



Laboratorio
Iberoamericano
**de mediadores de
la narración oral
escénica del
CCESantiago**



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**





*Laboratorio Iberoamericano de
Formación de Mediadores de la
Narración Oral Escénica del
CCESantiago*

Laboratorio Iberoamericano de Mediadores de la Narración Oral Escénica del Centro Cultural de España

Consejera Cultural y Directora del CCESantiago
Rebeca Guinea Stal

Secretaría Regional Ministerial de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Región Metropolitana
Alejandra Novoa Sandoval

Coordinación editorial
Alicia Fredes Ferrada
Isabel Reyes Arellano

Coordinación del Laboratorio
Juan Pablo Vallejos Moreno

Diseño y diagramación
Carolina Calderón Quiroz

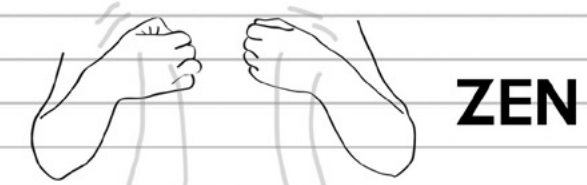
Publicación a cargo de
María Rebeca Bilbao Acuña
Coordinación del Plan de la Lectura Región Metropolitana

©Secretaría Regional Ministerial de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Región Metropolitana
www.cultura.gob.cl/metropolitana

©Plan Nacional de la Lectura
www.plandelectura.cl

©Centro Cultural de España CCESantiago
www.ccesantiago.cl

Primera edición, diciembre 2018
Registro de Propiedad Intelectual
xx



EMPECEMOS A JUGAR...

Presentación

El Laboratorio Iberoamericano de Formación de Mediadores de la Narración Oral Escénica del CCESantiago 2018 ha sido posible gracias a la alianza establecida entre el Laboratorio de Narración Oral Escénica y la Seremi de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Plan Nacional de la Lectura de la Región Metropolitana.

El objetivo de este laboratorio ha sido desarrollar un espacio de investigación, exploración y creación continua en la formación de formadores de Mediadores de la Narración Oral Escénica, cuyos conocimientos teóricos y prácticos han facilitado el desarrollo de nuevas estrategias de mediación y transmisión cultural que han sido entregados a especialistas, creadores, animadores de la lectura y cuentacuentos, que pudieron intercambiar sus experiencias y aprendizajes. Estos conocimientos, usos de recursos y metodologías adquiridas han sido destinadas para su eficiente utilización en actividades de fomento a la lectura por medio de una participación de experiencias directas y activas dirigidas a niños, adolescentes y adultos, lo que permitirá gestionar intervenciones sociales a través de la presentación pública de proyectos de creación de la narración oral escénica, aportando, al desarrollo de una conciencia crítica y transformativa en nuestra sociedad.

Este laboratorio del CCESantiago 2018 está en directa relación con los lineamientos estratégicos del propio centro cultural, vinculando la Mediación Oral Escénica a través de conceptos y valores relativos a la interculturalidad, cosmovisión de los pueblos originarios de Latinoamérica, patrimonio cultural, culturas migratorias y diversidad e inclusión. Cada módulo facilitó el acceso a múltiples soportes, materiales o inmateriales, corporales o territoriales escritos u orales, gestuales o visuales, tales como: El arte de contar cuentos; los tesoros de los narradores voz y cuerpo; primera infancia e inclusión; manipulación escénico-narrativa de objetos; mediación a la lectura y la literatura infantil y juvenil; arpillera tradición y vanguardia en soportes narrativos y, finalmente, gestión de proyectos de mediación.

Con esta publicación, buscamos posicionar la mediación oral escénica y cultural desarrollada en nuestro laboratorio transdisciplinar (MateSurLab), como puente para la exploración lúdica en el campo experiencial multidisciplinar y relacional en permanente transformación.

Agradezco enormemente el trabajo impecable del equipo de monitores que conformaron este laboratorio y a los autores de los trabajos presentados en este libro, así como a cada uno de los participantes

Rebeca Guinea Stal Consejera Cultural
Directora del Centro Cultural de España

Queridos Amigos:

El Programa de Gobierno del Presidente Sebastián Piñera 2018-2022, plantea como uno de sus propósitos fundamentales, impulsar el desarrollo integral generando una mejor calidad de vida para todos los chilenos, promoviendo la cultura y las artes. Así los esfuerzos de la Secretaría Regional Ministerial de las Culturas, las Artes y el Patrimonio Región Metropolitana se basan en fomentar la lectura, destacando la importancia de la masificación de las buenas prácticas de lectura en el aula, en bibliotecas, en espacios convencionales y no convencionales. Sin embargo, los estudios demuestran que el impacto más eficaz en el fomento lector y fomento del patrimonio, lo generan los mediadores especializados insertos en la comunidad, intermediarios entre las instituciones sociales afines al desarrollo cultural y el territorio.

Así, se crea el “**Laboratorio Iberoamericano de formación de mediadores de la Narración Oral escénica**” como un espacio de capacitación, exploración y creación continua en el ámbito de la narración oral escénica, cuentacuentos y la creación de experiencias de mediación a la lectura, poesía y patrimonio inmaterial.

El Laboratorio está diseñado para desarrollar estrategias lúdicas al interior del aula, en espacios convencionales y no convencionales de lectura que fomenten el vínculo efectivo, afectivo y el auto-reconocimiento en la comunidad con el arte de contar historias, dirigido a un público general interesado en vivir experiencias creativas, en actores vinculados a la educación y a las artes, personas que busquen desarrollar habilidades de comunicación.

Para la actividad los cursos dictados fueron: El arte de contar

cuentos, Los tesoros de los narradores voz y cuerpo, primera infancia e inclusión, teatro de objetos de la memoria, mediación a la lectura y literatura infantil y juvenil, nuevos soportes narrativos y gestión de proyectos de mediación.

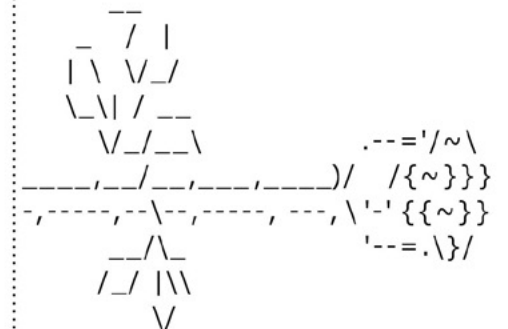
Como resultado de toda esta experiencia, se elaboró un repertorio compilatorio de folklor poético, desarrollado por 30 personas de un total de 200 participantes que quedaron seleccionados por el Plan Regional de Lectura y que contaban con habilidades de recopilación y creación de experiencias de fomento al patrimonio inmaterial oral.

Los esfuerzos anteriores se entroncan con nuestra convicción de impulsar espacios de capacitación, exploración y creación continua en todos los ámbitos junto con nuevas experiencias de mediación a la lectura y poesía de modo de hacer de nuestra región y nuestro país un espacio más próspero, justo, equitativo, y, tal como nos mandató el presidente, con cultura para todos.

Alejandra Novoa Sandoval
Secretaria Regional Ministerial de las
Culturas, las Artes y el Patrimonio
Región Metropolitana



*espacio
para
prensar una
rosa.



Introducción

El Laboratorio Iberoamericano de Mediadores de la Narración Oral Escénica del Centro Cultural de España es un espacio de investigación, exploración y creación, que busca configurar un conocimiento que ponga en relieve nuevas estrategias de mediación y transmisión cultural, a través de una metodología de experimentación teórico/práctico, que tiene como objetivo empoderar a mediadores en la gestión de proyectos de intervención social. Poner la mediación en el centro de nuestro proceso de laboratorio es poner en relación múltiples reflexiones de tipo estético, poético, biográfico, político, afectivo, filosófico y romántico en permanente transformación.

La dimensión humana es la base de nuestra investigación y la actividad lúdica nuestra forma de llegar al lenguaje. El laboratorio es una invitación al juego explorativo en búsqueda de lo inesperado. El desconocimiento de la plasticidad metodológica, la simpleza y la fuerza que posee la mediación cultural y la narración oral escénica ha invisibilizado su potencial transformador y democratizador del arte. Gabriela Mistral declaró hace más de medio siglo que todos somos narradores de un conocimiento. Las técnicas de narración oral escénica pueden dinamizar todas las prácticas de mediación cultural en diversos ámbitos. Es un factor de cambio, el posicionamiento de este oficio en el centro del trabajo de mediador, que transformará a los mediadores especializados en protagonistas del desarrollo cultural.

Exploraciones del laboratorio en relación con sus contenidos

Cada exploración se organizó en diversos módulos, los cuales fueron:

El arte de contar cuentos. Se exploró el concepto de mediación cultural en un paralelismo con la creatividad en la construcción de montajes desarrollando la poética narrativa del cuentacuentos. Territorios de la palabra. Dramaturgias narrativas, conflicto gravitante. Contexto narrativo, imaginarios colectivos. Espacialidad escénica.

Los tesoros de los narradores. Voz y cuerpo. Mediante diversas herramientas teatrales se exploraron el cuerpo y la voz, pilares trascendentales para poder contar historias de una manera lúdica.

Se profundizó la diferenciación entre narrador y personajes. Investigación vocal que vincula principios de entrenamiento físico-vocal y el acto de recitar, pregonar o cantar materiales de la tradición popular folklórica y cómo estos se conectan con el arte de narrar.

Manipulación escénico-narrativa de objetos.

Se vivenció el objeto desde la creatividad de cada participante del laboratorio, se transformaron los objetos cotidianos en seres con vida a través de técnicas de manipulación. Sutilezas e intención, potencial expresivo de un objeto, mirada, dirección, respiración, ritmo, peso, motores y transmisión de emociones.

Mediación a la lectura y literatura infantil y juvenil. Del libro a la materia, se investigaron herramientas para generar un espacio lúdico que fomente la lectura de forma efectiva y afectiva. Se fomentó la interacción sensorial y nuevos soportes narrativos. Se crearon artefactos narrativos a partir del universo interno de las historias y los libros.

Arpillera: tradición y vanguardia en soportes narrativos.

A partir de los cuentos escogidos por los participantes, se confeccionaron arpilleras que representaron el paisaje narrativo del relato. Múltiples son las posibilidades de interactuar con el narrador, ya sea añadiendo u ocultando elementos para generar asombro entre otras cosas, en el espectador. Costura y puntadas de la historia, paisaje narrativo, estrategias narrativas de interacción entre arpillera y narrador.

Gestión de proyectos de mediación. Poniendo en práctica todos los aprendizajes obtenidos en los módulos de el laboratorio, los alumnos realizaron en coordinación con un espacio o institución vinculada a la cultura, las artes o la educación, un proyecto de mediación que implicó cuatro experiencias prácticas en terreno.

Los módulos prácticos poseen un correlato complementario con las investigaciones de este libro, sin embargo, en cada textualidad nos permitimos profundizar aún más la compleja relación entre las artes narrativas y la mediación cultural.



HAZ UNA PAUSA Y JUEGA

La Mediación Cultural y el Concepto de Cultura

Juan Pablo Vallejos Moreno

Mediación cultural es un concepto muy amplio que más que un concepto es un territorio relacional y un conjunto infinito de acciones que se pliegan y despliegan en función de la transmisión, intercambio, organización, gestión, producción de bienes culturales materiales e inmateriales y sistemas de colaboración. El objetivo de esta reflexión es avizorar la imbricación de lo narrativo con otras disciplinas artísticas y sociales, además de dibujar un mapa de algunas trayectorias en la vastedad de la topografía cultural. Félix Guattari analiza el concepto de cultura como mecanismo de producción de la subjetividad en un momento histórico, donde hace ya tiempo el capitalismo superó su estatus de modo de producción económico, movilizandando la conformación social desde el plano tecnológico, político, científico, artístico, psíquico e incluso afectivo. En este contexto cultura es la formación de procesos de individualización normalizada, donde las personas devienen sujetos jerarquizados por su posición socioeconómica y su adscripción a un determinado capital cultural, estratificados por su función en la industria cultural, entendiendo la cultura como una mercancía de transacciones tanto materiales como inmateriales. En este ámbito se observan tres conceptualizaciones

de cultura que tienen un territorio concreto de aplicación en las políticas públicas y plantean un modo particular de producirse. La primera es la cultura en relación con el plano del desarrollo individual, como cultivo de las potencialidades, conocimiento y capacidades personales en relación con la esfera de lo social, este individuo es culto y este no tiene cultura. Es un concepto profundamente discriminatorio y jerarquizante que tiene como función legitimar y deslegitimar a unos por sobre otros en un saber y una praxis específica o general. El sistema educacional plantea el desarrollo de competencias específicas para poder superar la estratificación con la promesa de adquirir un cierto capital cultural que posicione a las personas en un saber-poder dentro del sistema social, fomentando la competitividad individualista. De esta manera, la educación, mientras industria cultural, es una máquina de diferenciación social. Por otro lado, es la voluntad personal de ponerse a sí mismo en un proyecto en continuo progreso. Se desarrolla en un tiempo lineal. La segunda conceptualización de cultura pertenece al plano de la etnicidad, la configuración de grupos, comunidades y territorios. Cultura como mecanismo de adscripción a una comunidad que define políticas de pertenencia o de distinción para conformar un campo relacional de lo propio hacia lo otro, un movimiento permanente entre la identidad y la alteridad. Las diversas etnias, la interculturalidad, las migraciones, la conformación de fronteras ideológicas, así mismo la movilización de procesos de transformación políticos, luchas y reivindicaciones históricas y sociales. Existe la cultura hegemónica y las culturas subalternas. De tal manera que los procesos de legitimación son colectivos y no individuales

como en el concepto anterior. En este plano también está en juego la diferencia entre lo macropolítico y lo micropolítico, donde lo micropolítico es el conjunto de prácticas y procesos disidentes a la hegemonía cultural que tienen una escala relacional microscópica, pero que se sostienen persistentemente en su accionar subversivo, plantean la vida política en tanto que transformación. Se desarrolla en un tiempo dialéctico, un resultado de la tensión entre tiempo lineal y tiempo cíclico, donde la individualidad se disuelve en la relación con la comunidad.

Finalmente, la tercera acepción, la cultura como mercancía o capital cultural. Este concepto es la continuidad social de la cultura del individuo. En el cuerpo total de la cultura occidental capitalista, eurocéntrica y hegemónica que se imprime en todos los bienes, equipamientos, personas y prácticas que configuran el marco de referencia teórico e ideológico relativo al funcionamiento de la sociedad y como este marco determina la producción de significados, de interpretaciones de la realidad, construcciones de mundo. La cultura como industria o cultura de masas. El tiempo está determinado por los procesos de producción, como pura contingencia productiva.

