no será.* (Michel Foucault, 1999, p. 101).

Recapitulando, soñar es el modo radical de hacer la experiencia de nuestro mundo. Es una genialidad esa frase y lo que con ella se dice, una vez puestos a rodar en el mundo colectivo ¡qué complejo es darle al mundo las proporciones del nuestro! Incluso más, se vuelve extremadamente engorroso recordar cuáles son nuestras maneras y medidas. Entonces imaginar sería la posibilidad de ir a buscar en el sueño esa medida para traerla al presente, ¿recordarla, o inventarla?

Imaginar sería una manera de volver a aprender a soñar, de crear esas imágenes un poco más *apropiadas*.

*Está claro que no hemos seguido a la imaginación en la curva total de su movimiento; hemos trazado tan sólo esa línea que la vincula al sueño como a su origen y su verdad; la hemos seguido tan sólo en su remonte hacia lo onírico, por medio del cual se arranca de las imágenes en las que corría sin cesar el riesgo de alienarse. Pero el momento del sueño no es la forma definitiva en la que se estabiliza la imaginación. Sin duda, la restituye en su verdad, y la redota con el sentido absoluto de su libertad. Toda imaginación, para ser auténtica, debe volver a aprender a soñar.* (Michel Foucault, 1999, p. 119).

Para terminar con esta primera parte del artículo, voy a contarles algo que sucedió una noche muy productiva en la que tuve dos sueños. Dos aventuras de eventos insólitos que me tuvieron como protagonista, verdaderas vivencias fuera de serie.

En uno de ellos estaba en un mar turquesa, había una plataforma sobre la que me podía poner en pie, y observar alrededor, también sumergirme. Aparecían tiburones, mantarrayas, estrellas de mar, peces de colores. Decidía tocar fondo. Me faltaba el aire. A partir de ese momento comenzaban a suceder muchas cosas en el sueño, asuntos que conté en sesión, asocié, y analicé. Fui entonces escuchándome, el cuento se desarmó, y ya no puedo relatárselos, porque ahí hay ahora un sentido que me desnuda.

El otro sueño, no lo analicé, y lo escribí. Agregué, quité, sumé, multipliqué, dividí. ¿Qué queda del sueño?, poco, ¿qué queda de la verdad del sueño?, no lo sé, ¿hay verdad en el relato?

¿Se trata de la misma verdad en el sueño y en el cuento?

¿Quién escucha en el cuento?

A continuación, comparto con ustedes, la escritura del segundo sueño:

**La boba**

La mujer es retardada, tiene los ojos idos, la boca abierta, se le ve la lengua y el charco de baba que, cada pocos segundos, se desborda, la saliva cae en finos hilos, a veces el líquido se espesa y el chorro retrocede, se le mete otra vez en la laguna entre los dientes. Ella está ajena a los fluidos que derrama, los senos cubiertos de lana roja son un muestrario de manchas, húmedas y secas, de diferente textura, color, olor. La boba no sabe del odio que hace crecer dentro de la habitación. Observa con esas cuencas vacías y sonríe, le gusta que le presten atención.

Somos unos cuantos dentro de este lugar, seis o siete personas, no las he visto a todas, pero siento sus presencias, desagradables, miserables. Todos en la pieza tenemos ganas de matar a la boba, todos me incluye, por supuesto, y será fácil hacerlo ya que en la pared junto a mí cuelga un estante de madera sobre el que aún hay tres hachas, una de ellas espera mis manos, ¡qué tentación descargar la furia sobre su cabeza!

*Eso no está bien, no se puede, no matarás*. Me da bronca que se limite mi condición animal más que la de otros, pero es así.

Decido agarrar a la monga de la mano e intentar salvarla. Nos esconderemos juntas. Tiene la mano transpirada, fría y caliente a la misma vez, se prende con alegría, me desata un asco muy viejo el pegoteo, uno que había atado fuerte siendo niña, es la inmundicia voraz, *no cederás tampoco al asco*, me caen sentencias como mazazos, y son indiscutibles. Cuando pasamos junto al estante me estiro para tomar una de las hachas, la boba ni siquiera se inquieta, no conoce el peligro, o no le teme a nada.

Un corredor estrecho, infinito, es la única posibilidad de salir de la habitación común, dudo, doy un paso hacia adelante y pego mi espalda contra la pared para avanzar de costado, ella me imita, sonríe, está contenta. Arrastro los omóplatos contra el revoque, siento la rugosidad del límite, hacemos demasiado ruido, debemos avanzar de manera más rápida y silenciosa, me muevo hacia el centro del tubo y me adentro en él, agradezco –sólo por ese instante– estar abrochada a otro ser. Se escuchan los primeros hachazos detrás, exhalaciones de esfuerzo, cortes secos, limpios, se sienten también aullidos de dolor. Se están descuartizando.

Apresuramos el paso. Damos con la primera abertura, tanteo el picaporte, ¡está helado, mientras que el lazo de carne que hicimos con la monga es tan caliente!, es un pomo redondo de bronce, lo giro y la puerta se abre, dirijo la oreja a ese espacio de pocos centímetros del que sale aire gélido, oscuridad compacta, no hay ningún sonido, intento soltarme de la boba, ella se resiste, aprieta con fuerza y los huesos de mi mano crujen, se juntan, me quejo, vuelvo a odiarla, ella afloja sin soltarme y sonríe, es tan estúpida. Entramos, busco la llave de la luz, tanteamos –la boba no sé si sabe qué busca pero también frota la palma de la mano que tiene libre contra todo lo que encuentra a su alrededor, a veces se ríe, una carcajada tarada, desentendida de la situación–, una bombita de 25wts se enciende. No me di cuenta dónde estaba el interruptor, quizás la monga fue la que lo encontró.

Estamos en un baño de azulejos rosados, y piso negro, un wáter con la cisterna muy alta, de la cual baja una cadena que ni siquiera en puntas de pie lograría alcanzar, quizás subiéndome al bidet de porcelana blanca que está a su lado, no importa en este momento, debo encontrar dónde guarecernos, decido esconderme con la boba y el hacha dentro de la bañera. El espacio es pequeño, los cuerpos si no se están muy quietos se rozan, será por eso que logro liberar la mano, la cercanía está asegurada de cualquier modo.

La monga mira con desmesura, deja los ojos quietos, se pierden dentro de mí, me despierta un rencor bestial, bajo la vista, la esquivo de la única forma que se puede, observo el desagüe, me pierdo en las manchas de sarro.

Escuchamos a lo lejos muchos más hachazos, cortes, y los vastos sonidos de la desesperación. Gente que corre, gente que grita con furia y con dolor. Las imágenes no toman suficiente coraje, y los ruidos no me inquietan más de lo que me aburre esperar. Permanecemos impávidas un buen rato, olvidamos dónde estamos y que debemos estar quietas, por eso le propongo dedicarnos a

una actividad, *te voy a hacer una melena, tenés las puntas muy florecidas*, la boba asiente con exagerados movimientos afirmativos, su cuello es demasiado flexible, es blanco, largo, es un cuello tentador.

Algo sucede y comienzo a segregar baba a caudales, logro retenerla dentro de la boca, la de la monga cae y salpica contra la cortina de nylon con estrellas de mar, moja mis botas amarillas, el cuero se oscurece en esa zona, parecen lunares marrones, detesto ver mis zapatos nuevos manchados, no sé si será fácil quitar la mancha, su saliva va a corroer el material. Tomo el mango del hacha con precisión, siento el peso, el volumen del palo entre mis manos, estoy empuñando la herramienta y se siente bien, alzo el instrumento, voy a lanzar un golpe seco, su cabeza sostenida por su cuello de cisne permanece inmóvil. El filo cae con premura, corta el aire, descarga y parte en dos el cabello rubio que se desprende y derrama sobre los azulejos fríos del baño. Sonríe, aplaude. Su cabeza aún está unida al torso.

La boba abre apenas la cortina y observa su reflejo en el botiquín, tiene todos los dientes careados, negros, finos. Tiene muy mal aliento, larga un ácido por la boca que puede matarme si lo respiro, lo sé, sostengo la respiración y dejo de mirarla, me pongo una máscara de gas que cuelga del gancho de las toallas, ahora huelo perfumado, vainilla, una exquisitez.

Alguien tantea el picaporte, la miro y le hago la seña del silencio, es muy retardada pero comprende lo que le quiero transmitir, me imita, parece la enfermera de un psiquiátrico con el índice sobre los labios llenos de pellejos. La melena le ha quedado estupenda, bambolea el pelo con cierta vanidad.

El hombre entra, debe de ser gordo, en cada paso se estremece el piso y el vidrio del botiquín, vemos su sombra a través de la cortina, tiene un vientre muy abultado, las piernas cortas, ¿o es una mujer embarazada? Lleva un hacha en alto, la está tirando hacia atrás para tomar impulso y ejercer el corte limpio sobre nosotras.

La boba me mira, sube y baja los hombros, yo comienzo a temblar, ella mueve su cabeza alentándome a que haga algo, señala con su mano el sitio donde está la amenaza, implora con ojos estúpidos que me resuelva, sé que debo atacar primero, que sería la única solución, mi arma pesa una tonelada, o quizás perdí la capacidad de moverme, no creo ser capaz. La sombra da otro paso, va a ejecutar el movimiento en cualquier instante, yo estoy cada vez más quieta.

La boba abre de un golpe la cortina, grita BUUUUU y suelta el aliento fétido de su boca. Balbucea, no sé qué dice, no hablamos el mismo idioma, y me quita el hacha. Levanta la hoja filosa. Primero le corta el pelo con cabeza y todo a la atacante. La sangre se pegotea al cabello largo claro. Agarra un peine. Lo desenreda. Hace varias trenzas, prolijas, simétricas. La cabeza nos sonríe, le gusta. El cuerpo se sacude en estertores de dolor.