Estos tres conceptos de cultura junto a muchos otros están conectados con la forma en que se estructuran las relaciones sociales actuales.

También en la complejidad histórica que tienen las etnias es importante pensar el concepto de cultura en un contexto precapitalista, donde se trazaron redes complejas de habitar que vislumbraron el mundo desde perspectivas que exceden la subjetividad contemporánea, a las cuales en los más de los casos no tenemos acceso a esa dimensión de lo simbólico, imaginario y real.

El concepto de cultura es un esfuerzo analítico que busca comprender y organizar la compleja diversidad de lo humano. En este contexto es muy sugerente preguntarse lo que plantea Guattari y Rolnik en *Micropolíticas: Cartografías del deseo*:

¿Cómo hacer para que los diferentes modos de producción cultural no se vuelvan especiales, sino que puedan articularse unos con otros, articularse con el campo social con el conjunto de otros tipos de producción? (2005, p. 35).

Y más adelante:

¿Cómo producir nuevos agenciamientos de singularización que trabajen por una singularización estética, por la transformación de la vida en un plano más cotidiano y, al mismo tiempo, por las transformaciones sociales a nivel de los grandes conjuntos económicos? (2005, p.35.).

Lejos de responder semejantes interrogantes que vale la pena compartir y pensar colectivamente. Las exponemos como parte del contexto contemporáneo que nos constituye y que nos desafía en el plano de las artes en general y también en nuestra dimensión narrativa. La mediación cultural está predominantemente desarrollada bajo dos perspectivas que son complementarias. El posicionamiento pedagógico y psicológico se basa en las ideas que son complementarias.

Aunque no profundizaremos en ese campo teórico es interesante resaltar su concepto de zona de aprendizaje próximo donde describe el proceso de internalización de las experiencias con el medio a través de la interacción sensorial en la infancia y como estas interacciones se articulan transformándose en signos, incorporándose al lenguaje, generando un desarrollo humano desde lo concreto hacia lo abstracto. El lenguaje y los objetos o herramientas son los medios de exploración. La experiencia es una compleja e indefinida profundidad de fenómenos que se caracterizan por su profusa indeterminación, pero el lenguaje interpreta significativamente los acontecimientos, organizando la información en lecturas sobre la realidad, más o menos abstractas. Según Vygotsky el lenguaje sería el principal agente mediador; de esta manera, la pedagogía del desarrollo se plantea la posibilidad de gestionar las experiencias en un proceso de formación y transmisión cultural. Es decir, el territorio de la intervención pedagógica sería establecer un proceso de aprendizaje desde la zona de aprendizaje próximo a la zona de aprendizaje potencial. Entonces, la mediación cultural significa gestionar los recursos innatos y adquiridos de aprendizaje en un despliegue de experiencias que buscan desarrollar las potencialidades específicas en cada persona. En algún punto nuestro sistema educacional se configuró menos en la experiencia y más en la instalación de contenidos formales. Por lo tanto, el rol mediador de la pedagogía es invisibilizado por el currículo educacional.

Por otro lado, la mediación cultural como práctica busca fomentar el encuentro de las producciones artísticas y culturales con las personas gestionando espacios de relación; sin embargo, no existe una identificación directa entre los agentes que movilizan la producción y las operaciones que permiten la mediación. Los mediadores culturales están implicados en la promoción cultural



desde el acceso y la programación cultural. Existen mediadores culturales gubernamentales que buscan aumentar el acceso en territorios con dificultades socioeconómicas, procesos de marginación, descentralización y falta de conectividad; estos fomentan principalmente los contenidos que movilizan la cultura de masas en función de ciertas subjetividades.

La autogestión también moviliza procesos de producción cultural desde las personas y sus organizaciones, muchas veces estas manifestaciones llamadas cultura popular están en el plano micropolítico o en una subalternidad, debido a que no ocupan posiciones de poder económico o político en la disposición del capital cultural. La producción cultural popular nace localmente, asociada a territorios o agentes comunitarios, es heterogénea y en gran parte proviene de procesos históricos asociados a tradiciones o a conflictos sociales.

La mediación cultural como pedagogía o programación cultural muchas veces no advierte el hecho de que la educación y el acceso no se limitan al accionar de instituciones y gestiones estructuradas, cabe mencionar que existen muchas prácticas cotidianas de mediación cultural en los espacios domésticos, en organizaciones espontáneas y desestructuradas. Incluso en los márgenes se dan procesos de producción cultural profundamente finos y consistentes. En el contexto escolar se dan procesos paralelos de mediación cultural entre estudiantes. Estas mediaciones muchas veces poseen mayor consistencia experiencial, la banda del curso, los muralistas o grafiteros, los rumores e historias, redes clandestinas de planificación de fiestas y encuentros amorosos, el intercambio de gustos y búsquedas, la organización de espacios

extracurriculares, etc. Así como en el aula profesores y estudiantes tienen el mismo potencial como mediadores, lo cual sería increíblemente democrático, la programación cultural se plantea el desafío de la creación de audiencias, fidelizar a un supuesto consumidor de bienes culturales en el encuentro sostenido con las manifestaciones culturales y artísticas programadas. Sin embargo, la perspectiva de la creación de audiencias es unilateral en la generación y selección de los contenidos, ¿por qué una determinada persona llega a poner en valor una cierta producción cultural?, ¿es más valiosa una producción que está legitimada por una institución que una creación espontánea, nacida de la pulsión expresiva de una persona sin formación institucional?, ¿hasta qué punto hemos democratizado la generación de contenidos culturales? Estas dos perspectivas de mediación cultural incurrirán permanentemente en prácticas paternalistas, que suponen una pasividad preliminar en las personas con respecto a su participación en la transmisión cultural.

En cuanto a la situación del mediador cultural es pertinente considerar las ideas de Vanesa Cejudo Mejías cuando señala:

“La figura del mediador cultural nace y se nutre de esta forma de entender la cultura, una figura orgánica que genera procesos para facilitar respuestas, relaciones y significados en torno a ella. Con un alto grado de empatía y de escucha, el mediador cultural debe diseñar las situaciones para propiciar el encuentro de experiencias significadas, debe construir el momento y las herramientas para poder facilitar la articulación de diversidad de lenguajes donde el “no consenso” sea

un potencial, no un diferencial, y donde poder construir confluencias y canales de acceso para la sostenibilidad futura”. (Cejudo, p.4)

Son muy importantes ambas formas de comprender la mediación cultural. La lógica del subsidio ha permitido disolver ciertas brechas socioeconómicas, pero, por otra parte, ha contribuido al adelgazamiento del espesor cultural al promover saberes desterritorializados y fomentar producciones artísticas foráneas, devaluando las fuentes tradicionales de transmisión cultural como la oralidad y el folklore. La industria cultural es un modelo de producción cultural basado en la reiteración de fórmulas exitosas de producción, donde las manifestaciones culturales se banalizan para desprenderlas de su especificidad y densidad experiencial, en función de su inserción en el mercado de intercambio de valores culturales. Este es el problema del concepto de capital cultural, ya que promueve la diferenciación entre las personas.

Bajo el nombre de estética relacional se nos dice que el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de ahora produce directamente “relaciones con el mundo”, y, por lo tanto, formas activas de comunidad (Bourriaud, 1998).

La mediación cultural debería entenderse como el conjunto de experiencias que emergen de acciones culturales colectivas, que promueven la producción colaborativa, es la posibilidad de poner en común los procesos participativos. La mediación cultural define el concepto de cultura como el cuerpo sensible de saberes, creencias y conductas de una comunidad que se retroalimenta permanentemente en las vivencias y experiencias

de procesos participativos que demandan creatividad. La democracia cultural no se reduce al acceso, sino a legitimar la producción nacida de procesos comunitarios y ciudadanos. Pensar la cultura desde su creación implica establecer una trayectoria que conecte el pasado con el futuro, donde las micropolíticas, como, por ejemplo, las de la oralidad, ponen en común los recursos para imaginar, pensar, elucubrar, crear nuevos espacios y formas relacionales, fundado en la horizontalidad y en el entrelazamiento solidario con el entorno donde el despliegue de las sensibilidades singulares y colectivas tenga un correlato honesto con su dimensión humana.

La mediación cultural y lo narrativo.

“Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico” (*Rancière, 2008*).

Hasta qué punto hablamos de narración oral, géneros narrativos, poesía, literatura, oralitura, relatos, cuentos, todas las infinitas posibilidades de la palabra oral, gestual, visual o escrita tiene como transmisión cultural y nos dejamos de preguntar sobre su vigencia, en cuanto soporte de la información en un contexto histórico dominado por la industria cultural, la sobre

objetivación, espectáculos de narración oral, cuentacuentos y sus múltiples variantes, que hoy en día, después de más de la fragmentación de la comunidad, la hiperracionalidad, la instrumentalización total de las manifestaciones humanas, lo que otros han llamado la muerte del humanismo ¿Es posible construir un movimiento creativo basado en la fuerza de la historicidad del vivir? ¿En un contexto de medios tecnológicos hiperrealistas, la palabra puede participar de la construcción de sociedad?, y más aún: ¿Cómo es posible que la eficacia de la oralidad no haya sido sacrificada por los artilugios de la vanguardia, confinada a un estatus obsoleto, a un arcaísmo desplazado por el código binario, o simplemente a una labor que se actualiza solamente como preservación patrimonial, donde los guardianes del “rescate” sobreviven a quijotescas tareas? Planteo estas preguntas porque no me deja de sorprender la cantidad de personas que asisten fielmente a vivir espectáculos de narración oral, cuentacuentos y sus múltiples variantes, que hoy en día, después de más de medio siglo las palabras de Gabriela Mistral en relación a la relevancia de la oralidad y el folklor en la formación pedagógica, donde los saberes no deben ser simplemente entregados sino contados como si



fueran cuentos, contar la matemática, contar la biología, contar la física, etc. Es impresionante que un niño criado por su Tablet de un momento a otro se conecte creativamente con una historia narrada a viva voz, disponiendo su escucha atenta (visual, corporal o auditiva) en la producción de imágenes ficcionales, visibilizando mundos inexplorados, participando de la construcción de múltiples realidades, habitando una temporalidad efímera que no se puede medir por el reloj, sino por la experiencia.

Quizás el arte de contar cuentos no se rige por los principios evolutivos, la supervivencia del más fuerte. La proeza de una historia es encontrar un lugar para sobrevivir en compañía permanente de la fragilidad, donde adquiere valor lo imposible y no lo habitual. Incluso adquiere fuerza narrativa el momento donde lo habitual se vuelve imposible, el punto exacto donde se desbarajusta la cotidianidad.

“El imaginario no es algo con lo que se nazca. Es algo que se elabora, crece, se enriquece, se trabaja con cada encuentro, cada vez que algo nos altera”. (*Petit, 1999*).

Lo narrativo se pone en juego cuando se nos presenta un conflicto que nos despoja de las certidumbres, que distancia todas las pertenencias. Lo narrativo, entonces, es más que una manifestación que se sustenta en la transmisión de experiencias. En el plano de la oralidad el contar historias como actividad humana ha sufrido menos modificaciones tecnológicas que la mayoría de los soportes culturales primigenios; la voz y el cuerpo siguen siendo los fundamentos principales de la narración oral, al igual que lo fueron hace miles de años. Esta idea nos evidencia la contemporaneidad de lo narrativo, superando los cambios culturales e históricos. Esto quiere decir

que lo narrativo no es una manifestación humana entre otras, lo narrativo es condición de nuestra humanidad; por consiguiente, constituyente de nuestro habitar como especie. Sin exagerar se puede hablar de la condición narrativa de la humanidad. La narración oral y la lectura nos ponen en contacto con esa constitución liminal, donde lo múltiple se pone en juego y la estructura de la realidad se cuestiona.

Liminalidad proviene del latín *limes*, que quiere decir límite o frontera. La experiencia del conflicto transportado por lo narrativo implica todo el tiempo una lucha con las fronteras de lo habitual, es una demanda, una exigencia de nuevas significaciones para describir una realidad que se desborda de lo conocido, es una experiencia fronteriza. Es por esto por lo que muchos teóricos del proceso lector describen el fenómeno con la metáfora del viaje. Según Michel Petit la lectura es una experiencia con la singularidad, implica riesgos. Esto no se limita a la lectura es ampliable a la narración oral, al teatro, las artes en general y la música, son experiencias con lo liminal, lo abierto, lo desestructurado, según Víctor Turner:

“La liminalidad se relaciona directamente con la *communitas*, puesto que se trata de una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad, es decir, de una situación en donde una comunión «espiritual» genérica entre los sujetos sociales sobrepasaría las especificidades de una estratificación. Se trata, por consiguiente, del momento donde las distintividades triviales quedan suspendidas, lo que precisamente permite «el paso» entre una condición social y otra” (*Turner, 1988*).

Liminalidad, marginalidad y exclusión son condiciones bajo las que se han generado mitos, símbolos, ritos, sistemas filosóficos y producción artística. Estas transmisiones

culturales proveen a las personas de marcos de referencia, reclasificaciones de la realidad y de las relaciones sociales, culturales y medio ambientales. Sin embargo, son más que instrumentos descriptivos y clasificatorios, ya que fomentan la acción y al pensamiento. Estas producciones son heterotópicas, esto es, proliferan múltiples significados, posicionamientos y entrecruzan diversos aspectos de la estructura psíquica y biológica de los seres humanos.

Según Michel Petit, la lectura es en diversos aspectos, pero nosotros pensemos en lo narrativo dice:

“La apropiación de la lengua, el acceso al saber, pero también la toma de distancia, la elaboración de un mundo propio, de una reflexión propia que se

hace posible en la lectura (son el requisito previo, la vía de acceso al ejercicio de un verdadero derecho ciudadano) (...). Los libros lo alejan del mundo un momento, pero después el lector regresa a un mundo transformado y ampliado. Y puede surgirle la idea de tomar parte más activa en su devenir”. (Petit, 1999).

La mediación cultural interviene en el territorio de lo narrativo en sus múltiples soportes, dispone de procesos liminales, de una ritualidad que desarticula el funcionamiento unívoco de la realidad, detonando perspectivas divergentes y multívocas que dan cabida a la participación en la construcción de mundo, donde todas las singularidades se articulan en la comunidad. Lo narrativo es el medio por el cual transitan las diferencias y cercanías entre las personas; en definitiva, lo político. La mediación cultural se fundamenta en su posibilidad de trazar una contigüidad entre los relatos personales y comunitarios con los relatos sociales y territoriales, democratizar la producción social de la realidad. No es posible ciudadanía sin el posicionamiento de un sujeto activo en un relato histórico social y afectivo. El debilitamiento del influjo narrativo tiene directa relación con la despolitización de la ciudadanía, donde la hegemonía se encarga de gestionar los relatos legítimos, deshabilitando a otros de su veracidad y legitimidad. Es por esto por lo que el fomento de las artes, la lectura y el patrimonio tienen un valor democrático inigualable.