La monga vuelve a agarrar el hacha. La levanta y la empuja con violencia contra los azulejos, una y otra vez, salta y vuela cerámica, portland, cemento dentro del baño, varios cascotes nos golpean. Abre un orificio. Me ordena que entre en el agujero. Sus ojos están furiosos. Entro la cabeza. Se me hace difícil pasar el resto del cuerpo. Ella empuja, fuerza. Me raspo, arde, duele. Caigo. Estoy del otro lado, en la oscuridad más compacta. La boba tira la cabeza sonriente con trenzas para este lado en el que me encuentro. Desde el agujero hace adiós con la mano, después cierra la abertura.

# La decepción de la segunda temporada de Big Little Lies

**Gustavo Casals**

Es psicólogo recibido en la Universidad de Buenos Aires y comunicador.
En su práctica privada se especializa en temas de sexualidad y género. Cuando no está atendiendo en su consultorio se dedica a crear contenido de audio on-demand (podcast) sobre cómics, series, vida LGTB y cultura popular.

Big Little Lies, la ambiciosa miniseries de HBO que se emitió por primera vez en el 2018 (en lo que aparentemente era un formato "por única vez", asegurando así su multiestelar elenco) fue una especie de milagro, mucho más allá de sus méritos televisivos. Para los profesionales psi (esta distinción es importante, sigan leyendo) nos sirvió de herramienta sobre dos puntos que nos son cercanos: por un lado, la divulgación sobre temas tales como el ciclo de la violencia, los doble estándares de género a la hora de denunciar, los efectos traumáticos y post traumáticos de las diversas formas de violencia y algunas de las posibles consecuencias que estos episodios pueden tener sobre una segunda generación (es más, en un ejercicio de lacanianismo futurista, hasta se podría pensar en potenciales temitas con el Nombre del Padre del pequeño Ziggy (Iain Armitage)). Por el otro, en la piel de la actriz Robin Weigert, la Dra. Amanda Reisman se transformó no solo en motor de la trama y una actuación descollante, sino que además sirvió para mostrar posibles encuadres terapéuticos en casos tales como el de Celeste Wright (Nicole Kidman), tanto desde una clínica de la emergencia, como de una actuación más de counselling funcional y, más cercanas a nuestros paradigmas, de reconocimiento de la responsabilidad subjetiva.

La mini serie, basada en el best seller de Liane Moriarty alterado mínimamente para mover la acción de Australia a California, tenía una clara estructura de introducción/nudo/desenlace, culminando en un final satisfactorio desde el punto de vista de la trama, la subjetividad de las protagonistas, si no del policíaco/legal.

El producto fue un éxito, la productora HBO y las actrices que oficiaban de productoras ejecutivas (Kidman y Reese Whiterspoon) llegaron a un acuerdo para volver para una segunda temporada. Parecía una obviedad: no solo había un encariñamiento con las actrices: sus personajes, Celeste, Madeline, Renata, Bonnie y Jane en pocas semanas se transformaron es heroínas de la audiencia y sujetos de múl-

tiples artículos de comentario (en nuestro caso, tal vez la heroína fuese la Dra. Reisman). Para sumar a la anticipación, se confirmó que la actriz de actrices, Meryl Streep, se sumaría al elenco. ¿No podía fallar, verdad?. Bueno, tal vez si: lo que omitieron pensar es que acabado el material original, había que pensar en otra historia comparablemente interesante. Se eligió entonces ir por aquellos temas deliberadamente omitidos en la primera vuelta (las consecuencias de las acciones del final de temporada) y la presentación de Streep como Mary Louise Wright, la suegra de Celeste, como una nueva antagonista. Y si, para tranquilidad de todos, la Dra. Reisman tambien estaria de vuelta.

La belleza de la historia original de Moriarty era el estar libre de los clichés de los guiones hollywoodenses, mostrando una mirada fresca sobre los personajes, guionados para la televisión por el veterano David Kelley (Ally Mc Beal, The Practice) y dirigidos por el canadiense Jean Marc Vallée. Para la segunda temporada, Kelley, con mínima asesoría de Moriarty, dejado a sus instintos naturales, volvió a lo que sabe: el drama legal de prime time y unos principios psi tocados de oído.

Segunda mención al tema psi, y que merece una aclaración: la Dra. Reisman, si bien nunca es aclarado, probablemente sea psiquiatra y una "licenced therapist", los requisitos necesarios para ejercer la profesión en los Estados Unidos. En algún momento se habla de la rama "familia". Lo que la vemos hacer en pantalla es una mezcla de diversas terapias habladas, con algo de psicoanálisis a la americana, un poco de TCC y una clara orientación de género. En la primera temporada, es el mejor aviso publicitario que los profesionales de la salud mental nos podríamos haber imaginado. En la segunda temporada, el "tocar de oído" de Kelly entra en vigencia, con Reisman mezclando su práctica con trabajo con parejas, algunas herramientas terapéuticas potencialmente ansiógenas y generadoras de innecesaria angustia (el ejercicio de visualización que le hace hacer a Celeste poniendo a su amiga Madeline en su lugar en un hecho de violencia), luego siendo la unica terapeute que parece estar trabajando en Monterrey, ya que todos los personajes recurren a sus servicios, para terminar desapareciendo de la acción en la segunda mitad de la serie.

De todos modos, no es el retrato de nuestra colega el principal problema, sino esta cuestión de DSM improvisado, con un relato que por momentos calca, pero por momentos caricaturiza los ejemplos de estrés post traumáticos de la temporada uno, y cae en el peor pecado del pseudo-lenguaje psi de la ficción norteamericana: si A, entonces B. Donde A generalmente es un trauma de tipo violento en la infancia de un personaje que deriva en una personalidad violenta, perversa o ambas en su vida adulta. Nunca una multideterminación, un lugar a la pregunta, un desvío: si Bonnie (Zoe Kravitz) o Perry (Alexander Skarsgård) fueron víctimas de violencia en su niñez, ENTONCES las acciones del presente. Paquete cerrado. Moño.

Y es una lástima, porque no solo deshace la claridad de la temporada 1 con respecto a estos temas y su valor de genuina difusión, sino que además quedan por fuera de explorar avenidas mucho más interesantes, tales como la implícita perversión de Mary Louise, no tanto en su supuesto trato con sus hijos en su juventud, sino en sus conversaciones con los agentes laterales a su nuera, tales como Renata (Laura Dern) y Jane (Shailene Woodley). Mary Louise no es sencillamente "mala" o "vengativa": en estos ataques a personas que ni siquiera son parte de su alegado trauma (en realidad como audiencia sabemos que si lo son, pero no desde su subjetividad de personaje) dan cuenta de rasgos mucho más dañinos producto de algún tipo de inversión fantasmástica. Claro, eso no haría buena televisión, solo una que nos interesa ver a los que nos dedicamos a esto profesionalmente.

No hay temporada 3 de Big Little Lies anunciada aún, aunque su vago final deje la posibilidad que la hubiese. Esperemos que no la haya y quedémonos con el recuerdo y recomendemos la casi perfecta temporada 1.

*Autor:* **Daniel Salazar**

**Convenio:**
Socios CPU - Foto Club Uruguayo
Descuento del 10 % en todos los cursos básicos
+info: 29005415 / www.fotoclub.org.uy

Foto Club Uruguayo

# La Potencia del Acto Creador

*Bettina Paz*

**Bettina Paz**
Artista Plastica

Dibuja y pinta como parte de su actividad cotidiana.

Ha participado de varias muestras colectivas y algunas individuales.

Realizó las Series: "Locos y desolados" 2002/2007/pinturas; "Abichados e ( in)cómodos" 2011/ 2015/ grafito sobre papel y actualmente se encuentra produciendo "Con/ posición de lugar"/ pinturas.
En 2014, su obra "La mirada del tiempo" obtiene una mención en el concurso MIRADAS.

Los *abichados* han sido expuestos en Arte Club en 2015 y en la Casa de la Cultura de Treinta y Tres en 2017.

En 2018, su obra " Forma de ver el mundo" es seleccionada para el Salon de Arte-Soler, en Buenos Aires. En 2019 participa de la Muestra Internacional de Poesía Visual, en Espacio Cero, de la EMBA/ Carlos Morel, Buenos Aires, con las siguientes obras: "lo consentido/ loco sentido" (collage que refiere al documental sobre Astor Piazzola) y " Dónde están?" (Dibujo en grafito).

Ha asistido a talleres con Nená Badaró, Enrique Badaró, Federico Arnaud y Oscar Larroca.

*- Me dijeron que hace tres años estoy en la casa asistida, yo antes no me fijaba, ni me daba cuenta que día era, todos los dias eran iguales de tristes, solo quería morirme, cada día pensaba en eso, trataba de no pensar... quería morir, no quería vivir mas.*
*- ¿Y ahora?*
*- Ahora sé que hoy es viernes, mañana es sábado y voy a andar bastante bien... ¡los domingos son una tristeza horrible! Ahí empiezo a querer morirme de nuevo, los lunes estoy mal, empeoro, me duele el pecho seguido... los martes sigo mal... sin ganas de nada, los miércoles, si puedo, no me levanto y los jueves ya quisiera estar muerta...ni ganas de comer...no quiero moverme, a veces ni abrir los ojos... y cuando estoy para morirme, me acuerdo que los viernes tengo que venir al hospital a pintar con usté, y ahí como que me vuelven las ganas de vivir, los viernes vuelvo a vivir.*[1]

La complejidad con relación a la propia existencia del sujeto, sus fragilidades, opacidad, contradicciones e incertidumbres, así como también sus posibilidades y potencialidades hacen que se vuelva, para quien aquí escribe, más que necesario el armado de una cartografía en la cual poner a dialogar: **Arte, Psicoanálisis y Creación.**

Plantearé algunas interrogante y reflexiones, surgidas a punto de partida de un modo de abordaje, que desde hace unos cuantos años vengo implementado y el cual posee una especificidad; me refiero al Taller de Expresión Plástica, concebido como espacio/ lugar de Creación y Análisis.