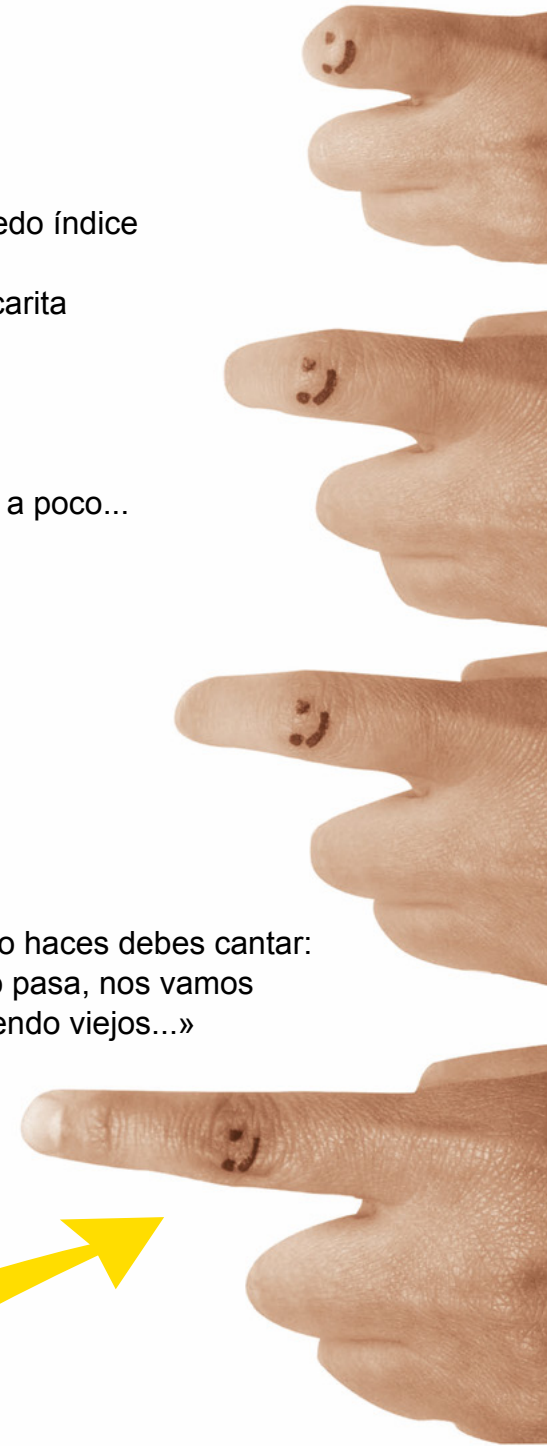
Bibliografía

1. Bourriaud, N. (1998): "NB Esthétique relationnelle", Les Presses du Réel, Paris.
 2. Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolíticas: Cartografías del deseo*. Traducción libre de Florencia Gómez para la obra publicada por Editorial Vozes de Metrópolis, Brasil, 2005.
 3. Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
 4. Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
 5. Turner, Víctor. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
1. Fuentes de Internet
 Cejudo Mejías, V. (s.f.). *Mediación cultural, un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea*. Recuperado de:
<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:bd1d6f15-5adc-450a-89f7-06d2d7787072/Vanesa-Cejudo.pdf>

JUGUEMOS:

- 1.- Dobra tu dedo índice
- 2.- Pinta una carita
- 3.- Estíralo de a poco...

- 4.- Mientras lo haces debes cantar:
« El tiempo pasa, nos vamos poniendo viejos...»



Leer habitualmente se entiende por el proceso de decodificación de un texto escrito visual, auditivo o táctil (en el caso del sistema braille y el código morse), que permite interpretar y comprender el contenido signado en la textualidad, también a esta acepción se le agrega la posibilidad de interactuar con el texto y poner en cuestión la información; incluso, el proceso lector crea una nueva escritura que es el resultado del cruce de los saberes y experiencias del lector con la textualidad del soporte escrito.

Entender la lectura y el leer solamente en su función decodificadora de textos, limitaría profundamente las posibles reflexiones al respecto y más aún, restringiría nuestras posibles estrategias en el ámbito del fomento lector y su estrecha imbricación con la transmisión cultural.

Por otro lado, los pueblos ágrafos del mundo fueron profundamente colonizados y esclavizados.

Se ejerció una violencia a través de la letra en el proceso de alfabetización. La escritura alfabética occidental se autolegitimó como el soporte civilizatorio más capacitado para registrar lo verdadero y se construyó discriminativamente un saber-poder, donde otras escrituras, tales como la iconográfica, la musical, la textil, la alfarera, la danza, el gesto y la oralidad, fueron confinadas

Leer como campo experiencial.
Reflexiones sobre mediación a la lectura y el ser sensible

Estéfani Díaz

a la subalternidad, exiliando a modo de barbarie toda la densidad cultural acumulada en los procesos históricos de las diversas etnias ágrafas. Este pequeño gesto descolonizante nos permitirá entrever la lectura y el acto de leer en una nueva dimensión, que posee un correlato con la condición humana de estar en permanente relación con el medio. Entendemos la realidad desde el prisma de nuestros fundamentos culturales que nos entregan un marco referencial para diferenciar los diversos estímulos y fenómenos. Toda experiencia se registra en nuestra memoria como relato y se configura automáticamente como una textualidad narrativa; lo que no se inscribe en el lenguaje, se olvida o se pierde en lo indiferenciado, en el inconsciente. La realidad se despliega como una entramada e ilimitada textualidad, una forma de escritura que utiliza como soporte el habitar humano. Así como existen múltiples escrituras, existen múltiples formas de lectura, ya que leer es en **todo momento leer el mundo.**

Un árbol en sus hojas permite leer el ciclo de las estaciones, la actitud observante del entorno es una actitud lectora. La lectura organiza la observación, condiciona la nominalización, permite comprender procesual y colectivamente

la transferencia de experiencias, organizar lo sensible indiferenciado o identificar lo singular por sobre lo homogéneo. La identidad es una forma de comprender el mundo que se estructura en una textualidad, en las formas que adquiere lo cotidiano, supraterráneo y el habitar humano. Las textualidades orales, gestuales y escritas permiten el proceso de transmisión cultural.

Observemos el habitar de un recién nacido o incluso un bebé en gestación para pensar en un lenguaje prenatal, apenas algunos órganos sensibles permiten la recepción de estímulos, se comienza muy tempranamente a registrar experiencias, tales como la voz de la madre, el flujo sanguíneo, el ritmo cardíaco, el crepitar de los huesos, las pausas y aceleraciones de la respiración. Sin ir más lejos, el plano emocional también es una experiencia a disposición, donde hay una transferencia psíquica permanente entre madre y neonato. La dimensión biográfica debe comprender que las experiencias intrauterinas son componentes ineludibles de la subjetividad y la personalidad. Como consecuencia, la lectura será la relación de proximidad que se configura en las conversaciones prenatales y posteriormente durante la crianza, la lectura y el leer en conjunto formarán parte del vínculo afectivo y el apego, generando formas de relación con los cuidadores.

La tradición oral tiene una gran relevancia como experiencia mediadora de la transmisión cultural. La oralidad es una multiplicidad de textualidades cristalizadas en el proceso histórico de una comunidad, que brotaron del flujo compartido de las experiencias de un pueblo y que tiene como soporte directo la cotidianidad.

La mediación lectora tiene muchas aristas de las cuales exploraremos principalmente a nuestro modo de ver su

interdependencia con la oralidad en tanto develamiento del plano intersubjetivo.

Como experimento de pensamiento imaginaremos un mundo donde la oralidad es relegada a un plano inferior, solo entendida utilitaristamente; sin embargo, en la oralidad se entran las experiencias que nutren el estrato simbólico de la realidad, en la oralidad se cohesionan la comunidad a tal punto que los límites de la oralidad son los límites de la comunidad.

Imaginemos una desarticulación total de la oralidad, inmediatamente la dimensión simbólica estaría desprovista de sentido interpretable. La densidad cultural se comenzaría a disolver en lo indiferenciado, primero en lo homogenizado, luego en lo neutro y, finalmente, en lo vacío. Sin oralidad, la gente no podría habitar sus propios recuerdos, el relato de vida se bloquearía hasta desaparecer su trama de experiencias significativas, para dar paso solo al tiempo productivo y calculable de la economía y el utilitarismo mercantil. En este contexto el lenguaje dejaría de nombrar y guardaría un melancólico silencio. Habría que revincularse a la cultura oral para un día apropiarse de la cultura escrita y de las manifestaciones artísticas en general. Sin oralidad, un velo de ausencias poblaría la mirada, como consecuencia el mundo nos diría poco o nada. Seríamos vulnerables en tantos aspectos que la violencia sería nuestra única defensa. Poco a poco el tejido social estruendosamente se destejería.

En palabras de Michèle Petit:

El sentido de la transmisión cultural es ayudar a cada uno a no tener miedo de precipitarse en un abismo, al final de la Tierra, aun cuando se sepa que no tiene la forma de un plato. A actuar de tal modo que el mundo esté de pie más

allá de la fragilidad de nuestra condición, de las múltiples locuras a las que nos vemos confrontado día tras día en los medios, en la escuela, en el trabajo, en nuestra familia o en nuestros pensamientos. A forjar un arte de vivir. A lo largo del camino, cualquiera sea la cultura que los ha visto nacer, los humanos tienen sed de belleza, de sentido, de pensamiento, de pertenencia (Petit, 2016).

El destejido social es el aislamiento, donde hay ausencia de vínculos comunicativos, donde la mediación cultural es precarizada proporcionalmente a la precarización de la vida. Las personas comienzan a distanciarse sin compartir sus experiencias. Este espacio se transforma en no-lugar y la relación toponímica con el mundo (afecto por el territorio) se transforma en topofóbica (territorio del miedo). Continuando con Michèle Petit:

Para que el espacio sea representable y habitable, para que podamos inscribirnos en él, debe contar historias, tener todo un espesor simbólico, imaginario, legendario. Sin relatos, (...) el mundo permanecería allí, indiferenciado (Petit, 2016).

Entender la lectura como un arte de lo cotidiano es participar de los relatos que constituyen el diario vivir. A través de la literatura oral y escrita nos adscribimos en una cultura, desarrollamos un sentimiento de pertenencia. Leer el mundo implica en todo momento leerse a sí mismo, darme lo que lees y te diré quién eres.

La lectura es establecer una relación de proximidad y contigüidad con el mundo para dotar de significado los acontecimientos y experiencias, es decir, pertenecer a un

relato de la cotidianidad y a la vez el de la comunidad. No es menos cierto esto, en relación con el mundo interior y la gestión de las emociones, el relato se vuelve autorelato, zona de lectura en donde las personas comprenden que también son mediadoras culturales, por eso es tan importante construir relatos y autorelatos afirmativos y amoroso.

Alimentar el pensamiento, formar un “corazón inteligente”, para hablar como Hannah Arendt, que hubiera añadido que hay que transmitir el mundo a los niños, enseñarles a amarlo, para que un día tengan ganas de hacerse responsables de él (Petit, 2016).

El autorrelato que provee la lectura de la dimensión biográfica tiene como principal función el compartirse en el territorio del “nosotros” que me comprende a mí y a los que me rodean, es el movimiento pleno de la intersubjetividad. Es debido a este movimiento que la gestión emocional a través de la lectura permite fomentar la empatía. Francisco Varela al referirse a la intersubjetividad propone que existe un vínculo directo entre afecto y empatía. La sensibilidad del afecto es un correlato corporal, el cuerpo es nuestro primer libro, cito a Varela:

Esta cualidad primordial o pre-verbal del afecto la vuelve (la intersubjetividad) inseparable de la presencia de los otros... Para comprender por qué esto ocurre así, hay que centrarse en los correlatos corporales del afecto, los que no solo



aparecen como conductas externas, sino también como directamente sentidas, como parte de nuestro cuerpo vivido. Este aspecto de nuestro cuerpo vivido desempeña un papel decisivo en la forma en que aprehendo al Otro, no como una cosa, sino como una subjetividad semejante a la mía, un alter ego. Es a través del cuerpo del otro que establezco un vínculo con el otro, primero como organismo semejante al mío, pero también percibido como presencia encarnada, lugar y medio de un campo experiencial. Esta doble dimensión del cuerpo (orgánico/vivido; Körper/Leib) es un aspecto esencial de la empatía, el camino real para acceder a la vida social consciente, más allá de la simple interacción, como intersubjetividad fundamental (Varela, 2000).

Las escrituras (en el sentido amplio propuesto al principio) son registros del campo experiencial y la lectura es la experiencia con la intersubjetividad. Leer es incorporarse, hacerse cuerpo en un determinado campo experiencial. La lectura es un vínculo que crea una historia en común, que se define en relación con otros de manera multidireccional, crea un espacio de relación, es un “entre”, en este espacio se moviliza la comunicación y se produce la resonancia emocional. El vínculo es movimiento intersubjetivo es la base fundamental de la mediación cultural. Un vínculo fallido estanca el movimiento, cerrando el espacio de relación, imposibilitando la posibilidad de poner allí lo propio frente a lo otro, deslegitima al otro, aparece la rigidez, la imposición, el congelamiento emocional, el no contacto, la falta de reconocimiento y la violencia desde su dimensión simbólica, hasta la física. El objetivo de la mediación es cuidar y fomentar el movimiento del vínculo a través de la lectura, construyendo un relato relacional, posicionando al lector como productor

de lecturas, de textualidades nuevas, como parte activa en la configuración de la relación, de esta manera el lector será un metalector, proliferando en nuevos significados y participando de la construcción colectiva de la realidad. La mediación proporciona la posibilidad de que emerjan nuevas experiencias, ya que el vínculo es un catalizador de acciones significativas. La mediación es el espacio de lo potencial. El vínculo es condición fundamental del juego, porque tiende permanentemente a construir una horizontalidad, a sostener la reciprocidad.

La posibilidad de jugar ocurre cuando no hay un acatamiento, sino creatividad, en el sentido de expresividad. Esto permite tener la vivencia de un vínculo como un intercambio significativo, donde puede experimentarse relajación, desarrollar autonomía, confianza y compasión, entendiendo compasión como el relacionarse sin juicio, con apertura y sin certezas (Casassus, 2009).

Esta mirada de la mediación de los procesos metalectores como ponen en relación el cuidado del vínculo, nos revela pistas sobre las condiciones que debe tener el perfil del mediador:

- Primero, tener la capacidad de leer el territorio cultural en el que se encuentran los metalectores. Gestionar la pertinencia de las lecturas y las interpretaciones, visibilizando la dimensión biográfica propia de los metalectores.
- Desprejuiciarse para no imponer, sino compartir su lectura del mundo y posibilitar una actitud abierta para poder configurar un vínculo honesto y fecundo entre los participantes de la experiencia de mediación.

- Ser capaz de desafiar y desafiarse para mantener en movimiento las resonancias afectivas.
- Desarrollar una profunda capacidad empática, para comprender la complejidad emocional de los metalectores.
- Poner en valor la dimensión humana antes que la pedagógica.
- Leer el clima del aprendizaje, en tanto relato colectivo.
- Tener la capacidad de construir un espacio relacional que permita solventar las necesidades físicas, cognitivas y emocionales.
- Poner en diálogo permanente la experiencia, fomentando la conversación libre y desestructurada.
- Establecer una coherencia entre la vida del mediador y la de los metalectores.
- Gestionar el extrañamiento ante lo nuevo, haciéndolo comprensible, ya que muchas veces los acontecimientos podrían abrumar y obnubilar experiencia del metalector, poniendo en peligro el vínculo y dificultando la gestión del clima emocional.

- Impulsar el juego como mecanismo de reciprocidad, horizontalidad y libertad en la experiencia de mediación.
- En el caso del despliegue de lo fantástico, entendiéndolo como un proceso de lo simple a lo complejo, progresivamente preparar el viaje de lo concreto a lo insospechado.

Finalmente, comprende la lectura como un complejo entramado de relaciones con el mundo, nos permite construir estrategias de mediación más conectadas con los metalectores, posibilitando el florecimiento de un conocimiento en común que, sin lugar a duda, superará nuestras expectativas. La misión de la mediación es compartir las lecturas del mundo, para generar una participación directa y democrática en la construcción de la realidad.

Si no **leemos el mundo** nos ausentamos de nuestra pertenencia al mundo, nos retiramos de la intersubjetividad, una gran parte de nuestra condición humana estaría exiliada de nuestra complejidad viviente, este acto se desarrolló en los campos de exterminio, donde tanto los instrumentos humanos de la violencia y los torturados fueron desprendidos de su humanidad.

Como reflexión última, nos permitimos plantear la utopía concreta de legitimar al otro en su compleja condición de textualidad abierta de lo humano, un tanto, biblioteca viva, pero completamente insospechado.

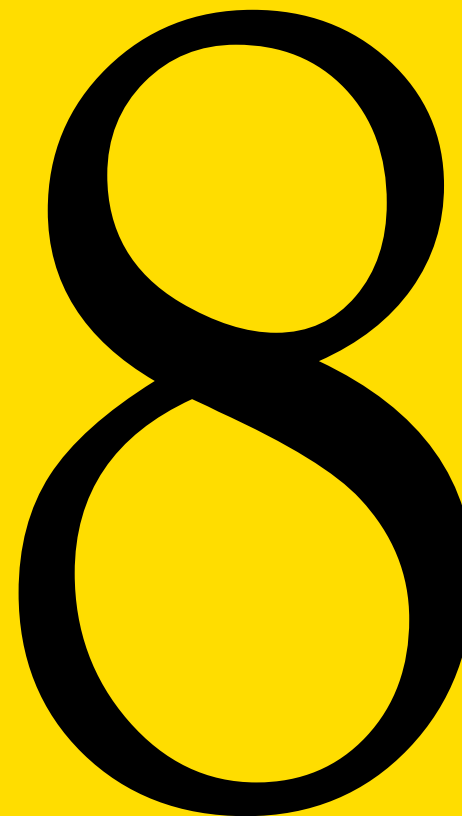
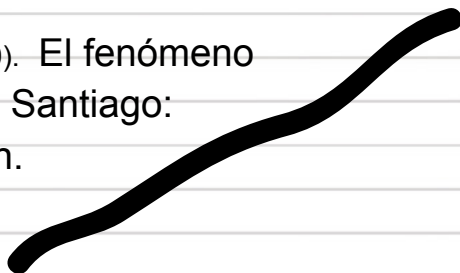
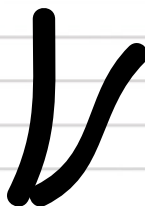


**Completa los casilleros con la fecha de ese día de infancia inolvidable*



Bibliografía

1. Casassus, J.(2009).
La educación del ser emocional. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
2. Petit, M. (2016). Leer el mundo: Experiencias actuales de transmisión cultural. México: Fondo de Cultura Económica.
3. Varela, F. (2000). El fenómeno de la vida. Santiago: Dolmen.



un cuento donde todas cuentan

Valentine Corcione¹ Romi R. Merino²



En este texto coconstruido, cuya temática central es la “inclusión, nos parece importante poder situarnos, relevando nuestras vivencias en identidades no normativas como lugar legítimo de enunciación, cuando reflexionamos entorno a la importancia del “lenguaje inclusivo” caracterizado por el uso de la “e”. En este tema elevamos nuestra voz -no sin algo de conflicto interno-, también, en torno a la inclusión de personas con diversidad funcional o situación de discapacidad, con quienes compartimos experiencias artísticas, de amistad y profundo amor. En torno a este último punto, nos parece importante destacar que no buscamos ser portavoces de sus demandas, que sería del todo absurdo y éticamente inaceptable, dado que ellos son los únicos que pueden hablar de sus experiencias y enarbolar sus demandas con la legitimidad de quien vive diariamente la exclusión social y la opresión. Hablamos más bien, como amigos, y desde la responsabilidad social de quienes sueñan y van luchando por la transformación hacia una sociedad más justa, donde todas cuenten. Mundo donde todas las culturas son posibles, donde la diversidad respira y se alimenta para seguir pintando los murales de un mundo gris y muchas veces adverso a nuestras múltiples formas de transitar la vida.

Cuando hablamos de “inclusión” existe una tendencia a pensar en las personas en situación de discapacidad, cuestión que remueve el centro de nuestra moral asumiendo que “todas las personas somos iguales”, y, por tanto, hay que hacer un esfuerzo para que “nadie quede fuera”. En esta línea destacamos el pensamiento de Boaventura de Souza Santos (2001): **“Tenemos derecho a ser diferentes todas las veces que la igualdad nos descaracterice. Tenemos derecho a ser iguales, toda vez que las diferencias, nos inferioricen”.** (2001).

Nosotros utilizamos el concepto de inclusión para visibilizar la exclusión social y la marginación que pesa sobre estas identidades y cuerpos, anormalizándonos. Ante esta injusticia la invitación que promueve esta escritura no es a realizar un esfuerzo, sino a que se respeten esos derechos humanos, cuya tinta recorrida y difusa lectura suele arrastrarnos fuera de la hoja.

Desde un enfoque de derecho

Hace una década Chile ratificó la Convención sobre Derechos de Personas con Discapacidad (ONU, 2006), donde se establecía el derecho de esta población a tener igualdad de oportunidades en su acceso al entorno físico, social, económico y cultural, a la salud y la educación y a la información y las comunicaciones, participando de las actividades sociales en plenitud. En este tópico se advertía que las barreras a su participación constituyen una vulneración de la dignidad y el valor inherente del ser humano, es por esto que se destacaba la accesibilidad universal como un cambio perentorio para un desarrollo sostenible. Sin embargo, tal como lo afirmó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016):

“(...) las múltiples expresiones de la cultura todavía no escapan de los efectos de la desigualdad, y los excluidos en nuestro país se encuentran tristemente marginados de participar en la construcción simbólica de la sociedad. Las barreras de acceso a la cultura son múltiples (...). Desde el acceso a la infraestructura, hasta la falta de formación” (p.6).

Acabar con dicha desigualdad y la violencia de la discriminación fueron consignas embrionarias de la Ley 20.609 que Establece Medidas Contra la Discriminación (2012),

la cual obliga a los organismos del Estado a garantizar a toda persona, el goce y ejercicio de sus derechos y libertades reconocidos por la Constitución Política de la República, las leyes y los tratados internacionales ratificados por Chile y que se encuentren vigentes. Para estos efectos la discriminación arbitraria se comprende como: “toda distinción, exclusión o restricción que carezca de justificación razonable, efectuada por agentes del Estado o particulares, y que cause privación, perturbación o amenaza en el ejercicio legítimo de los derechos” (Art. 2).

En este contexto, la respuesta a la diversidad implica transitar desde un enfoque homogeneizador, que normaliza determinados cuerpos y expresiones, violentando y marginando a quienes no cumplan estos estándares; hacia uno que considera la complejidad de la identidad y expresión humana, respetando sus distintos intereses y formas de conocer, sentir y vivir.

Una cultura de la accesibilidad

Si pensáramos en les otros como en potenciales queridos, indispensable sería hacer algo para no excluirles.

Indömitamorfosis

La falta de información y de sensibilización entorno a la diversidad funcional y situación de discapacidad, establece una frontera entre las disposiciones legales que actualmente rigen y su puesta en práctica en la sociedad. Bajo estas consideraciones las instituciones ligadas al campo de la educación y la cultura como espacios de educación no formal presentan una apertura particular para llevar a cabo planes de inclusión, y la promoción de una “cultura de la accesibilidad”. Entendiendo que la representatividad social es fundamental en la sensibilización profunda que requiere el cambio social de la segregación a la inclusión.

En la medida que este cambio no se realice, las personas permanecerán en un estado de integración desfavorable a su desarrollo integral como un ser autónomo con los mismos derechos de sus pares, reduciendo sus posibilidades de participación, reproduciendo así la desigualdad sociohistórica que pesa sobre esta población. En este sentido, demandar y promover la accesibilidad universal es

urgente. Usualmente ante esta demanda las instituciones realizan una evaluación económica entre los recursos que se deberían destinar y la cantidad de personas con diversidad funcional o situación de discapacidad supuestamente beneficiarias, tales enfoques pervierten el sentido profundo del cambio cultural que la accesibilidad promueve, en tanto una rampa, por ejemplo, no sólo es de utilidad a las personas con movilidad reducida, también facilitan el acceso de coches, y personas con dificultades circunstanciales de movimiento, ancianos, entre otros. En síntesis, tal infraestructura promueve la participación de todos, no sólo una población en específico, de ahí su carácter de universal.

Por otra parte, trasladándonos al campo de las experiencias, sabemos que convivir con personas con diversidad funcional o situación de discapacidad, amplía los marcos referenciales de las formas de comprendernos y reconocernos en el mundo, apartándonos de la hegemonía de la percepción visual o auditiva, explorando diversas y ricas maneras de interacción y comunicación. Comprendiendo que muchas veces cuando la accesibilidad se torna un obstáculo, es el compromiso y valoración de la dignidad de las personas, la que nos mueve a apoyar, aprender y sensibilizar a otros, en este encuentro humano genuino de la legitimación de nuestras capacidades, donde la lucha adquiere un rostro y un nombre, y le da vida a nuestro discurso.

Cuando trabajamos desde la potenciación de las capacidades, conscientes de la importancia de la autonomía, no hay barreras para acceder a las experiencias educativas, artísticas, laborales, entre otras; muy por el contrario, nos responsabilizamos de diseñar medios alternativos de apoyo en función de la diversidad, y nos hacemos parte de este movimiento, desde el día a día, atentos de hacer accesibles

esas instancias que nos convocan, desde describir nuestras fotografías e imágenes de facebook, hasta la realización de cuentacuentos y puestas en escena accesibles, por ejemplo. Es una lucha tan ardua como urgente ir moviendo las estrictas fronteras de la exclusión y marginación social, que además la cruzan múltiples opresiones asociadas a la: clase, raza, sexo, etnia, diversidad sexual, entre otras. La consigna es desarmar el cuento de que somos minoría, increpando la frase decadente de “hacer lo posible” y escribir en tinta y en Braille, señalar, contar, un nuevo fin para esta historia.

Las múltiples voces de la opresión

Todes somos diversas,
nadie escapa a esa regla,
el problema es que el mundo
solo a una forma de persona privilegia.
Y se construye a la medida de la hegemonía,
creando realidades
cómodas y otras oprimidas.

Indómitamorfosis.

Desde el campo de los estudios de la mujer, el concepto de variabilidad da visibilidad a la diferenciación de la construcción social de los sexos, entendiendo que sus definiciones variarán entre culturas, estableciendo que “el género como construcción social de las diferencias sexuales, alude a las distinciones entre femenino y masculino y por ende a las relaciones entre ellos. Los análisis de género propondrán que es preciso estudiar las relaciones entre mujeres y hombres toda vez que en la mayoría de las sociedades sus diferencias producen desigualdad” (Montecino, 1997, p. 17). A este concepto se adosa también el de multiplicidad, desde el cual entendemos

que la construcción social del género -al igual como observamos con la situación de discapacidad- está en estrecha relación con la clase, edad, etnia, raza, etc. Y, por tanto, en dicha desigualdad existe una multiplicidad de opresiones asociadas.

Detenernos a pensar en las construcciones sociales del género desde el paradigma de la complejidad nos permite dar cuenta que estos factores jamás han estado separados, siendo parte fundamental de los procesos de socialización diferenciados que han normalizado ciertas identidades y prohibido otras, sentenciándolas a la marginalidad, y a la invisibilización, excluyendo incluso su representación del lenguaje en parte importante de las lenguas; entre ellas, la nuestra. Las consecuencias sociales de la anormalización sociohistórica a la que nos hemos visto sometidos, por ejemplo, las identidades trans, ha tenido consecuencias mortales para parte importante de nuestra población.

El uso de la

E

Algunos intentos de inclusión en el lenguaje han optado por el uso de la @, la X para incluir a todas las expresiones de género. Sin embargo, antes de la E, no existía un signo que fuera posible de usar, no solo de manera escrita, sino

que, también, fonéticamente. Cuando leemos, hablamos o señamos, creamos una realidad en nuestro propio imaginario y en el ajeno. Cuando generalizamos en masculino, sexismo avalado por la RAE, y, por ejemplo, decimos "... los campesinos fueron llegando uno a uno...". No nos imaginamos a un grupo de mujeres campesinas, o a una mujer trans o a una persona de género no binario, o un hombre trans, no imaginamos una lesbiana u otra corporalidad. Es probable que solo imaginemos hombres en su mayoría y probablemente los imaginemos heterosexuales también.

Quando usamos la **E**, inmediatamente algo se altera en nuestra cabeza al verlo o escucharlo, y otras identidades aparecen como posibilidad, las que conozcamos, o incluso, si desconocemos cuáles. Es esta alteración del lenguaje tradicional que permite abrirnos a la posibilidad de dejar de generalizar como si el Hombre fuese el representante de toda una diversidad de humanas, cuya experiencia cotidiana e histórica poco tiene que ver con la del Hombre como "experiencia común", y si no conocemos identidades o expresiones de género diferentes, de todas maneras, algo binario se rompe en el imaginario que se crea a partir de esa palabra.