Transitar un camino de búsqueda y creación con éstas características, implica para quien asiste, un trabajo individual en un contexto grupal. No se realizan producciones colectivas ni grupales, la presencia de los otros genera algo importante, tanto en lo relativo a las

producciones como al modo de habitar el lugar, el otro aparece como semejante y diferente al mismo tiempo, el otro lidiando también con su soledad, sus tensiones, dolores y anestesias. Algo circula y se vuelve disponible, como si se armara un pequeño mundo sensible común, un microclima que ampara y cuida, al mismo tiempo que hace lugar a lo desajustado, caótico, amorfo, fuera de sí, como parte del despliegue de cada uno.
Se apunta a la creación y puesta en juego de un lenguaje plástico propio.

No se trata de explicar o traducir lo realizado y mucho menos de una interpretación de obras y/o personas.
Ésta tarea se sostiene desde una postura ética de aceptación y respeto a las diversidades culturales existentes, que no juzga ni emite valoraciones morales ni estéticas.
Intentaré realizar ésta escritura de lo casi - imposible, a sabiendas de que siempre algo se escapa, se pierde o se parapeta, y que el modo de transmisión, de decir y nominar, también me interpela desde el vamos, en tanto hace referencia a una manera de intervenir, que es del orden de la experiencia, por lo tanto, se vuelve intransferible.
¿Cómo decir con qué población trabajo y he trabajado sin caer en etiquetas, clasificaciones, recortes rígidos que no dan cuenta de la cuestión en si, sino mas bien de lo adverso y desolador de las circunstancias?

> Mientras duró su largo encierro en la Colonia Etchepare, y aún después , la prensa y muchos de sus amigos lo dieron por perdido, lo creían muerto o víctima de una locura incurable. Pero en las entrevistas, él mismo haciendo gala de plena lucidez reclama siempre por su obra y solicita que se le considere como artista *" a los 18 añs empecé a pintar yo...lo otro era una pintura distinta...estudiando y copiando todo...a los 18 años renuncié a esa pintura y empecé a hacer otra cosa, ¿sabe? lo otro es mas bien clásico y esto es moderno , a mi me interesa ser moderno ...igual que Picasso, que tiene épocas distintas, yo también tengo épocas distintas.Y ahora debo estar entrando en otra época porque aquí en esta casa tengo paz, tranquilidad, y digo que yo debo estar pintando de otra forma , ¿no?"* [2]

En nuestra sociedad se tiende a naturalizar, aspectos que nada tienen de natural, como las grandes desigualdades en las condiciones y situaciones de vida, los dispositivos de control, las prácticas disciplinantes, la exclusión social, el consumo exacerbado, las dificultades o imposibilidades en el acceso a oportunidades para ciertos sectores de la sociedad, o la situación de las personas que se encuentran internadas en Hospitales Psiquiátricos, Manicomios, Asilos, Colonias, actualmente llamados Centros de Rehabilitación, terminologías que invito a analizar, rever, junto a las nociones de enfermo mental, loco, patológico, desviado, demente.

El tema que me convoca, hace referencia a la Potencia del Acto Creador, los modos de expresión y creación en personas que se encuentran o se han encontrado institucionalizadas en dichos lugares y los

Es Lic. en Psicología, egresada de Udelar en 1998.

Actualmente está dedicada al trabajo en Psicoanálisis, al Taller con adultos y al abordaje individual que articula Creación y Análisis.

En 2008 realiza el Posgrado en Estrategias de Mediación y Diálogos Interculturales, en la Universidad Complutense de Madrid (Beca Fundación Carolina).

Es Tallerista de Expresión Plástica, egresada de Taller Malvín en 1993/ aquí fue docente de formación desde 1998 a 2018.

Trabajó en Instituciones Educativas, públicas y privadas desde 1990 hasta 2018 de manera ininterrumpida y en Ongs, Museos, UDELAR. Hasta 2012 Realizó Consultorías y Asistencias Técnicas a CCE, MEC, MIDES, IMM.

Ha trabajado en Proyectos de Rehabilitación en el Área de Salud Mental, en Instituciones Hospitalarias.

.

*Agujero en el pecho*

efectos que ésta experiencia tiene en las subjetividades, o sea en sus modos particulares de hacer, sentir y pensar. Refiero a las subjetividades, no como posiciones rígidas e inamobibles, sino como modos de operar y funcionar en determinadas circunstancias.

Considero importante, tener en cuenta las condiciones en que se producen las imágenes y los objetos, atendiendo a los efectos de éste devenir, ampliamente diversos, que siempre son del orden de lo singular.
Si bien las cuestiones acerca de la locura poseen particular interés para mi (no me detendré a trabajarlas en esta ocasión), me desmarco de la idea romántica de locura y creación.

Ésta cartografía se articula como una especie de montaje, compuesto por fragmentos, desde y a través de los cuales propongo pensar con relación a los modos de nominación, a la producción de imágenes y objetos, a la cuestión del Arte, que impregna, está y sobrevuela, sin duda que las cuestiones acerca del Arte Contemporáneo y sus viscicitudes también lo ameritan.

Es a lugar señalar que éstos talleres, no están concebidos como un espacio de Formación de Artistas, ni de Formación Artística, aunque asisten artistas que consideran éstas experiencias importante insumo y también hay personas, que, a partir de dicha experiencia, descubren, deciden, intentan dedicarse al Arte.

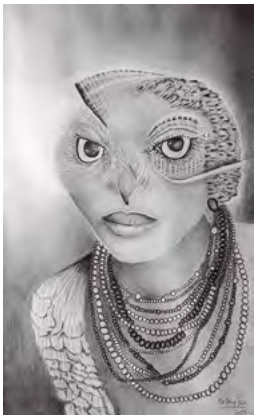
Ésto se fundamenta, (entre otros aspectos) en que las producciones, imágenes u objetos, no son concebidas con el objetivo de ser mostradas, ni con la intención de que circulen en el mercado. Aquí se jerarquiza el proceso (no como proceso lineal, comienzo, desarrollo y cierre, sino que se consideran los tiempos emocionales, que poco tienen que ver con el tiempo cronológico) de ésta manera el tiempo y su intensidad cobran otra dimensión. El producto, si bien es cuidado y tiene un lugar, es concebido como parte de la experiencia y no como su objetivo.

Atendiendo a lo discursivo y a la terminología acerca de cómo se designa a las personas en dicha situación y sus modos particulares de producir, considero que, desde algunos sectores de nuestra sociedad, se produce un real, que ubica (o no) a las personas en un lugar, les asigna un valor, los invisibiliza, o los desvaloriza y esa nominación conforma discursos que tienden a la fragmentación, desde los cuales se trazan destinos, ubicando a algunas personas en lugares de vulnerabilidad, de abandono, descuido, confinando a otros a una existencia en la mas absoluta soledad.
En el intento de romper con los automatismos que generan las categorías estancas y los conceptos rígidos, que estigmatizan y vacían de contenido la tarea, obturando el ejercicio del pensamiento, es que propongo pensar desde lo que molesta, genera tensión y estorba, desde lo que confronta, interpela, interroga.

La experiencia de creacíón es del orden del acontecimiento. En tanto producida, posee múltiples efectos, aquí radica la **Potencia del Acto Creador**, algo que irrumpe y sucede en la dimensión del instante. Algo que con/mociona, a quien lo realiza y que parece adquirir consistencia. Es pertinente aclarar que no lo concibo como una acción aislada, sino en el marco de una actividad sostenida y con continuidad.

Al decir de A.Stern, se produce un desencadenamiento, lugar/acto/signo.
Asistir a un taller con éstas características, produce un cambio en la posición subjetiva, ya que se vuelve viable y posible, algún movimiento en quien lo realiza, generando una mirada propia.
Aspecto nada menor si consideramos que algunas personas en éstos contextos parecerían estar ubicadas en el lugar de objeto y no de sujeto y mucho menos de sujeto deseante.
Me parece a lugar señalar la importancia del tipo de vínculo que aquí se establece, signado por el respeto, cuidado y sostén. Desde ésta perspectiva hay un hacer que se va construyendo.

-"El Julio se fue, está fugado hace dias", me dice Victor y los demás asienten.
A los 20 minutos aproximadamente de haber comenzado el taller, el silencio y la concentración son interrumpidos por la abrupta aparición de Julio,
-"¿Me deja entrar? pa pintar!"
Le acerco una túnica y una hoja grande.
(Pinta, desesperadamente al principio, con la respiración todavía agitada).
De a poco, cada uno vuelve a su silencio, a concentrarse en lo suyo.
Un rato antes de terminar la hora de taller, lo veo alejarse, rápidamente, tira la túnica al suelo y salta el muro del hospital,
-"Que le guarde la pintura" me dice Mary [3]



*La escópica*

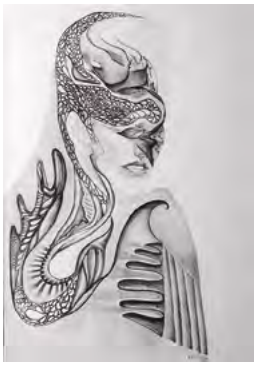
Es esperable, que, a la luz de diferentes contextos, y cambios culturales, la producción de imágenes y objetos vaya cambiando su connotación, aunque siempre parecería advenir de una necesidad apuntalada en algo que sale/ está en el cuerpo.

Desde los orígenes de la humanidad aparece el gesto gráfico, trazos y movimientos que dejan una marca, huella, desconocemos con exactitud la intensión, pero podemos afirmar que se han producido imágenes y objetos desde tiempos inmemoriales.