La norma se impone hace siglos como única posibilidad, la suposición de heterosexualidad también. Siguiendo el ejemplo de "los campesinos" no nos imaginamos un grupo de hombres gays, o uno que otro, por lo menos. Asumimos inmediatamente la heterosexualidad de nuestros personajes, hasta que se diga lo contrario. La norma se impone y pareciera camuflarse como neutralidad,

estableciendo una brecha significativa entre lo "normal" y lo "otro". De igual manera ocurre con las diversidades funcionales; la norma vuelve a imponerse cuando partimos de la base que lo "normal" es caminar, escuchar, ver, mover el cuerpo, tener todas las extremidades, etc. Y con esos parámetros excluyentes se construye el mundo, desde su edificación física, como cultural, social e individual.

Acostumbrarse al USO

de la

E

Quando vemos o escuchamos por primera vez el uso de la **E**, para aludir al género de quien se está haciendo referencia, siempre causa una sensación extraña, a algunas ajena, crispada, otras, quizás, menos incómoda, pero jamás pasa inadvertida. Comenzar a usarla es otro desafío. Como todo cambio de rutina, sobre todo en un lenguaje cuya forma y fondo ha sido desarrollado

bajo siglos de patriarcado, es muy posible que no nos sea natural, porque transformar la forma de hablar y pensar es un ejercicio, y como toda gimnástica, requiere práctica.

Antiguamente, muchas palabras con H se pronunciaban con la letra F, por ejemplo: “para hacer un queque necesitas un kilo de farina”. Imaginamos que habrá sido gracioso para las primeras personas que comenzaron a decir “harina”. Pero aquí claramente la lingüística que releva su dimensión social nos da un pase certero, cuando nos ayuda a reconocer que tras las restricciones a la variabilidad lingüística a la que adscribimos y desde la cual nos posicionamos, ha sido históricamente restringida por los grupos de poder cuyo discurso hegemónico retorna al conservadurismo del resguardo de una supuesta lengua prístina, que ha mantenido en sus entrañas la reproducción de un ordenamiento social adverso a gran parte de la población que no tiene acceso a los cánones impuestos (*Blas, 2004*), o manteniendo el status quo de la heteronormatividad ante luchas sociales motivadas por la falta de representatividad que conlleva una serie de violencias, cuestión evidenciada por la lucha feminista contra la Real Academia Española.

Representarnos a todes en nuestros relatos merece la pena este esfuerzo. Es el poder de la narración oral, de crear una atmósfera, una realidad donde muchas corporalidades existen, más allá que la finalidad de nuestro cuento sea difundir o no estas diversidades. Incluirnos a todes en la posibilidad de existir en un cuento, nos transporta a la posibilidad de existir en la vida fuera del cuento, abriendo un camino de reconocimiento, y desarrollo de todas las personas, corporalidades -y sus devenires-, que no quieren o no pueden caber en los conceptos hegemónicos.

A modo de corolario

En una sociedad tan segregada como la nuestra muchas veces podemos incurrir en ciertos errores en nuestro trato con las personas con diversidad funcional o situación de discapacidad, como puede suceder cuando se está aprendiendo lengua de señas o se quiere prestar apoyo a una persona ciega. Desde nuestra experiencia consideramos que una de las maneras de sortear estas dificultades es reconocernos, por eso les invitamos a participar de encuentros accesibles, eventos inclusivos, a conocer a personas con diversidad funcional,

¡A encontrarnos!

En la misma dirección les instamos a acompañarnos en la escritura de un cuento con “E” donde les niñas tengan la posibilidad de encontrarse fuera del espectro brutalmente restringido de lo humano binario, en otro camino, una “E” incierta que no tiene solo una dirección, que muta, cambia, invita a transitar por diversos caminos interiores, donde somos seres posibles, dignes y valorades.

La invitación es a compartir, a aprender de esas otras formas de transitar la vida, encarnando con responsabilidad y amor la lucha por hacer de este mundo un lugar habitable y vivible ¿Y por qué no?

¡Gozable! para
todEs.

Bibliografía

1. Blas, J. (2004). Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social. Madrid: Cátedra.
2. El aporte de las artes y la cultura a una educación de calidad. (2016). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
3. Montecino, S. (1997). Palabra dicha: Escritos sobre género, identidades, mestizajes. Santiago: Universidad de Chile/Facultad de Ciencias Sociales.

Fuentes de Internet


1. De Souza Santos, B. (2001). La igualdad no es suficiente.

Entrevista en Rebelión. Cultura. Recuperado de: http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/entrevista_boaventura130301.htm

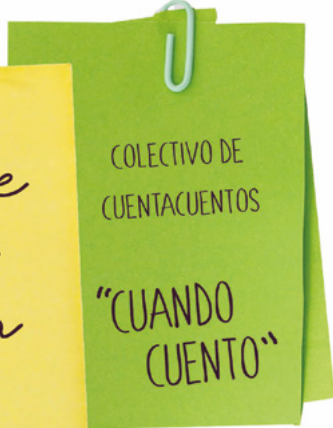


¿Tienes otra moneda para calcar acá?





apuntes de
primera
infancia



COLECTIVO DE
CUENTACUENTOS

"CUANDO
CUENTO"

Desde el periodo prenatal el niño tiene sus primeros acercamientos con la narración: canciones de cuna, "nanas", cantos tradicionales, versos, juegos,

canciones y rimas melódicas son el primer encuentro de los bebés con la literatura, que dan forma a los denominados por la investigadora Yolanda Reyes, como "Libros sin páginas: los primeros libros que escribimos en los pliegues de la memoria de los bebés".

El niño es capaz de leer mucho antes de lo que se supone, ya que "leer" no es solo decodificar signos escritos, sino que leer supone "comprender" el mundo que lo rodea. El bebé "lee" los gestos de su madre, los olores de su entorno, las texturas, los sonidos... y acompañarlos en este descubrimiento del mundo es crucial tanto para su desarrollo integral como para lo específicamente relativo al gusto por la lectura en sus etapas posteriores. Nuestro colectivo de cuentacuentos "Cuando Cuento" ha comprendido la importancia de esta etapa y desde su formación, en 2014, ha intentado profundizar en el estudio de la teoría relativa a la primera infancia y explorado en distintas formas de narrar para este público objetivo.


La elaboración de este material pretende sistematizar y condensar la investigación realizada por nuestro colectivo, fundamentada principalmente en diversas capacitaciones tomadas con la educadora de párvulos y folklorista Verónica Herrera, los cuentacuentos españoles Josemi García

(PRIMIGENIUS, Educación y Teatro), Tantágora, y Un Punto Curioso, y las agrupaciones chilenas de teatro para primera infancia: Amnia y Teatro de Ocasión; como también en investigación teórica de diversas fuentes, para ayudar a mediadores de lectura, educadoras, cuidadores y padres, y en general a todos quienes se interesen, en explorar el bello camino de la estimulación temprana y el fomento lector en nuestros niños desde el vientre hasta el inicio de su educación básica.

1. Experiencias sensoriales. Cómo el placer por la oralidad se desarrolla desde el vientre materno

Los bebés desde que están en el vientre ya escuchan el mundo a través de las vivencias de su madre: oyen los latidos del corazón, su voz y la de las personas a su alrededor. La actividad cotidiana de la madre, incluso el ritmo de su respiración produce ondas suaves en el líquido donde se encuentra el bebé, que estimula sus sentidos desde los primeros días de la concepción.

La "lectura" del entorno, entonces, se hace desde todos los sentidos, y una vez que el bebé nace, la estimulación sensorial es una buena forma de reconectarlos con este mundo intrauterino cálido, seguro y cómodo.



Para nosotros como adultos, vivir experiencias sensoriales nos invita a viajar al "estado de infancia" en el que necesitamos estar para contar cuentos.

Comenzar un taller de narración con una experiencia de este tipo nos ha dado muy buenos resultados para predisponer el ambiente de trabajo.

Actividad: Experiencia sensorial


Disponemos público sentados en círculo, mirando hacia afuera, con los ojos vendados, y se les pide que estén receptivos y dispuestos a recibir un “regalo de bienvenida”. El espacio debe ser silencioso, con luz suave y temperatura agradable. Al menos dos personas serán los mediadores de la experiencia, quienes estarán encargados de realizar la estimulación sensorial al grupo. Por medio de diversos elementos: abanicos, telas, perfumes, pequeños instrumentos musicales, ramas, hojas secas, etc., se “narra” una breve historia sensorial. Es muy importante tener un guión que hile la “narración” y ensayar previamente la secuencia, duración y manipulación de los objetos, pues ésta debe ser fluida, sin ruidos estridentes ni descoordinaciones que entorpezcan la experiencia.

Al concluir la actividad se invita al público a sacarse las vendas de los ojos y compartir las sensaciones que les dejó la vivencia.

2. Etapas de la vida ¿A qué llamamos “primera infancia”?

La definición de la primera infancia varía en los diferentes países dependiendo de sus tradiciones locales y la forma de organizar los ciclos de educación.

Según definiciones de OMS y UNICEF que consideran la propuesta del Comité de los Derechos del Niño, la Primera Infancia en Chile comprende el periodo prenatal hasta los 8



años (etapa preescolar e inicios de la escolar), pero en nuestro país se considera hasta los 5 años (programa Chile Crece Contigo). Como dato, un 5,8% de la población chilena corresponde a niños y niñas de 0 a 3 años y un 2,6% tiene entre 4 y 5 años. (Fuente: Encuesta de Caracterización Socioeconómica, CASEN, 2011). Toda la literatura coincide en la relevancia de esta etapa, especialmente la infancia temprana (hasta los 3 años) en el desarrollo del individuo, principalmente por la plasticidad cerebral que el ser humano presenta en esta etapa de la vida. En este grupo etario se sientan las bases de la sociedad.

3. Desarrollo neuronal: la importancia de la estimulación temprana

La neurona es la célula base del sistema nervioso del ser humano. El pick de formación de neuronas se produce alrededor del 5to. mes prenatal. El niño nace con una cantidad determinada de estas células. Durante el trayecto de la vida, ocurren “muertes y nacimientos” de nuevas neuronas, a un ritmo más lento que al inicio de la vida. Posterior al nacimiento, estas neuronas comienzan su desarrollo y maduración.

La investigación actual del desarrollo ha puesto particular atención en los primeros años de vida, ya que es un momento en que el cerebro se desarrolla

rápidamente y establece muchas de las conexiones que constituyen la base del desarrollo posterior.

El aprendizaje se produce a través de la conexión entre neuronas, aumentando el número de sinapsis hasta los tres años y para luego permanecer hasta los diez años. Como dato, el cerebro alcanza su mayor desarrollo a los 2 años. A los 6 años ya tiene el 90 % del tamaño de adultez.

Cada estímulo positivo y adecuado forma “puentes neuronales”. Mientras más conexiones neuronales se desarrollan, mayor serán las habilidades cognitivo-afectivas del futuro adulto. A su vez, cada condición o estímulo negativo, produce “poda neuronal”, que se asemeja a “corte de los puentes”, traduciéndose en rezago del desarrollo en diferentes grados y manifestaciones.

Es por esto que es tan importante la exposición a estímulos adecuados: entorno adecuado, necesidades básicas cubiertas, estimulación sicomotora y eliminación del riesgo de exposición a noxas como drogas, alcohol, malnutrición y entorno carente de afectos.

4. Desarrollo afectivo, social y cognitivo en las distintas etapas del niño

El aspecto afectivo y emocional del niño/a es clave de su desarrollo y de su aprendizaje, pues las emociones y los sentimientos de una persona se encuentran presentes a lo largo de toda su vida. Una persona con un desarrollo afectivo y emocional adecuado será una persona segura de sí misma, con una capacidad de autocontrol y autoestima que harán que pueda llegar a potenciar el resto de sus capacidades.

En psicología se pueden mencionar diferentes autores y sus teorías sobre el desarrollo psico-afectivos del ser humano: Sigmund Freud, Jean Piaget, Lev Vygotsky, Erik Erickson entre otros; pero todos coinciden en que las experiencias vividas en la niñez “marcan” positiva o negativamente en cómo será el futuro adulto y su interacción con la sociedad.

Desarrollo cognitivo



El desarrollo cognitivo o cognoscitivo se relaciona con la expansión de las habilidades intelectuales y mentales del niño. El conocimiento implica reconocer, procesar y organizar información, para luego utilizarla apropiadamente. Este proceso incluye actividades mentales como: descubrir, interpretar, clasificar, recordar información, etc. Todas posibles de potenciar a través de los cuentos.

Jean Piaget (psicólogo y biólogo suizo), clasifica el desarrollo cognitivo en 4 etapas:

- Etapa Sensorio Motora (Niños de 0-2 años):

reflejos innatos, hábitos, reacciones circulares, reproducción de hechos en busca de resultados, constancia del objeto, esbozos de representación mental.

- Etapa Pre-Operacional (Niños de 2-7 años):

maduración de representación mental, función simbólica, egocentrismo, razonamiento transductivo, consolidación del lenguaje.

Y los otros dos períodos que se encuentran fuera de nuestro grupo objetivo (Primera infancia).

- **Periodo concreto (niños de 7-11 años).**
- **Operaciones formales (niños y adolescentes, 11 años en adelante).**

Esta clasificación es adecuada para el ámbito de la narración, pues considera los elementos claves posibles de utilizar en su exposición en Primera infancia.

Comportamientos

- Recién Nacido: sorpresa, placer, malestar.
- 2m: primera conducta social: sonrisa.
- 4m: miedo.
- 6-9m: timidez, miedo a desconocidos, a ser separados de personas significativas.
- Desde los 2 años: emociones más complejas (culpa, vergüenza).

5. ¿Qué narrar? sugerencias para cada una de las etapas

De acuerdo con el desarrollo del niño en cada una de sus etapas, surge el dilema de qué tipo de narración escoger para estimularlo adecuadamente. Josemi García (educador, cuentacuentos, músico y clown español), en una de las capacitaciones, para hacer más fácil la clasificación, asocia las etapas del niño con animales, y nos sugiere la siguiente tabla:

Clasificación de las etapas en la primera infancia, según necesidades socioemocionales y sugerencias de narración.



1. "Niño pez".

Antes de su nacimiento, el niño se mueve en un ambiente acuoso, como un pez. Percibe vibraciones, movimientos y también sonidos. Reconoce el timbre de voz de sus cercanos. El niño y la madre son uno solo. Necesita la palabra afectiva. Las nanas, arrullos y canciones son su primer vínculo con la lectura. Cantarle, contarle detalles de lo que lo rodea, leerle poemas, hasta describir en voz alta los pasos de una receta de cocina propician el contacto del bebé con las palabras y con la voz de la madre, a la que es sensible a partir de los cuatro meses de gestación. Éstas también le ayudan a reconocer más fácilmente el medio donde se desenvolverá a partir de su nacimiento.



2. "Niño rana".

Entre los 0 y los 9 meses el bebé comienza a ser un individuo, y aunque aún no se desplaza por sí mismo, comienza a reconocerse gradualmente como un ser distinto a su madre. Comienza la construcción del YO. Las canciones de hábitos y de reconocimiento corporal son ideales para esta etapa.

Ej: "las manitos", "este dedito compró un huevito", y el vasto mundo de la invención propia. El adulto debe entrar en esta etapa más que nunca en el "estado de infancia"; es decir, despertar en sí mismo la sensibilidad que lo predispone al juego, para así ser creativo y espontáneo. Tal estado lo impulsa a proponer y organizar espacios de exploración y práctica del lenguaje oral, gestual y escrito, que enriquece el pensamiento de los bebés y el de ellos mismos.

3. "Niño gato".



Desde los 9 meses a los 2 años. Con la adquisición de la autonomía en el desplazamiento (primero el gateo y luego los primeros pasos) el niño comienza el proceso de sociabilización. Descubre un entorno social distinto a su núcleo cercano y comienza a comprender el AQUÍ (constancia del objeto), y la relación entre los hechos y los resultados, por lo que los elementos de repetición son útiles en la medida de que el niño los disfrute. Ej.: "Luna" Antonio Rubio.

4. "Niño cachorro".

Desde los 2 a los 4 años el niño comienza el real proceso de sociabilización. Descubre que hay otros como él y descubre el mundo con curiosidad. En esta etapa comienza a desarrollar el GOCE ESTÉTICO. Aquí es donde el folklore poético nos otorga las principales herramientas para trabajar con los niños de esta etapa: los CUENTOS DE FÓRMULA, o también llamadas por Antonio Rubio, "Las 7 llaves del cuento". En el punto siguiente profundizaremos en ejemplos de esta clasificación.

5. "Niño Mono".



Desde los 5 años el niño comienza a comprender el concepto del "Allí". Recién aquí pueden comprender en su totalidad los cuentos denominados de encantamientos, de hadas o fantásticos. Los clásicos cuentos infantiles con estructura inicio-clímax-desenlace. Ej.: "Caperucita Roja", "Los tres chanchitos", etc.

7. Las 7 llaves de cuento de Antonio Rubio. Folklore poético para la primera infancia

Antonio Rubio, poeta español y maestro de escuela, autor de muchos libros infantiles como Luna, Números, Colores, La mierlita, entre otros; se ha dedicado a estudiar la animación lectora y la narración oral.

En su libro 7 llaves de cuento clasifica los "cuentos de fórmula" en siete categorías:

- Verso y estribillo:

Poseen una estructura binaria y repetición coral que permiten fijar la rima:

Ej.: Cucú, cucú, / cantaba la rana, / cucú, cucú, / debajo del agua/...

- Enumeración:

Aquellos versos que sirven para nombrar el mundo.

Ej.: Este dedito compró un huevito, / este otro lo echó a freír, / este otro le echó la sal, / ¡este otro lo revolvió! / ¡y este dedo gordo se lo comió! /



- **Encadenados (o concatenados):**

Se basan en el refuerzo de la enumeración de elementos por medio del eco del anterior. Estructura presente también en los cuentos acumulativos (Ejemplos: "La tenquita", "El mediopollo").

Ej: Juanito el bandolero/ se metió en un sombrero/
el sombrero era de paja/se metió en una caja...

- **Suma y resta:**

Similar al encadenado, solo que en este caso y como el nombre lo dice, suma o resta elementos en la progresión de la narración:

Ej: Yo tenía 10 perritos, /uno se me fue a la nieve, / no me quedan más que nueve/...

- **Diálogos:**

Estructura binaria que consta de pregunta y respuesta.

Ej.: - Hola, don Pepito / - Hola, don José/
- ¿Pasó usted por mi casa? / - Por su casa yo pasé -
¿Vio usted a mi abuela? / -A su abuela yo la vi /
-Adiós don Pepito/ -Adiós don José.

- **Pareados:**

La más elemental de las estructuras poéticas. Se refiere a rimas simples, de un par de versos.

Ej.: Soy chiquitita, tengo colores /manos arriba:
¡He dicho señores!

- **Romances:**

Composición poética constituida por una serie indefinida de versos, generalmente octosílabos, que riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares. Muchas veces cuentan alguna historia en sus versos.

Ej.: Estaba la Catalina
Sentada bajo un laurel
Mirando la frescura
De las aguas al caer
De pronto paso un soldado
Y lo hizo detener
"Deténgase usted soldado
Que una pregunta le quiero hacer"

"¿Usted ha visto a mi marido
En la guerra alguna vez?"
"Yo no he visto a su marido
Ni tampoco sé quién es"

Verónica Herrera en su libro El folklore chileno para la educación preescolar también recopila cuentos de tradición oral. En él reúne los ya mencionados en la clasificación de Rubio, pero con otra categorización, más amplia:

- **Adivinanzas:** "En lo alto vive/ en lo alto mora/ teje que teje/ la tejedora."

- **Cuentos de nunca acabar:** "El gato Zarapo", "José se llamaba el padre..."

- **Oraciones:** "Ángel de la guarda/ dulce compañía/ no nos desampares/ ni de noche ni de día."

- **Matutines:** “Esteras y esteritas/ para secar peritas. / Esteras y esterones/ para secar orejones.”

- **Cuentas:** “Terrome, terrome”, “Pito pito colorito”

- **Versos varios del folklore:** Recitaciones, letrillas, burlas, cuentos de pega, invocaciones al tiempo, dicharachos, retahílas, coplas, refranes.

- **Trabalenguas:** “Tres tristes tigres trigo tragaban tras un trigal”

- **Juegos:** “Pipirigallo”, “Corre el anillo”, “Juguemos en el bosque”, “Rondas”, etc.

Conclusiones:

Beneficios de los cuentos

Los beneficios que entregan los cuentos son prácticamente infinitos, y en muchos niveles: afectivos, sociales, cognitivos, funcionales, etc.

Por mencionar algunos:

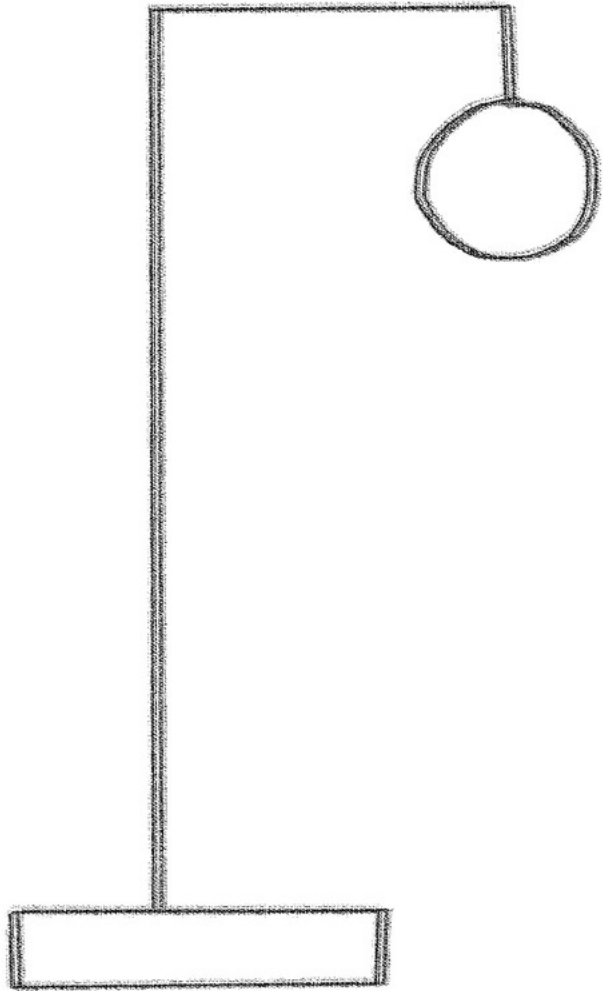
- Entrega al niño argumentos para afrontar situaciones difíciles.
- Estimula la imaginación.
- Amplía y mejora el vocabulario.
- Mejora la capacidad de escuchar.
- Reafirma la autoestima y seguridad en sí mismo.

- La frase “Había una vez...” tiene efecto evocador e invitación a un mundo diferente.
- Estimula la sensibilidad.
- Fortalece lazos afectivos.
- Transmite conocimientos ancestrales.
- Tranquiliza.
- Desarrolla la Memoria.
- Estimula la capacidad de percepción y comprensión del medio.
- etc., etc., etc.

Queda abierta la invitación a



¡ Ahora a contar !



u t _ _
_ _ _ _
_ _ _ a
_ _ n
_ e _ o
_ _ l
_ i _ n _

Bibliografía

1. Herrera, V. (1995). El folklore chileno para la educación preescolar. Santiago: MINEDUC.

2. Nacidos para leer. Guía para el fomento de la lectura en niños y niñas desde 0 hasta los 4 años. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ Chile Crece Contigo.

3. Rubio, A. (2009). 7 llaves de cuento. Pontevedra, España: Editorial Kalandraka.

Fuentes de Internet

1. Campos, A. L. (2014) Los aportes de la neurociencia a la atención y educación de la primera infancia. Lima: Cerebrum Ediciones. Recuperado de:

https://www.unicef.org/bolivia/056_NeurocienciaFINAL_LR.pdf

2. Fomentado la lectura desde la educación inicial. (2011). México: Consejo Nacional de Fomento Educativo. Recuperado de:

<https://serviciosaesev.files.wordpress.com/2016/03/fomentando-lectura-ei.pdf>

3. Muñoz, B. y Andwandter, A. (2011). Manual de lectura temprana compartida: ¿Por qué es importante y cómo leer con niños de 0 a 7 años? Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de:

<http://www.crececontigo.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/ManualLecturatemprana.pdf>

4. Plan Nacional de Fomento de la Lectura. Lee Chile Lee. Guía para educadoras y agentes educativos. Fomento Lector de 0 a 4 años. (2012). Santiago: MINEDUC/JUNJI/Fundación Integra. Recuperado de:

<http://www.crececontigo.gob.cl/wp-content/uploads/2015/11/guia-educadoras-y-agentes-educativos-04anos.-Mineduc-Integra-Junji-2012.pdf>

5. Política Nacional de la Lectura y el Libro. 2015-2020. (2015). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de:

<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/politica-libro-lectura-2015-2020.pdf>

6. Richaud, M. C. (2009). Sin afecto no se aprende ni se crece. Un programa para reforzar los recursos afectivos, cognitivos y lingüísticos en niños en riesgo por pobreza extrema. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/263926684_Sin_afecto_no_se_aprende_ni_se_crece_Un_programa_para_reforzar_los_recursos_afectivos_cognitivos_y_linguisticos_en_ninos_en_riesgo_por_pobreza_extrema

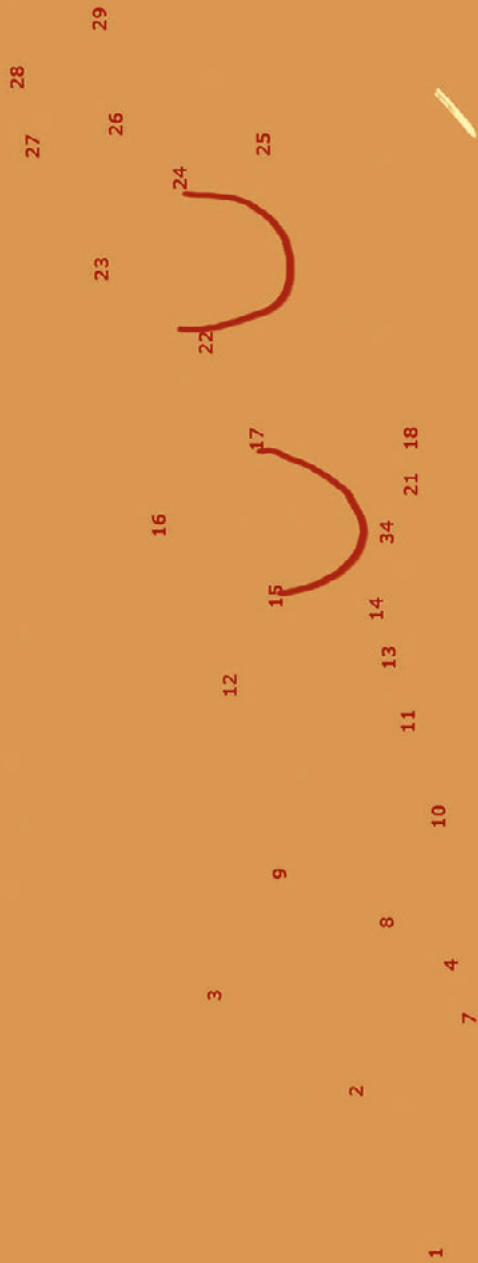
7. Sistema de Protección Integral a la Primera Infancia. (2009).

Santiago: Chile Crece Contigo. Recuperado de:

<https://www.camara.cl/camara/media/seminarios/postnatal/5.pdf>



¡Juguemos!
¿Tienes Cola fría?



mAs



Reflexiones
sobre
manipulación
escénica de
objetos

**Preámbulo a las instrucciones
para dar cuerda al reloj.**

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire... No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

Julio Cortázar.

¿Cuál es la relación entre cotidianidad y



Materia, cosas, objetos, utensilios y artefactos son proyecciones de la relación entre el ser humano y el medio, ya sean las cosas que mantienen su condición de materia prima en plena potencialidad

de seguir siéndolo o de transformarse en otra cosa a través de la manipulación y el procesamiento en formas y funciones. En esta línea la materia prima y lo fabricado con ella guarda una imbricada relación con el habitar humano.

La diferencia entre cosas y objeto es fundamental, mientras en el uso común de la palabra cosa, significa una forma de nombrar indiferenciadora que homogeniza las características singulares de la materia, por otro lado, los objetos en su condición de objetos son receptores de subjetividad en tanto uso, función y forma de vida que se posiciona en su materia. El gesto permanente es relacionar de una manera antropocéntrica la realidad de la materia de tal modo que la materia es transculturada, en resumen los objetos son soporte que guardan el testimonio de una forma de vida cultural, social, política, simbólica, histórica y efectiva. Si los peces viven en el agua, otros animales en la tierra, el medio de lo humano es la cultura y para la dimensión humana no existe una exterioridad a la cultura.