*Origen*

Arno Stern diferencia claramente Arte de Expresión, plantea que en la expresión no hay búsqueda de representación, ni tampoco intención de comunicar, sino mas bien la puesta en ejercicio de una gramática plástica, ha investigado y escrito acerca de la Semiología de la Expresión. [4]

Marc Chagal profesaba que "el Arte era un estado del alma"[5] plantea que "los artistas bohemios sufren una sola enfermedad: la sed de estabilidad". Afirmaba también que su libro tenía para él "el mismo sentido que una superficie pintada", "si mis obras (reflexionó) no desempeñaban ningún papel en la vida de mis parientes, si que, en cambio, sus vidas y sus intervenciones ejercieron gran influencia sobre mi arte".



*Secreto*

Louis Burgeois concibe al Arte como un mediador entre ella y lo que denomina su trauma.

En abril de 1889, Vincent Van Gogh, (a quien Antonin Artaud considera "el suicidado de la sociedad" y de quien Bataille dirá: "Vincent no pertenece a la historia del Arte, sino al mito ensangrentado de nuestra existencia como humanos")[6] le escribe a su hermano Theo:

**"Ruega al Sr.Aurier que deje de publicar artículos sobre mi pintura, insístele que, para empezar, se equivoca sobre mi, porque realmente me siento demasiado sumido en el dolor para poder hacer frente a la publicidad. Pintar cuadros me distrae, pero si oigo hablar de ellos siento mas pena de lo que imagina".[7]**

En su diario, Frida Kahlo narra, raya, tacha, pinta y dibuja acerca de su dolor, el cual parece solo encontrar alivio al pintar.

Éste interjuego me interesa profundamente, ya que hace a la experiencia del cuerpo, gesto, movimiento, que deja ese trazo, huella, marca, en el caso del dibujo o la pintura, una imagen.

Al mismo tiempo y como si circulara por otro carril, aparece el regocijo, goce, tormento, placer, deleite, conmoción, que produce la mirada.

Si se logra una pausa, una oportunidad de detenerse, se vuelve posible la contemplación, hacia un afuera que se vuelve hacia adentro, o mejor dicho, afuera- adentro, simultáneamente.

Hay cuestiones humanas que parecen ser del orden del hacer, del hacer con las manos, del hacer también con la angustia.

A veces como impulso, descarga, katarsis o gesto, transformando ésto hacia una elaboración, dando forma, así se va produciendo una imagen. La pintura trasciende lo que ella representa.

George Didi- Huberman plantea: **"hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa.Si realmente quieres verle las alas a una mariposa, primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo mas interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa, algo que vive y sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello."** [8]

La imagen también como acontecimiento, instante que adviene, algo se produce y se revela.

J. Lacan aborda la cuestión de la pulsión escópica y demuestra la antinomia de la visión y la mirada, especifica la exterioridad de la mirada en tanto objeto, respecto al ojo como órgano, lo que él llama " La esquizia del ojo y la mirada". [9]

*mira / da - ver / ser mirado - ver ser / mirado - ver / tener mirada - ver / mirada - ser / mirada - ser / mira - mirada / cuerpo / gesto*

Pensemos en un niño o un adulto que no pueden evitar dibujar con el dedo en un vidrio empañado, en un auto sucio o en la arena, la mirada parecería preceder a los movimientos del cuerpo que dejan marcas, produciendo y siendo producidos por una imagen.
La actividad de creación, se encuentra en relación con la vida pulsional. Tomando el planteo freudiano de pulsión como concepto bisagra en tanto es límite entre lo psiquico y lo somático, siempre tiende a su satisfacción, e implican una descarga [10]. Desde el momento que estamos inmersos en contextos culturales, los seres humanos tenemos/somos pulsiones, a diferencia de los animales que poseen instintos, imposible producirse como humano sin la presencia, experiencia de y con un otro. Experiencia del lenguaje, experiencia de la mirada.

Freud articula la insatisfacción de la pulsión con las "exigencias de la civilización interiorizadas" fuente y aguijón del movimiento complejo del que procede la sublimación, es para Lacan la marca de la introducción del significante y de la dimensión simbólica. He aquí la cuestión del vacío, el significante crea el vacío, engendra la falta, en el Seminario La Ética del Psicoanálisis[11], 1otoma como ejemplo, la actividad del alfarero, que crea el vacío central al mismo tiempo que los bordes del jarrón. El proceso de sublimación, al inaugurarse por ésta falta y al trabajar con ella, busca reproducir ese momento inaugural de articulación que lleva a la creación.

Dar forma a lo informe. Trans/formar, De/formar. No como actividad puramente intelectual, sino en un hacer. El trabajo hacia afuera con la materia, es trabajo hacia adento al mismo tiempo, algo

va tomando forma, aparece aquello de lo cual no se sabía, no se habia podido decir o no se pensaba, en simultáneo.

La experiencia de la creación, entendida, no como algo que entretiene o alivia sino como posibilidad de acotar, despejar en una imagen, reducir la presencia de la razón, y de lo imaginario, generando un hacer con la falta, justamente no como algo a llenar sino a bordear, transitar, entramar.

Lo sabido no pensado, o lo no dicho, que pulsa, irrumpe, afecta, aquello indecible o inimaginable. Es frecuente la verbalizacion por parte de quienes asisten a éste taller, acerca del descubrimiento, la irrupción o la aparición de aspectos anteriormente desconocidos para si mismos. De ahí el impacto, la sorpresa, el desconcierto o la sensación de extrañamiento también, cuando lo inconciente se produce.

En la experiencia del Taller hay lugar para la repetición, lo que vuelve, sale, insiste, agotar la forma hasta trascenderla, ya que no se trata de una producción en el sentido de lo novedoso u original para otros, sino de lo inédito para uno mismo, se deja caer así el peso de la mirada que juzga y censura.

Cuando alguien produce una imagen u objeto, en éste contexto, al mismo tiempo va generando en sí nuevos universos poéticos, a través de sus propias claves, surge la posibilidad también de singulares narrativas.

Formidable oportunidad (sobretodo para quienes se encuentran instalados en una especie de presente contínuo, no tiempo-no lugar) de desprenderse del pasado y de la realidad inmediata y concreta, y abrir un nuevo tiempo en dimensión presente hacia el porvenir, por/venir.

1) Persona que asistió a un Taller que coordiné/ Hospital de ASSE
2) Roca, Thiago. Catálogo donación Raúl Javiel Cabrera. Cabrerita.
3) Personas que asistieron a un Taller que coordiné
Proyecto de Rehabilitación, en Hospital de ASSE
4) Stern A. La expresión.
5)Chagall M. Mi vida.
6) Bataille G . Vincent Prometheus.
7) Van Gogh,V.Cartas a Theo
8) Entrevista a George Didi-Huberman, realizada por Pedro Romero,
9) Lacan J. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis
10) Freud S, Pulsiones y destinos de pulsión.
11) Lacan J. La Ética del Psicoanálisis.

## "Abichados e (in) cómodos."

Así se denomina esta serie de dibujos, realizados entre 2012 y 2015.
Las obras entran en zonas de tensión, contradicciones, fragilidades, opacidades, puntos de goce y deseo que habitan a los sujetos.
Superposiciones, entramados, texturas, ritmos que muestran y hacen circular algunas imágenes con relación a lo humano y sus complejidades.
Tramas que anudan y desnudan, dejando al descubierto ese estado entre lo ***bárbaro*** y lo ***civilizado***; lo ***animal/instintivo*** y lo ***humano/pulsional*** (con todas las intermediaciones posibles).
Mirada, cuerpo y circunstancias (diferentes posibilidades de existencia en un tiempo y lugar determinado) están en juego en todas las obras.
El título hace referencia al bicho-humano (que connota lo animal) a los goces que dominan y se imponen al sujeto desde el cuerpo; refiere también al escaso peso que posee la razón en cuestiones humanas.
(in)cómodos = zona de tensión, la comodidad parecería no ser tal, estar dentro de la comodidad cercena de alguna manera cualquier posibilidad de transformación para el sujeto, en tanto paraliza y no permite moverse = abicha.
Uso un trocito de carbón, grafito, lápiz, con su austeridad y potencia, para dar/hacer forma, pretendiendo volver consistente al polvo.
Éste trabajo con la línea, implica simultánea/mente la posibilidad de dejar marcas, agujeros, arrugas, pliegues, asperezas, en tiempos de ciberespacios, brillos, pantallas, plásticos, metales y superficies pulidas.

***Bettina Paz***

*Hábito*

*Tomada*

# Singularidades, las de las imágenes comunes... alumbran el mundo

*Carmen De los Santos*

**Carmen De los Santos:**

Psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista. Especializada en grupos e instituciones.

Prof. Adjunta del Instituto de Psicología Clínica de la Facultad de Psicología (UdelaR). Desarrolla el proyecto integral "Del Psicodrama a las Instalaciones en la clínica contemporánea".

Magister en Estudios Culturales, con énfasis en Cultura Visual (ELAP-ARCIS, Chile).

Magister en Educación, Sociedad y Política (FLACSO, Uruguay).

Dirige Compañía PERSONA, de psicodrama y artes psicológicas.

Restauradora en obras de arte y bienes culturales. Compone música y escribe prosa poética.

La invitación a participar en una publicación destinada a la relación entre arte y psicología permite la posibilidad de instalar fragmentos de algunos textos propios y otros que me pliegan.

- ¿Vamos por Japón?
- No, tomemos ahora Sudamérica y volvemos por Japón.
(Fragmentos de diálogo escuchado en un parque)

El Jardín Botánico despliega sus líneas como un mapa [...] un repertorio articulado de conexiones situadas y múltiples. Nos permite imaginar; también despista. Lenguaje desenvolviéndose a través del mundo que lo desenrolla. Japón y Sudamérica, dos lugares por conocer, ofician de promesa. Como un texto [...] en una cartografía imprevisible el Jardín Botánico extiende sus senderos [...] diferentes regiones y comarcas en una instalación de encuentros, interrupciones y derivas (De los Santos, 2014).

Decir sobre algunas relaciones posibles entre la psicología y el arte es posible si tomamos estos nombres como singularidades, no como disciplinas totalizantes. Relaciones minoritarias que aquí imbrican el arribo de la imagen sobre un fondo de paisajes, instalaciones y mundo común.