Los objetos fabricados poseen una utilidad determinada por su diseño y fabricación, sin embargo en la cotidianidad

adquieren un valor agregado que hace que los objetos sean más que sus usos posibles en función de su utilidad, sino que se transforman en un soporte, en un contenedor de sentimientos, de memorias, adquieren una fuerza misteriosa que los dotan de nuevas características.

Por otro lado tenemos la manipulación escénica de los objetos que los dota de la capacidad de mutación en función de una determinada fuerza o presencia narrativa.



¿Qué entendemos por manipulación escénica de objetos?

Mientras la manipulación funcional y utilitaria de un objeto sumerge al objeto en el uso y la cotidianidad, determinándolo como utensilio, la manipulación escénica del objeto los desnuda de su utilidad directa. Lo escénico incorpora cualidades expresivas inusitadas que transforman al objeto

en inventos, nuevos objetos y personajes de las historias.

En palabras de Heidegger:

“El ser utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿Qué decir de ésta? ¿Capta ya la utilidad de carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra, ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio”.

La manipulación escénica de los objetos tiene como primera maniobra suspender el juicio de utilidad para poder habitar escénicamente una suerte de “extrañamiento”. El extrañamiento permite dos movimientos, en primera instancia renueva al objeto poniéndolo disponible como una nueva materia prima que será moldeada por lo narrativo y lo escénico. En segunda instancia al desnudarlo de su utilidad sus cualidades de soporte del habitar humano empiezan a visibilizarse, es decir

su sustrato arqueológico comienza a testimoniar la cultura que lo formó, evidenciando su huella humana.

El extrañamiento y la manipulación escénica de objetos



El extrañamiento imbrica varias posibilidades para la manipulación escénica del objeto, que vamos a clasificar en dos grandes tipos.

Planteamos que la manipulación escénica de objetos tiene como

primera maniobra suspender el uso cotidiano y de fabricación para ponerlo a la disposición de una exploración estética, narrativa, poética y escénica, es decir sacarlo de un contexto para posicionarlo en uno nuevo, donde el juego narrativo y las palabras lo transforman permanentemente en lo nuevo, que producen nuevos efectos a nivel concreto, fantástico, absurdo, emotivo, ficcional y metafórico. Sin embargo, también ocurre que los objetos que provienen del pasado y que pertenecen a etnias son despojados de su contexto cultural por el paso del tiempo o porque no tienen proximidad con las ritualidades o culturas que los originaron. Esta descontextualización cultural en el ámbito escénico genera otros fenómenos, en lugar de movilizar la exploración estética a lo nuevo, nos tensiona con una ausencia de la cotidianidad que habitualmente sostenía los usos, las experiencias con estos objetos. En síntesis, dependiendo del contexto previo del objeto y la decisión estética que intensiona la exploración narrativa, la manipulación escénica nos moviliza hacia la permanente transformación o al contrario hacia la evocación de un contexto ausente. Pensemos en una tetera, actualmente desplazadas por los calentadores de agua eléctricos, una tetera tiznada por la leña, cuyos metales abollados y adelgazados por el uso, su presencia en escena daría lugar a todo un mundo rural que fue desplazado por la ciudad, un fogón que solo habita en los

recuerdos de los más ancianos y los que han tenido la suerte de estar en una cocina de campo. Una tetera es capaz de evocar el campo, las personas, las conversaciones y las historias que brotaron en ese contexto. Estos objetos hacen presente un mundo y nos transportan a otros lugares de la memoria.

En esta parte se vuelve necesario citar a Gianni Rodari en su Gramática de la Fantasía donde alude a las palabras, pero se aplica también a los objetos:

“Si tiramos una piedra, un guijarro, un «canto», en un estanque, produciremos una serie de ondas concéntricas en su superficie que, alargándose, irán afectando los diferentes obstáculos que se encuentren a su paso: una hierba que flota, un barquito de papel, la boya del sedal de un pescador... Objetos que existían, cada uno por su lado, que estaban tranquilos y aislados, pero que ahora se ven unidos por un efecto de oscilación que afecta a todos ellos. Un efecto que, de alguna manera, los ha puesto en contacto, los ha emparentado. Otros movimientos invisibles se propagan hacia la profundidad, en todas direcciones, mientras que el canto o guijarro continúa descendiendo, apartando algas, asustando peces, siempre causando nuevas agitaciones moleculares. Cuando finalmente toca fondo, remueve el limo, golpea objetos caídos anteriormente y que reposaban olvidados, altera la arenilla tapando alguno de esos objetos y descubriendo otro. Innumerables eventos o microeventos se suceden en un brevísimo espacio de tiempo. Incluso si tuviéramos suficiente voluntad y tiempo, es posible que no fuéramos capaces de registrarlos todos.

De forma no muy diferente, una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de

reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que se complica por el hecho que la misma mente no asiste impasiva a la representación.

Por el contrario interviene continuamente, para aceptar o rechazar, emparejar o censurar, construir o destruir”.





Existe un paralelismo entre la fuerza simbólica de una palabra y un objeto, la palabra es solo la superficie sonora y visual del significado, mientras el objeto es la dimensión concreta de una forma de vida infinitamente profunda.

La operación surrealista piensa al objeto como un detonador de procesos inconscientes como dice André Breton como definición poética del surrealismo:

“Como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”.

El desbarajuste surrealista solo puede acontecer si en la naturaleza de los objetos infinitamente más complejos que su funcionalidad.

Mientras la antipoesía no entrega otras cualidades de la descontextualización cuando piensa al artefacto poético de Nicanor Parra;

“Estos poemas son formas de lenguaje extraídas del mundo cotidiano, por ejemplo, frases de la jerga estudiantil, giros de habla trivial, lenguaje periodístico y publicitario.

En la propuesta de los Artefactos, el oficio consiste en ser recolector de estas unidades, desvincularlas de su referente original, para crear otro significado. En este sentido, el artefacto parriano acentúa el interés por la palabra hablada, por el residuo oral, de manera similar a la poesía popular chilena”.

El surrealismo y la antipoesía plantean el extrañamiento como un valor de la producción estética de sus respectivas manifestaciones artísticas. En la manipulación escénica de objetos el extrañamiento significa dos cosas, el objeto se vuelve extraño y raro debido a sus transformaciones o el objeto nos hace extrañar los mundos y tiempos que están ausentes, sentir una silenciosa nostalgia. En consecuencia hay dos tipos de manipulación: transformativa y evocativa.

Exploración lúdica del objeto. *Jugar para crear y crear para jugar*

El cerebro posee múltiples habilidades dirigidas a desarrollar procesos creativos en la manipulación escénica de objetos se detona un proceso psicológico llamado “Pareidolia” que es una forma de inteligencia visual que reconoce patrones visuales y características de un objeto en otro, por ejemplo en la observación de las nubes muchas veces vemos formas de animales, rostros y seres mitológicos, o en la observación del universo relacionamos las estrellas y construimos constelaciones o también el fenómeno de visualizar rostros donde no los hay. Las mentes que están bloqueadas creativamente o que están restrictivamente estructuradas para solo observar la información concreta tienen dificultades para crear estas analogías visuales, y relacionar una forma con otra de manera creativa y lúdica.

Para activar la capacidad lúdica que tienen la inteligencia visual lo primero es abrir las posibles interpretaciones de las formas, más allá de la función y lo concreto. La visualidad puede fantasear y elucubrar nuevas interpretaciones de la imagen.

Imaginemos la actitud de un extraterrestre tratando de

comprender la función de un objeto del cual no posee ninguna experiencia previa o de otra manera, un arqueólogo que se encuentra con los vestigios materiales de una cultura y tiene que lanzar hipótesis que expliquen no solo la utilidad, sino también la dimensión simbólica que poseen los objetos.

Juguemos a ser arqueólogos de lo fantástico, la exploración lúdica del objeto plantea un ejercicio de imaginación y observación en el que monstruos gigantes y cuerpos imposibles provienen de materiales tales como ropas usadas, cartones, teteras, botellas, herramientas etc. En resumen se plantea como un espectáculo visual y sensorial, donde la fuerza expresiva radica en la creatividad y el constante juego de transformación de los elementos escénicos en analogías y metáforas visuales.

La regla básica de este juego de transformación escénica de los objetos es el creer totalmente en las realidades múltiples que propone lo narrativo. El cuerpo y la palabra son esenciales para este acto de fe que supera la fantasía. Existe un proceso dialectico: **“Jugar para creer y creer para jugar”**.

La manipulación escénica de objetos es una proyección de la intención estético-narrativa que transfiere cualidades inverosímiles a la materia. Se desactivan las reglas físicas de la realidad, se suspende la ley de gravedad, el principio de acción y reacción y la relación realística de la escala. Es un proceso muy cercano al dibujo, pero en vez de construir la forma con líneas, las formas se crean construyendo cuadros visuales donde el movimiento y la posición son elementos vitales para fomentar la Pareidolia.

La manipulación dialoga profundamente con la materialidad y la forma de los objetos, por lo cual es un proceso de observación creativa de la información visual. La rigidez versus la ductilidad



del material plantea formas de explorar la manipulación. Las cualidades físicas empujan la información visual a significar, cualidades tales como: textura, peso, color, tamaño, escala, función y flexibilidad.

La persona manipula escénicamente el objeto neutraliza sus propias condiciones expresivas y comunicativas para transferirlas al objeto, desplazar su propia corporalidad hacia el objeto como cuerpo expresivo. Este cuerpo expresivo que se activa en la manipulación enciende mecanismos de humanización del objeto proporcionándole características tales como: respiración, ritmo, movimiento, peso, dirección, voluntad y personalidad. La manipulación pone en obra la

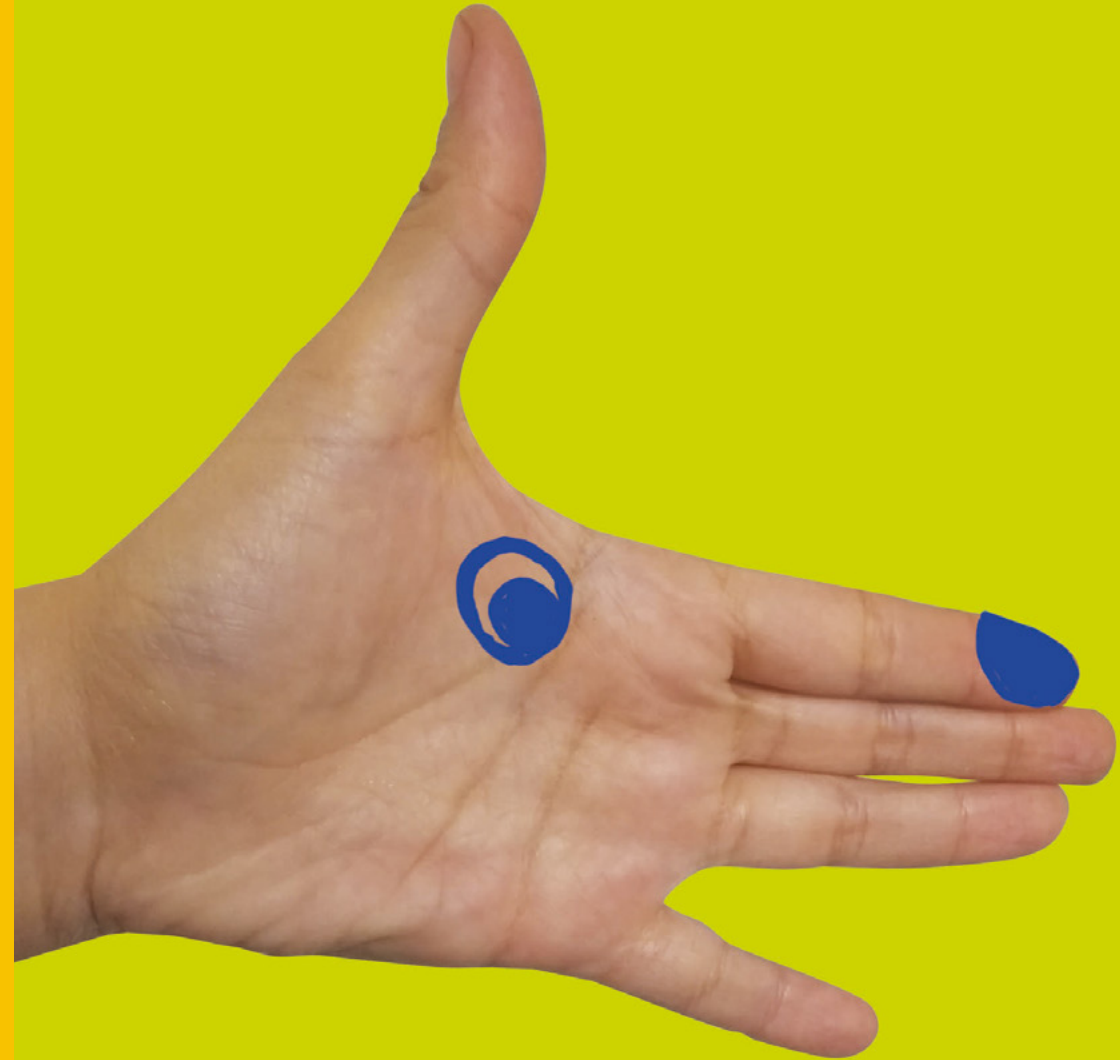
Pareidolia:

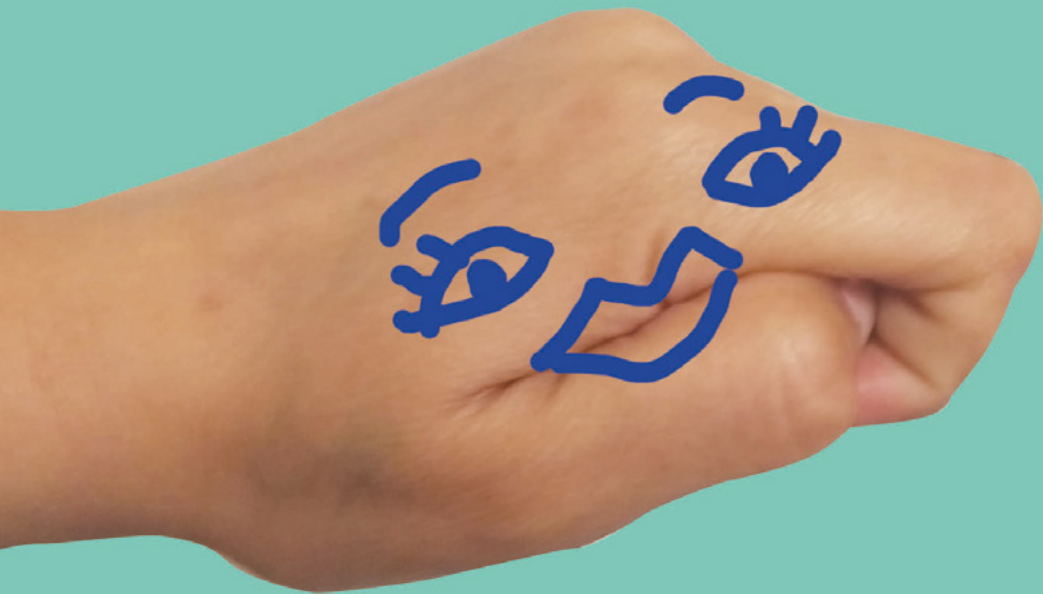
La Pareidolia se forma en la triada comunicacional de tres participantes: narrante, objeto y espectadores. La belleza de esta triada es que cada expectante tiene grados de participación en la creación de la imagen, ya que ésta se construye en relación a su perspectiva, cada expectante compone el encuadre y completa la imagen como una totalidad estructurada en función de lo narrativo y escénico. La actitud expectante es una forma del juego, es una abertura hacia lo fantástico, lo irónico, y lo emotivo. Sin espectadores se desmorona la triada del juego escénico de los objetos, por lo cual es necesario reconocer la posición co-creativa de cada expectante, reconocer su participación en la autoría de la imagen, ya no es más un espectador, sino que será un espectador.