En mi trabajo como docente y psicoterapeuta desarrollo un psicodrama cartográfico spinozeano, una clínica que apunta a lo social y que se despliega en grupos e instalaciones clínicas, lo que sitúa una necesaria transdisciplina en su consistencia, le llamaré aquí

composición. Un modo de presentar algunos temas del mundo común reconociendo las diferencias.
En mi práctica, es la fuerza que lleva a salir de las aulas y consultorios hacia el abierto de la ciudad, situarnos en las calles, museos y plazas, intensificando la creación de nuevos modos de encarnar nuestras prácticas.

Las prácticas psicológicas de la escucha y del encuentro hacen una existencia que conecta con el arte, con la filosofía, con la botánica, con la experiencia. Remite a que cada quien tiene su arte con el que apuntala el oficio, me refiero a un arte minoritario desgajado de las bellas artes y de la alta cultura.

Tomo aportes de los sistemas sociales trabajados por Niklas Luhmann que ha permitido distanciarnos de la relación binaria sujeto y objeto entendiendo el conocimiento del fenómeno social como implicado en el propio acto de conocimiento, y los aportes de Humberto Maturana que explican a través de la autopoiesis que en lo científico se percibe desde la experiencia de quien investiga.

Propongo entonces que esa inmanencia de la creación sitúa una relación que apunta a la vida en el presente, al diagnóstico de las condiciones de existencia que dan las pistas actuales de creación de imágenes de pensamiento que desplieguen el ahora.

Este presente es la fuerza de lo intempestivo, como le llamó Friedrich Nietzsche, es la actualidad que fuerza a pensar cómo podemos ser de otra manera.

> Susan Buck-Morss, investigadora del trabajo de Walter Benjamin, dijo recientemente que entiende lo contemporáneo como un modo de relación del pasado con el presente, "de pensar la historia no como una continuidad (...) no como un desarrollo, sino más como Benjamin, como una imagen dialéctica, un aspecto del pasado que está presente de cierta manera" y que transforma el pensamiento. Propone que estar vivos y juntos es el presente, y que eso es lo revolucionario, "la oportunidad de hacer algo juntos" (De los Santos, 2017).

La relación de nuestras prácticas psicológicas y artísticas se produce con la aparición de ese fenómeno que llamamos ciudad y de la que los estudios sociales y culturales hoy se ocupan.

> Las imágenes y la relación que establecen, en especial, a través de la irrupción de aparatos estéticos como el cine (Déotte, 2012) tienen un ámbito fundamental: la ciudad. [...] La ciudad tomada como encuentro y configuraciones (Nancy, 2013) se relaciona con la capacidad política de transformación que la misma ciudad formula. Así es que se tensa una configuración posible entre la transformación y la imaginación. Dice Nancy: "La ciudad nos ha conducido hasta sus límites, donde ella nos deposita con la conciencia aún viva de su arte desigual para la partición de un sentido que ninguna verdad reabsorbe. Nos queda inventar" (De los Santos, 2017).

Cuando Michel Foucault en entrevista del año 1984 se preguntó porqué el arte refiere siempre a los objetos y a los artistas, y no a la vida o a las personas, hay allí una tradición que implica una ética que pone en el presente una apuesta: componer cada vida de un modo artístico. La gente tiene sus artes, las "astucias" de la gente como propuso Gilles Deleuze (2005) en clases sobre Spinoza.

Apuntamos entonces a la actividad de las fuerzas como máxima potencia vital que puede desplegar una vida. Eso, en nuestras prácticas, nos concierne al menos por dos vías: una que apunta a la autonomía que cada ser puede alcanzar al recuperar su poder y que apela a la desaparición de la posición jerarquizada del que "profesa" su oficio: los profesionales. La otra vía que destaco es la de una posición de acompañamiento de un modo necesariamente artístico que se puede desplegar en la composición de nuevas imágenes que posibiliten la despotenciación del padecimiento psíquico y social.

La tradición filosófica de la psicología abre un campo multidimensional que se instala en una ontología del presente, una ontología del nosotros, que responde la pregunta sobre lo que está pasando (Foucault, 1999) para poder pensar cómo ser de otra manera. Esto sitúa la relación estética que se tiene con las artes minoritarias: la composición de nuevos modos de existencia. Esta relación de la estética en tanto creación está intrínsecamente ligada a una política: la de una práctica no mimética, escasamente instalada en lo representacional, comprometida ya no con una ontología trascendente sino que hable de lo que sucede en lo que nos sucede, sitúa una relación en inmanencia.

Marina Garcés propone que "en este momento, que la filosofía y la política buscan la comunidad como algo a recuperar y lo común como algo a producir colectivamente (...) Apropiarnos de nuestra vida es, hoy, liberar la riqueza del mundo que compartimos" (2013).
La remisión al "nos" relaciona no solo a las prácticas que desarrollamos sino que nos relaciona: estamos en el mundo y la intervención no deja de ser implicada, por tanto compositiva y para componer se necesita el arte. Pero este arte es minoritario; un arte que apunta a los casos singulares, a las pequeñas historias, las que no dan la voz a los vencedores sino a quienes no la han tenido.

Cuando produje el estudio de la singularidad de la imagen en la obra del cineasta uruguayo Ferruccio Musitelli (1927- 2013), lo relacioné con la configuración estética de mundo común. La pregunta sobre qué es lo que despliega la imagen en su obra nos interpela como seres "inacabados y en continuidad" como plantea Garcés (2013).

> [...] una imagen relacional, donde la mirada de Musitelli es parte del mundo configurado en la imagen que despliega, y que, en su afán de potencia desplegada, muestra o hace lo visible: la capacidad transformadora, potente del mundo. No un mundo a significar, o a reinventar desde un cierto origen, sino el mundo que, desplegado y en el cual se está imbricado, despliega su potencia. Es necesario este planteo ya que el siglo XX ha estudiado en su giro visual las relaciones entre imágenes, y en ellas se ha visto la devastación de la capacidad deseante y reveladora del mundo que concierne a lo humano, por lo totalitario, lo generalizante. La resistencia de pequeñas luciérnagas, que sobreviven entre luz y oscuridad mostrando su destello de resistencia en la supervivencia, lo hacen "pese a todo" (Didi-Huberman, 2012). Esas fulguraciones o destellos de resistencia son a los que, de modo singular, Musitelli arribó en su imagen: una muestra configuracional del mundo común en el que se está imbricado [...] el compromiso a realizar: pensar y actuar en el mundo que está siendo, en el que se está implicado (De los Santos, 2017).

La relación que efectúan nuestras prácticas entonces tiene ese substratum ético político que es estético pues busca los modos creativos de transformar o alumbrar lo que no está dicho/ visible. Si bien hablar no es ver (Morey, 2017), la relación está planteada en tanto disyunción que refiere a diferentes operaciones. El hacer compositivo establece la búsque-

da en esa composición y en lucha contra el régimen repetitivo, diagnosticador, aplicador de métodos, canónico.
La creación de nuevas imágenes de pensamiento y su experimentación, combaten el régimen de imágenes dogmáticas que establecen modos impuestos de ver y decir el mundo. El mundo no es algo previamente dado, la singularidad "configura estéticamente un modo de hacer visible lo común: un común que no busca totalizar el mundo ni construirlo arrojándolo al lugar de objeto de conocimiento" (De los Santos, 2017). Se despliega una intensificación de la provocación a crear, atravesando el caos, experimentar la vida de un modo completamente artístico, es decir, creativo. Esto compondría la potencia activa que apunta a la despotenciación del sufrimiento provocado por un modo repetitivo de ver y decir que ancla en la inmovilidad y el pasado.

No se trata de negar el pasado pero es posible darle a la historia un lugar diferente. Salir del continuum histórico y establecer un régimen minoritario: aquellas historias que son creación sin inscribirse en una trascendencia, las que perciben la singularidad de las situaciones actuales. Walter Benjamín propuso que la historia solo dice sobre los vencedores; nada dice sobre las pequeñas luces que titilan pero que como fulguraciones arrojan luz en el presente y nos sacan del adormecimiento, despiertan. Podemos pensar la materia y textura en y con la que trabajamos como posibilidades de pequeñas titilaciones que no se inscribirán en la gran Historia. A eso somos llamados.

Por consiguiente, las relaciones posibles entre artes y psicologías son múltiples. La insistencia en la singularidad es lo que fuerza a pensar de otra manera, en situaciones precisas; nos permite sacar de su singularidad lo común, la potencia. Jean Luc Nancy plantea en La comunidad desobrada (2001) que "la singularidad no es una identidad: es la exposición misma, su actualidad puntual".

Las imágenes hoy, en los estudios sociales, artísticos y en la filosofía, han tomado relevancia: son configuraciones que hacen lo visible, y con ello dejan ver las oquedades, los enrarecimientos, los fantasmas, las sobrevivencias, las potencias.

Retomo entonces el primer giro en el estudio actual de las imágenes: el visual.

> A partir de la relevancia que la estética ocularcentrista de la Modernidad dio a la visión [...] han tomado fuerza las relaciones que se establecen entre lo viviente y la producción de imágenes, así como los campos en que estas se desarrollan y las migraciones en que acontecen (De los Santos, 2017).

El planteo no está basado en la temporalidad lineal entre el pasado y el presente, sino que

> [...] la relación entre "lo que ha sido" y el "ahora", como unidades de la experiencia humana vivida, es constelación y figuración, lograda mediante la exploración y elaboración de correspondencias, actualizadas en relación a la experiencia. Lo que ha sido y el ahora se interceptan en la constelación, y esa constituiría la tarea de la historia [...] Benjamin hace énfasis en que la lectura actual de cruces permite la captación de huellas de experiencias vividas en cómo son expresadas en el presente.

Benjamin plantea que estas singularidades no son solo descripciones (Molano, 2014), sino que al hacer experiencia de estas singularidades aparecen los cruces que darían nuevas

posibilidades de traer "lo que ha sido" con el propósito de leerlo en el presente. La crítica de Benjamin (2008) es que la historia, como continuidad, fija y borra las voces de los que no tuvieron nombre, las marginaciones que producen los relatos de la historiografía. La imagen dialéctica permitiría conocer a través del cruce de fenómenos culturales concretos actuales con "lo que ha sido" (De los Santos, 2017).

Esta actualización de lo virtual se desprende en la potencia infinita de las imágenes, que refiere e una memoria mundo como propuso Henri Bergson o a la memoria que se produce solo al compartir, como plantea Joel Candau (2006).

> La imagen dialéctica pretende suspender el tiempo [...] Esas suspensiones cortan el continuum de la historia para dar paso a nuevas historias, minoritarias, actualizadas, interrumpidas en su suspensión dialéctica. No solo dependerá de los conceptos que se posea, sino que el trabajo fundamental será cómo los conceptos se monten. Un modo que trae de la suspensión de lo universal su característica actualizada, y, por ello, singular. De igual manera [...] un contemporáneo de Walter Benjamin: Aby Warburg. Este historiador del arte se dedicó a encontrar imágenes de la cultura, provenientes y emergentes de diferentes tiempos y pueblos. Con ellas fue montando y presentando su obra, inacabada, Atlas Mnemosyne. El método, igual que en Benjamin y en un contexto de emergencia donde el cine cobraba fuerza, fue el montaje. Walter Benjamin propuso que una historia de la cultura es posible solo con la puesta al día de un inconsciente óptico o de la visión. De un modo cercano, Warburg trabajó con la interrogación al tiempo como inconsciente y lo encontró en la supervivencia. Diremos entonces que en Warburg también hay una singularidad de la imagen: la imagen superviviente, dado que las imágenes tendrían vida.
>
> Asimismo, se puede seguir la extensa trayectoria que Georges Didi-Huberman realiza sobre Benjamin y Warburg, así como "imágenes que toman posición" en estudios sobre la obra de Bertolt Brecht (Didi-Huberman, 2008). Analiza cuatro imágenes "arrancadas al infierno" de los campos de exterminio nazi en "imágenes pese a todo" (Didi-Huberman, 2004) así como la imagen como supervivencia de las luciérnagas en su trabajo a partir de la imagen en la obra y vida de Pier Paolo Pasolini (Didi-Huberman, 2012) [...] Así también, el trabajo de Jacques Rancière (2010) sobre la pensatividad que la imagen plantea una singularidad. [...] el trabajo del filósofo Gilles Deleuze con su diferenciación entre la imagen dogmática (2002) como representación mimética a las imágenes que son posibles de ser pensadas y vividas: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo (2011) [...] Un arribo que no está basado en una hermenéutica de la imagen sino en lo que la imagen muestra, hace visible. Como expresó el pintor Paul Klee sobre la función del arte: "el arte no reproduce; vuelve visible" (De los Santos, 2017).

A través del estudio de la imagen que denominé común en la obra del cineasta uruguayo Ferruccio Musitelli (por una migración de su imagen comunista-comunitaria- frecuente y pasible de ser con todos, con un quehacer técnico colaborativo común),
¿Cómo trabaja, entonces, la imagen; cuáles son sus políticas? Un trabajo ya no basado en una ontología de esta, como realiza Roland Barthes (2012), sino en la importancia de cómo la imagen funciona específicamente, en casos precisos (Didi-Huberman, 2007b). La caída posmoderna de los grandes relatos se ve refrendada por la lucha entre la verdad de las historias hegemónicas y las historias locales, múltiples. ¿Cuáles son, entonces, las pequeñas y múltiples verdades que presentan, por imágenes, los pequeños relatos? (Ibidem, 2017).

Como proponen los cineastas argentinos: César González trabaja la imagen como denuncia y Lucrecia Martel propone que lo atractivo de la imagen es que puede despertar del adormecimiento –muy en consonancia con Benjamin-.

Diáspora, transdisciplina, confluencia y dispersión, mirada política y como propone Boris Groys, una posición en el espacio lingüístico. ¿Qué cosa despliega la singularidad de la imagen? Ya no se trata de una lectura hermenéutica, interpretativa, sino más bien contactar con su potencia, los signos no visibles, lo común en lo indecible.
Sitúo entonces la apuesta de crear nuevas imágenes de pensamiento como modo de producir, de crear conceptos, que nos impliquen. Si tomamos la incuestionable proveniencia de la psicología desde su tradición filosófica, también esta se ocuparía de producir conocimientos, podríamos decir, imágenes conceptos, imágenes memoria. De cómo se producen, podemos tomar el modo: creando, experimentando, viviendo. Una potencia vitalista, afirmativa. La imagen, sacada de su contexto de elite, muestra la potencia de los pueblos, su resistencia a la desaparición, como plantea Didi-Huberman (2013).

Entonces, la imagen despliega las estrategias posibles de la despotenciación del sufrimiento o dolor psíquico-corporal-social: esa multiplicidad que impide ya pensar en forma binaria y que da cuenta de nuestra implicación. El conocimiento, en la región, se enfrenta a la devastación que imponen las lógicas neoliberales en el tejido social común y la erosión del capitalismo cognitivo que pone en captura y apropiación ya no el trabajo material sino las mediaciones simbólicas, entre ellas el conocimiento y la capacidad de imaginar.

Entonces la creación de modos de existencia posible y cómo constituirla artísticamente es un cruce inmanente entre las dimensiones estéticas con las políticas y éticas, que nos conciernen en las prácticas: trabajamos con la vida, en esta.

Vengo desarrollando a través de la instalación con proveniencia del arte conceptual de las últimas décadas, en cruce con el psicodrama, la filosofía y el grupo como experiencia estética, la posibilidad de abrir, en la encarnadura de la creación que está producida por la perforación del arte en mi práctica. Estas encarnaduras se efectúan como producción de modos de existencia-resistencia.

A través de un artefacto polifónico llamado Instalación Spinoza, creado en el año 2004 y puesto en circulación desde entonces, trabajo con la creación de nuevas imágenes de pensamiento y acción que apuntan a cómo podemos pensar y hacer distinto.

La concreción de dicha instalación la realicé con tres propósitos: extender una clínica psicológica entendida desde el principio como social, sostener una enseñanza en contextos de numerosidad y proponer un diálogo social que tienda a la visibilización de los juegos de fuerza desplegados en cada situación.

Se pone en juego la pregunta como modo de intervención, trabajando en espontaneidad la experimentación del encuentro, combatiendo los dualismos dominantes en la psicología (cuerpo/mente, sociedad/individuo, hombre/mujer, joven/viejo), des-jerarquizando las posiciones de saber en las voces de quienes hablan, yendo a los lugares donde la gente vive, sueña y trabaja. Venimos realizándola en múltiples escenarios, creando un colectivo instalacionista con quienes sostenemos la Instalación Spinoza (amistades intelectuales y políticas, estudiantes, vecindad, transeúntes), un modo interesante de generar colectivo recogiendo la potencia del encuentro. Uno de los escenarios que nos concierne hoy es

"Mnemosina en la ciudad", el segundo escenario de la práctica curricular que desarrollo desde la Facultad de Psicología. Circulamos por espacios de conmemoración de memoria en la ciudad. La ética que nos guía es el coraje de la verdad (esa suerte de pacto de la parrhesía, en el coraje de quien habla asumiendo el riesgo con su cuerpo, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad que puede incluso resultar ofensiva para las certezas o imágenes dogmáticas a las que apelamos habitualmente). La Instalación Spinoza visibiliza la producción de modos de confidencialidad en los dispositivos públicos, no quedando ceñidos a lógicas determinadas por las investigaciones, que reducen a las personas al lugar de objetos de estudio.

> Es así que la Instalación Spinoza trata sobre la Ética como lógica de la composición de relaciones y traza lo siguiente: una silla que va, la de la pregunta y una silla que viene, la de la respuesta, colocadas lateralmente. Un auditorio nómade que se mueve y camina en errancia de búsqueda [...] deteniéndose, cuando alguien ocupa cada silla.
>
> Allí alguien se sienta en la silla que va y hace espontáneamente una pregunta. Desde la silla que viene, se responde espontáneamente lo que puede, lo que se quiere, lo que se atisba como un conocimiento aún a medio hacer. El guión que se va trazando no es conocido a priori, se va esculpiendo con el fino cincel de la inmanencia. La persona que preguntó, luego de obtenida una respuesta pasa a la posición de respuesta y espera que alguien acuda a preguntar. Previamente la persona que respondió se levanta y vuelve al auditorio que, en modo nómade, inicia a caminar en derredor de las sillas. Así la resonancia se integra en movimiento.
>
> La potencia del pensamiento se va tramando en la vida que insufla su aire para que ese pensamiento continúe en tanto esa vida es creación del mismo pensamiento que la sostiene (De los Santos, 2014).
>
> Así como se planteó el giro visual [...] hay otro giro [...] el afectivo. Moraña (2012) plantea que el afecto ya no sería un elemento del mundo sino, en su potencialidad afectiva, sería el mundo todo. "Las políticas del afecto, por su parte, avanzan mucho más fluidamente entre creación y recepción (el afectar y el ser afectado)" . Las lógicas de circulación de lo que hace al saber, al percibir y sentir, marcan una relación con los procesos de subjetivación (De los Santos, 2017).

Pensar en imágenes relacionadas con una política afectiva contribuyen a la creación de nuevos modos de relación entre lo singular y lo colectivo, entre lo micro y lo macro, entre interioridad y exterioridad, como muestra la propia instalación. Eso hace a modos nuevos de hablar, moverse y pensar en y fuera de las desigualdades y formas-órdenes que las políticas identitarias y el Estado, producen.

Asimismo, buscamos la experimentación de la memoria, de la memoria compartida, del recuerdo que no es posible asignarse a una sola persona y que se produce en el encuentro, de la imagen memoria- mundo desplegada en el aquí y ahora. Ello a partir de la multiplicidad de voces del espacio de enunciado, voces que sostienen diferentes pasados que provienen de espacios y lugares no comunicantes, constituyendo una memoria de varios.

(Silencio)

La potencia de la imagen, su supervivencia, la intermitencia de las luciérnagas, exquisita niebla de su alquimia, despliega su resistencia social.

En la investigación que realicé sobre la transmisión del psicodrama en Uruguay entre 1973-1985 tratándola como modo de memoria compartida y resistencia social, me pregunté cómo esta última es pensada en el campo de estudios sociales. La resistencia es utilizada para hablar del juego de fuerzas que se despliega ante un poder despótico, en general por poblaciones minoritarias en número o poder. En principio, podemos resolver la resistencia como una imagen dogmática: la resistencia reaccionaria, la resistencia de reacción u oposición. Pero... ¿cómo se puede pensar hoy la resistencia, no como reaccionaria sino como modo de vida? ¿A qué resistimos hoy como despliegue de las fuerzas? ¿Es posible resistir con alegría, sin ceder en nuestra ética, sosteniendo el coraje de la verdad de nuestras vidas?

Proponemos la resistencia como la andadura de la desubjetivación, de la pérdida de los yoes, para dar paso a la voz ambulante, la voz anónima en lo común, que enlaza; la imagen desplegada. Retomo palabras de Erik Bordeleau (2018): perder el rostro para asegurarse una y otra vez la posibilidad de la fricción.

Tomo unas palabras del psicodramatista argentino Eduardo Pavlosvsky que planteó que resistir hoy es resingularizar las identidades culturales y encontrar nuevos sentidos de existencia (Dubatti, 2005). Se resiste desde la pasión, la alegría (como aumento de potencia del conatus (o esfuerzo de perseverar en el ser) según Spinoza) y retomando a Pavlovsky es "la creación alternativa, contra la depresión y la parálisis; desde el ejercicio de la memoria (...) decir lo que se piensa (...) sin eufemismos, especulaciones ni influencias de los contextos diversos (Dubatti, 2005).

Cada vez más nos necesitamos, cada vez más quererse es resistir, cada vez más aquí y allá necesitamos las supervivencias de nuestras luces, que aunque pequeñas, finitas, titilantes, apresuradas, minoritarias, balbuceantes, no dejen de alumbrar, de despertarnos. Y con ello, resistir a la gran luz del fascismo, que lo ilumina y expone todo, que lleva la potencia de los pueblos a su desaparición, agrietando, agotando, mancillando las vidas.

Necesitamos imágenes pese a todo, imágenes afiladas, insurgentes. Imágenes de desprendimiento o desubjetivación que abran otros modos de estar en compañía. Imágenes luciérnagas: lo común es lo que brilla, lo que alumbra, lo que resiste a la desaparición. Una imagen naturaleza porque necesitamos a los pájaros, a los cielos, a los pastos, ríos, paisajes, rocas, lagartijas, necesitamos imágenes- hermanas, imágenes- mundo. La estética, como arte de desplegar la vida y allí vamos, en lo que nos concierne, un hacer común, peleando el dogmatismo, combatiendo las conservas culturales, la repetición, el estereotipo.

En la configuración grupal instalacionista psicodramática, varias singularidades hablan y van desplegando mundo, la intensificación estética se traza en el camino subjetivo de la grupalidad, el primer modo creativo es hacer lo común, aún en la juntura imposible que traza su posibilidad.

Imagen "enterrar a todos los muertos": una persona luego de trabajar in extenso su imagen sobre la muerte no elaborada de su madre, es acompañada por el grupo al cementerio a enterrarla finalmente (en la décima sesión de grupo). Con ella cada quien lleva sus muertos: desde los crímenes de Estado por desaparición forzosa a una abuela, un hijo pequeño o un muerto aún no anunciado. El grupo bellamente camina al cementerio, realizan su ceremonia, entierran a todos los muertos. Algo común se compone.

Imagen "paisajes en movimiento": harto de sufrir la criminalidad de las más de 12 horas de trabajo, un integrante de grupo necesita encontrar su ser contemplativo, re erotizar su vida. Quiere volar y entonces el grupo le presenta un globo aerostático. Pero teme navegar solo, teme perderse. Suben todos. Cada cual recorre su paisaje, planea sus mares y montañas, vaticina destinos. Cada quien, pero en compañía, vuelan alto, contemplan, juegan y crean. Las imágenes creadas son sutiles. Nadie interpela la realidad de la cosa, sucede en lo que sucede y así se encuentran con la vitalidad de la experiencia. Estética de un pensamiento sin frontera, forzando el pensamiento hasta su límite, un obrar imaginando.

El grupo, estéticamente en común por la política de las imágenes, intensifica su producción, no se rinde, no repite ni recrea; crea.

Las conservas culturales preservan tesoros (al decir de Jacob Levy Moreno) pero cristalizan modos. Las pequeñas historias que fulguran en imágenes comunes despliegan nuevos modos de existencia que no están destinados desde su anuncio, suceden aquí, en el presente. Y transforman el padecimiento, ya no desde la resistencia en persona (al decir de Bordeleau) sino de la consistencia en los planos singulares y colectivos (De los Santos, 2019).

Bibliografía.


Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México: UACM-Ítaca.
(2013). Libro de los pasajes. Madrid: Akal.
Bergson, H. (1995). Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza.
Bordeleau, E (2018). Foucault Anonimato. CABA: Cactus.
Buck-Morss,S. (2017, 30/5) "La historia sin líneas". En: Montevideo:La Diaria, 8-9.
Candau, J. (2006). Antropología de la memoria. Buenos Aires: Nueva Visión.
De los Santos, C. (2014). "Las Instalaciones como campo en el paisaje de la clínica". En:
Clinamen. Acontecimientos y derivas en psicoterapia, 7-61. Montevideo: Psicolibros.
(2017). La singularidad de la imagen en la obra del cineasta uruguayo FerruccioMusitelli. Configuraciones estéticas de mundo común. Tesis de maestría en Estudio Culturales. Escuela Latinoamericana de posgrado, ARCIS. Santiago de Chile. Inédita.
(2019). Memorias compartidas y resistencia social. El Psicodrama y su transmisión en Uruguay entre 1973-1985. Tesis de maestría en Educación, Sociedad y Política. FLACSO Uruguay. Inédita.
Deleuze, G. (2003). En medio de Spinoza. Buenos Aires: Cactus.
(2009) Cine I. Bergson y las Imágenes. Buenos Aires: Cactus.
(2011) Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus.
Déotte, J-L. (2012) ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere. Santiago de Chile: Metales pesados.
Didi-Huberman,G. (2004) Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. Barcelona: Paidós
(2007a) Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Ediciones Arte y estética
(2007b) Un conocimiento por el montaje. Una conversación con Georges Didi-Huberman. Entrev. de Romero, P. Recuperado en: http://fxysudoble.com/es/cronologia/un-conocimiento-por-el-montaje-2/
(2008) Cuando las imágenes toman posición. Madrid: Editoria A. Machado.
(2012) Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada
(2013) La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores
(2014) Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial.
Dubatti, J. (2005). Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de "El Cardenal" (1991) a "Variaciones Meyerhold "(2005), en Hologramática, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, año II, n.° 3 (2005),35-70
Foucault, M. (1999). ¿Qué es la ilustración? En Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, vol. 3., 335-352. Paidós.
Garcés, M. (2013) Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra.
Klee, P. (2007) La teoría del arte moderno. Buenos Aires: Cactus.
Moraña, M. (2012) Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina. Moraña y Sanchez Prado (eds). Madrid: Iberoamearicana. pp. 315-338 [28-3-17].
Molano, M. (2014) Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n154.31199.
Morey, M. (2017) Ver no es hablar. Cinco apuntes para una reflexión, con una posdata en Arte y representación. Recuperado de: http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=35
Moreno, J. L. (1962) [1934]. Fundamentos de la sociometría. Buenos Aires: Paidós [original: Who shall survive? Beacon, N.Y.].
Nancy, J.L. (2001) La comunidad desobrada. Madrid: Arena.
(2013) La ciudad a lo lejos. Buenos Aires: Manantial.
Nietzsche, F. (2015). Consideraciones intempestivas, 1. Madrid: Alianza.
Ossa, C. El ego explotado. Capitalismo cognitivo y precarización de la creatividad. En Resonancias, revista de filosofía. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.
Rancière, J. (2009) El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago: LOM.
Spinoza, B. (2005) Ética. Demostrada según el orden geométrico. La Plata: Caronte.

# Celebrando la Psicología: 20 años de la Ley de la Profesión

Por **Luis Carrizo**
*Responsable de la Comisión de Asuntos Internacionales de CPU*

En agosto de 1999 el Parlamento Nacional sancionó la Ley 17.154, que regula el ejercicio profesional de la Psicología en Uruguay, luego de varias décadas de esfuerzos institucionales, donde una generación tras otra fue tomando la posta, jugando con inteligencia las piezas de un ajedrez harto complejo.

La Coordinadora de Psicólogos del Uruguay, desde sus propios Estatutos fundacionales del año 1985, señala como uno de sus principales objetivos institucionales la obtención de un marco jurídico que respaldara la labor profesional de los egresados universitarios de Psicología. Ya en su fundación, la CPU recogía así una inquietud de larga data existente entre los profesionales de la Psicología. Entre ellos y de manera destacada, la Sociedad de Psicología del Uruguay, fundada en 1953, que expresaba en sus Estatutos Fundacionales la necesidad de regular la profesión y su formación universitaria.
Impulsada por esa misión y con una perspectiva estratégica del campo profesional en Uruguay, la CPU fue actor clave en el diseño y la articulación de la trama institucional que finalmente culminó con la sanción de nuestra Ley.

En su momento, así relatamos la crónica parlamentaria de esa sesión de agosto del 99:

*Figuras queridas, como Juan Carlos Carrasco y Elida Tuana –pioneros, junto con tantos otros, de una iniciativa utópica allá por los años '50- aparecían coexistiendo con las generaciones más jóvenes que poblaban las Barras del Senado en esa tarde de agosto. Entre medio, la Sociedad de Psicología, la vieja APUU, las distintas agremiaciones de Egresados que luego confluyeran en un invento sabio como la CPU... Siempre concibiendo la Psicología como Ciencia y como Profesión, siempre con una alta cuota de responsabilidad social, articulando la jerarquización del conocimiento con los derechos humanos. Entre ellos, los derechos de los usuarios a un servicio digno y los derechos de los profesionales universitarios al trabajo. Así se fue forjando este empeño histórico de amparar a unos y a otros con los instrumentos legales de que dispone el Estado.*

**La Psicología de Uruguay: una referencia en la región**

A fines del siglo pasado, eran muy pocos los países que contaban con una Ley como la que se logró en Uruguay. De hecho, el proceso por el que se obtuvo esta sanción fue identificado como una referencia para otros colectivos profesionales, tanto de la psicología como de otras disciplinas, tanto en Uruguay como en la región.
Importantes colectivos regionales, tales como la Unión Latinoamericana de Psicología (ULAPSI) o la Sociedad Interamericana de Psicología (SIP), han destacado la importancia estratégica de esta historia institucional y sus positivas resonancias para el fortalecimiento de la profesión en el ámbito regional.

---

*Nuestros países enfrentan muchos desafíos para los cuales nuestros profesionales están altamente preparados para ofrecer respuestas efectivas tanto en el ámbito de la prevención, como de la intervención a nivel individual, grupal, organizacional y social. Esta preparación se ha logrado sobre la base proveída por leyes tales como la Ley de Psicólogo en Uruguay.*

*Desde la distancia me uno a ustedes en la celebración de la aprobación de la Ley del Psicólogo y al reconocimiento del rol de la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay y de todas las instituciones y profesionales que contribuyeran a la aprobación de esta ley y continúan fortaleciendo el desarrollo de la profesión y sus aportes al Uruguay.*

**Dr. Carlos Zelequett**
Presidente, Sociedad Interamericana de Psicología.

---

*El Consejo Ejecutivo de ULAPSI, Unión Latinoamericana de Psicología, hace llegar a los colegas de la Psicología del Uruguay el saludo más caluroso y fraterno, deseando seguir caminando juntos en el logro de la construcción de una Psicología Profesional, con sensibilidad social, defensora de los derechos humanos y con identidad latinoamericana.*

**Inea Arioli**
Secretaria General, Brasil
**Cesar Mejía**
Secretario Administrativo, El Salvador
**Javiera Andrade**
Secretaria Tesorera, Uruguay

*Pueden ustedes estar muy orgullosos por ayudar a avanzar la ciencia y la práctica de la psicología en Uruguay. Sus esfuerzos no sólo protegen la disciplina, sino que también protegen a los usuarios. Gracias a sus esfuerzos, el futuro de la psicología en Uruguay se fortalece y disfrutará de aún mayor reconocimiento y apoyo público.*

**Prof. Dr. David Baker**
Director Ejecutivo
Centro para la Historia de la Psicología, asociado al Instituto Smithsoniano.
Universidad de Akron

**CPU hacia la Colegiación**

La celebración de este aniversario también debe estimular la reflexión y el análisis de nuestro posicionamiento profesional en el Uruguay. Es necesario fortalecer la incidencia de nuestra profesión en los asuntos públicos, con evidencia técnica que contribuya a mejores y más pertinentes políticas públicas; es estratégico promover la más alta calidad académica y científica en psicología, para legitimar nuestra práctica y nuestro aporte al diálogo social; es importante desarrollar capacidades y mecanismos de comunicación social de la psicología, a la vez con rigor técnico y claridad en el mensaje; es decisivo participar de manera activa y protagónica en los organismos de decisión en donde nuestra voz es competente.
En síntesis, es clave profundizar el espíritu de la Ley por la defensa de la profesión y la defensa de los derechos de todos. Por eso, en escenarios con nuevos desafíos, se debe aspirar a nuevos mecanismos, y la Colegiación es uno de ellos. La CPU trabaja hoy para arribar a un nivel más alto de profesionalismo, con criterios consensuados de defensa y promoción de la responsabilidad científica y ética en el desarrollo de la psicología. Nuevos desafíos, misma perspectiva.

**Celebrando con todos**

En agosto de 2019 se celebró agosto del 99, y el evento se realizó donde debía ser: la Sala Acuña de Figueroa, anexo del Palacio Legislativo. Y también se celebró con quienes debía celebrarse: todos los actores involucrados en el proceso de la ley de la profesión. Allí estuvieron autoridades de las Facultades de Psicología universitarias, autoridades y miembros de las comisiones de la CPU, representantes de la Agrupación Universitaria del Uruguay y de distintas asociaciones profesionales, estudiantes y docentes de psicología. También nos acompañó el Rector de la UDELAR, Rodrigo Arim, que nos compartió su convicción: "esta celebración debía hacerse".

# Juntos, celebrando nuestra Ley

Haciendo uso de la palabra, Daniel Conde (CPU), Luis Carrizo (CPU), quien fuera la Decana de la Facultad de Psicología (UdelaR), Mag. Ma. José Bagnato, la directora de la carrera de Psicología (UCU), Mag. Milagros Fernández y Susana Ferrer (CPU).

En primer plano, el recientemente electo nuevo Decano de la Fac. Psic.(UdelaR) Prof. Mag. Errico Irrazabal y a su lado Susana Ferrer (CPU), Milagros Fernández (UCU) y Karina De León, secretaria general de CPU.

Ma. José Bagnato (Fac.Psic./UdelaR), Karina Becavach (ME/CPU), el Rector de la UdelaR, Lic. Rodrigo Arim, Milagros Fernández (UCU), Karina De León y Verónica Molina (ME/CPU).

Algunas de las integrantes de la Com. de Psicología Jurídica y Forense de CPU (izq. a der.) Sandra Jegerlehner, Verónica Batista, Miriam Seoane (Coordinadora de la Comisión) y Emilia Lobo.

Lic. Aída Sogaray, Secretaria Ejecutiva de AUDU, Betina Henderson (CPU) y Verónica Molina (ME/CPU)

Prof.Mag. Errico Irrazábal -nuevo Decano de la Facultad de Psicología/UdelaR)- junto a Cristina Antúnez-Maciel, Daniel Conde y Susana Ferrer (CPU)

# CPU: Balance - Ejercicio junio 2018 - mayo 2019

| Ingresos | 2019 | 2018 |
|---|---|---|
| Cuotas de asociados | 5.981.272 | 5.712.451 |
| Cursos | 1.539.636 | 1.828.270 |
| Boletín | 9.618 | 61.493 |
| Ingresos por talleres y otros | 40.363 | 36.966 |
| Ingresos por Eventos | 27.903 | 64.700 |
| Aporte Administración FSS | 176.800 | 149.100 |
| Aporte Administración RED | 26.194 | 23.391 |
| TOTAL | 7.801.786 | 7.876.371 |

| Egresos | 2019 | 2018 |
|---|---|---|
| Gastos de Administración de CPU | 5.563.769 | 5.474.194 |
| Indemnización por despido | 392.799 | |
| Incobrables | | 90.623 |
| Costos de revista | 605.204 | 544.171 |
| Docentes por cursos y Gastos por cursos | 855.728 | 829.797 |
| Gastoa por eventos | 87.248 | 242.250 |
| TOTAL | 7.504.748 | 7.181.035 |

| Evolución del Padrón Social | 2017 | 2018 | 2019 |
|---|---|---|---|
| Socios activos | 1.727 | 1.907 | 1.795 |
| Montevideo | 1.130 | 1.210 | 1.179 |
| Interior | 597 | 697 | 616 |
| Montevideo | 65% | 63% | 66% |
| Interiorcursos | 35% | 37% | 34% |

## Inversiones del FSS al 31/5/2019

| Vencimiento | Valor nominal | Cotización de cierre | Valor en U$S | Valor en $ | Cupón al año |
|---|---|---|---|---|---|
| 2019 | 140.000 | 100 | Recupero | | |
| 2045 | 200.000 | 97,95 | 195.900 | 6.905.867 | 8250 |
| 2055 | 50.000 | 104 | 52.000 | 1.833.104 | 2488 |
| 2050 | 100.000 | 107,75 | 107.750 | 3.798.403 | 2550 |

| Subsidios otorgados FSS | 2017 | 2018 | 2019 |
|---|---|---|---|
| Enfermedad | 779.089 | 648.297 | 797.701 |
| Nacimiento | 331.460 | 271.300 | 302.100 |
| Fallecimiento | 7.400 | | |
| Retiros | 139.100 | 218.500 | 260.800 |
| TOTALES | 1.257.049 | 1.138.097 | 1.360.601 |

| Ingresos por aportes al FSS | 2017 | 2018 | 2019 |
|---|---|---|---|
| Ingresos por aportes FSS de junio a mayo | 1.810.197 | 1.864.148 | 1.969.430 |

## Valores de cuota del FSS en 2019

| Categoría | Cuota | Subsidio |
|---|---|---|
| 1 | 84 | 8.400 |
| 2 | 101 | 10.100 |
| 3 | 117 | 11.700 |
| 4 | 135 | 13.500 |
| 5 | 151 | 15.100 |
| 6 | 168 | 16.800 |

## Valores de cuota del FSS en 2018

| Categoría | Cuota | Subsidio |
|---|---|---|
| 1 | 78 | 7.800 |
| 2 | 94 | 9.400 |
| 3 | 109 | 10.400 |
| 4 | 125 | 12.500 |
| 5 | 140 | 14.000 |
| 6 | 156 | 15.600 |