Materiales para marioneta instantánea:

Mano y lápiz





y si tienes las manos muy rayadas...

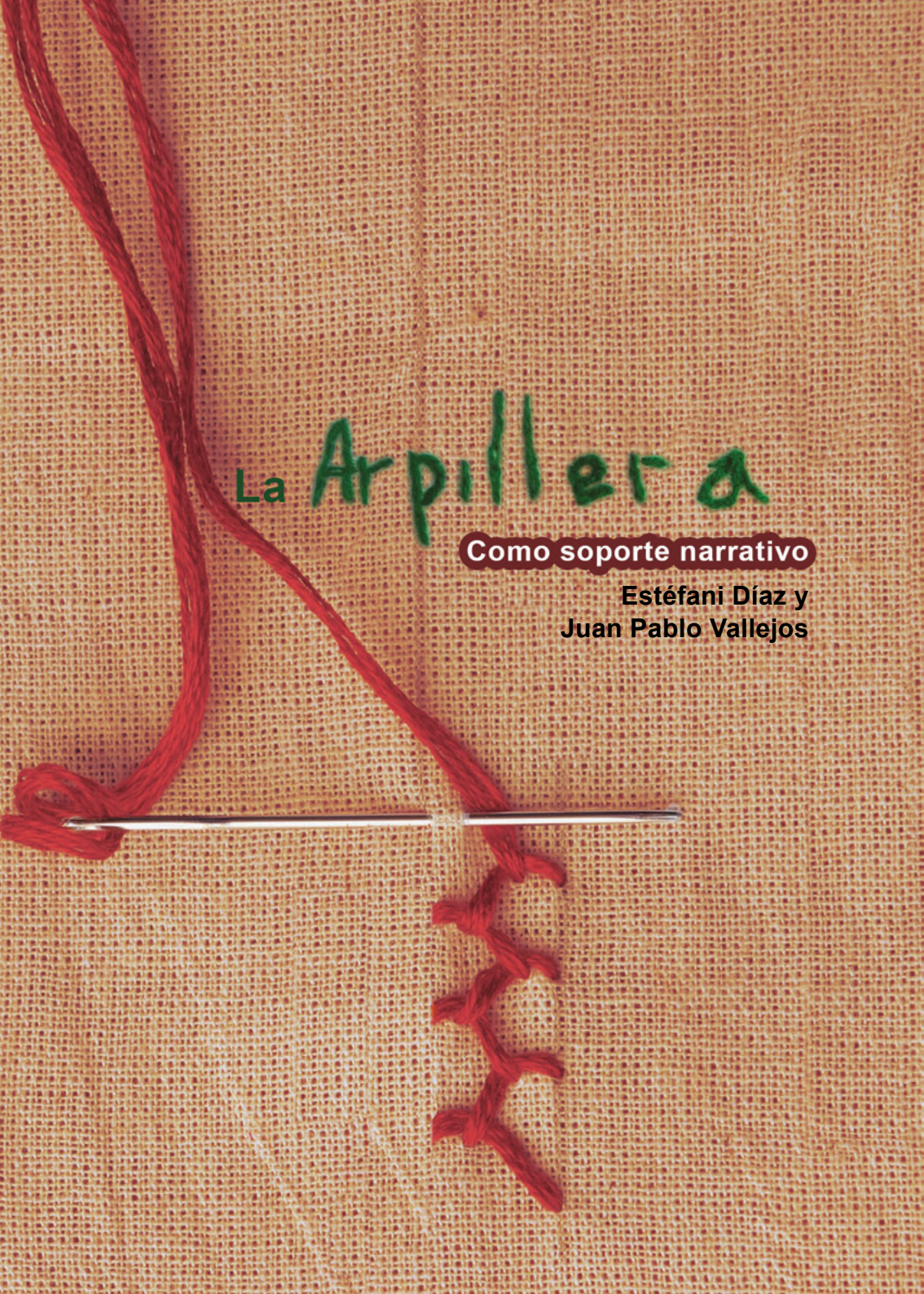


Cosas por hacer esta semana:

1. Mirar las hormigas trabajar
2. Caminar hacia atrás
3. Hacer globos de saliva
4. Levantar los maceteros y revisar que bichitos habitan bajo él.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 8.
- 9.
- 10.

Cosas por comer esta semana:

1. Crema de las galletas (abrir las y pasar la lengua)
2. Ciruelas verdes con sal
3. beber té en el plato
4. Jugo en polvo
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 8.
- 9.
- 10.



La Arpillera

Como soporte narrativo

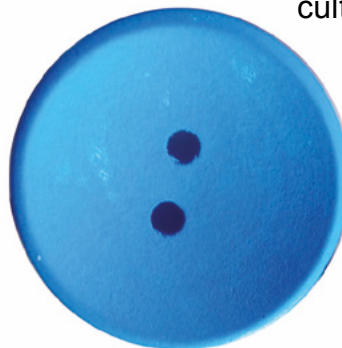
Estéfani Díaz y
Juan Pablo Vallejos

Arte textil, textualidad y arpillera

La arpillera forma parte de una profunda tradición de producción visual textil; es necesario entenderla como un soporte de la historia social y cultural de un pueblo. En Latinoamérica existe una entramada producción textil que se desarrolla desde tiempos precolombinos, como una compleja textualidad repleta de signos, símbolos e íconos que representan la dimensión espiritual, social, política, estética, económica e histórica de las comunidades y pueblos en donde surge.

La textualidad pone en evidencia la idea de que no existe una sola forma de escritura, sino que existen otros modos y soportes de expresión. La creencia en una escritura única basada en la representación visual de los fonemas de la lengua es un criterio eurocéntrico y colonialista, ya que subordina el saber de las etnias a la tradición escritural europea, donde la palabra escrita tiene un carácter autolegitimado, mientras que la oralidad y la producción de otras textualidades son consideradas especulación, prelógica y barbarie. Bajo este criterio es cuestionable el estatus ágrafo que poseen diversas etnias que han desarrollado múltiples soportes para textualizar la sabiduría, la historia, la filosofía, etc.

Entenderemos como textualidad todo objeto material o inmaterial que soporte la compleja red de relaciones culturales, ya sean acciones performativas, oralidad, ritualidad, utensilios, textiles, prácticas cotidianas e incluso, paradigmas a nivel de pensamiento. En resumen, las formaciones interpretables y diferenciables de la subjetividad. La identidad, la memoria, los discursos, las



ideologías son cristalizaciones temporales de la subjetividad, en tanto susceptibles a la lectura como interpretación, en tanto textualidad.

Para entender la profundidad de la tradición arpillerista se hace necesario instalarla en una larga cadena de manifestaciones textuales de la cultura visual Latinoamericana, en donde lo textil es uno de los soportes más importantes de la escritura iconográfica precolombina y actual. Ya en el 500 a. de C. en las culturas andinas desde el Ecuador hasta la Patagonia se han encontrado vestigios materiales de esta producción textil. Un ejemplo de esto son los llamados “Paracas”, imágenes textiles asociadas a mitologías locales y a la cosmología sagrada de los pueblos andinos. Muchos de estos textiles ilustraban figuras zoomorfas y fitomorfas con rasgos humanos, figuras mundanas y supranaturales que se usaban como ofrendas fúnebres o acompañantes de las momificaciones.

El arte textil, en tanto objeto textual, expresa la red de relaciones político-sociales e históricas de una comunidad. En su dimensión visual tiene características tales como: Indiciales, por su relación de proximidad objeto-signo que siempre representa algo; son espaciales por la procedencia de sus materias primas y técnicas locales; expresan temporalidad, en tanto técnicas y diseños que representan momentos históricos, mitológicos y ficcionales; son mitopoéticas, ya que representan una parte de un todo como modo de ser, estar y hacer en el mundo de una comunidad; tienen causalidad, porque poseen una intencionalidad, reflejan aspectos profundos de la identidad local.

Verónica Cereceda, antropóloga chilena leyendo la complejidad semiótica del textil andino decía:

“Los tejidos andinos contienen signos y símbolos que

se insertan dentro de sistemas que solo pueden ser identificados y comprendidos en los contextos socioculturales de los que forman parte”¹.

Este análisis se puede extender a la tradición arpillerista, ya que semióticamente la textilería se configura como un sistema icónico, simbólico, narrativo y poético que interpreta, en un nivel estético, una conceptualización del mundo, construyendo un código comunitario, es decir, poniendo en obra la comunidad en el soporte visual. La semiótica es un modo de analizar e interpretar la construcción social de los significados y como este fenómeno en una cultura y un momento histórico adquiere una determinada significación deviniendo lenguaje, ¿cuáles son sus condiciones de producción?, ¿cómo se comunica y cuáles son sus posibilidades de transformación?.

Finalmente, desde el punto de vista de la producción y creación de visualidad textil, ya sea en arpillera o en otros soportes, nos parece relevante que se ponga en consideración esta ancestral herencia, dado que la creación e innovación en este ámbito debe poner en perspectiva la profunda condición comunitaria y memorial que posee la arpillera, cuyas raíces son tan extensas como los territorios que buscan representar. Como soporte de lo narrativo ofrece infinitas posibilidades; aunque su historia como soporte escénico de lo narrativo es reciente, su actualidad tiene un doble movimiento, es vanguardia y a la vez, patrimonio.

Breve mirada contextual de la arpillera en Chile

En Chile existen grandes referentes del arte textil, desde las diversas etnias como la cultura mapuche y aimara que desarrollan un complejo sistema de escritura iconográfica, configura las relaciones político-sociales, la cosmovisión y

el universo simbólico, sin embargo, en esta reflexión nos adentraremos en la especificidad de la textilería en arpillera y su desarrollo en el ámbito escénico-narrativo.

Violeta Parra es reconocida como artista visual debido a su prolífica producción en el soporte arpillera. A ella se suma la importancia radical que tienen las llamadas “arpilleristas de Lo Hermida” que desarrollaron este arte textil en su dimensión más política. Para ellas y muchas mujeres durante la dictadura cívico-militar chilena, la arpillera fue una forma de sobrevivir económicamente junto a sus familias y denunciar las atrocidades del terrorismo de estado, ya que la mayoría de los medios de comunicación estaban vetados. En este sentido, la arpillera tiene una fuerte tradición de resistencia, aunque la humildad de su producción y sus oficiantes permitió evadir el control que ejercían los diversos métodos de censura, el encarcelamiento y asesinato de artistas de diversas disciplinas y la quema masiva de la producción literaria e intelectual de oposición. En trozos de tela bordados las arpilleristas encontraron el material más honesto para ilustrar la rudeza de la vida en las poblaciones durante la dictadura, inmortalizando momentos como las ollas comunes, los encuentros vecinales, los oficios que heredaron, los detenidos desaparecidos, niños desaparecidos, los presos políticos, las mujeres que iban quedando solas, las viudas, el llanto hacia sus muertos, etc. Muchas temáticas de ese contexto quedaron ilustradas en las arpilleras que desde la construcción de mundo permitieron un espacio micropolítico de disidencia y denuncia, fueron voz, documento histórico y paisaje.

En la actualidad, el trabajo en arpilleras se ha ampliado a muchas otras temáticas donde

principalmente su aspecto patrimonial busca retratar situaciones de la vida cotidiana y el mundo rural; sin embargo, últimamente se ha propagado el interés, desde los narradores orales, de transformar la arpillera en un dispositivo escénico-narrativo, explorando sus posibilidades como soporte de una oralitura visual.

Si bien la cotidianidad era núcleo de sentido de la producción visual en arpillera, en el momento en que se empieza a entamar con los movimientos feministas, la literatura y la poesía comienza a crear universos extracotidianos que permiten desbordar los antiguos horizontes que desplegaban los paisajes de la comunidad. Se ha explorado su posibilidad como artefacto poético, donde algunos colectivos como Memoriarte han desarrollado en tela la creación de metáforas visuales con un alto nivel de profundidad simbólica vinculada a sus luchas y reivindicaciones sociales. Así mismo el uso de este soporte por movimientos sociales feministas que en la arpillera promulgan los valores del cambio cultural, entendiendo el bordado y los retazos de tela como una voz de lo político, deconstruyendo su relación con la esfera de lo femenino, poniendo en cuestión el rol de la mujer como costurera de lo doméstico, invisibilizada en el espacio privado de las rutinas familiares. Hoy en día la arpillera es también un texto de intervención social, una puesta en común en la esfera de lo público, un soporte político de reflexiones y nuevos pensamientos.

La arpillera: ilustración, escenografía y dispositivo narrativo

En este análisis visualizamos tres grandes temáticas de la producción visual en arpillera, las cuales son la cotidianidad



instalada en el paisaje y documento histórico, como artefacto literario visual donde desarrolla el influjo narrativo de las ficciones y, finalmente, la poética como la posibilidad de construir metáforas visuales. En la creación estas dimensiones no se dan por separado, sin embargo, la intención estética jerarquiza según el sentido de la producción.

La materialidad en tela de reciclaje, retazos, puntadas y costuras de la arpillera es el carácter peculiar de este formato. Las texturas, ritmos y colores del material se dejan al descubierto con el objetivo de evidenciar su origen, pero a la vez buscar como esas características materiales potencian la fuerza y claridad de las ideas narrativas. La tela narra en sí misma, dependiendo de cómo la composición permite un diálogo de un retazo de tela con otro. La observación de las cualidades materiales del textil es tan importante como la conexión afectiva con las telas, muchas de ellas, si son de reciclaje, presentan manchas, orificios, colores desteñidos por el uso, los zurcidos, las costuras preexistentes, la pérdida de la elasticidad y el desgaste. Todo lo anterior remite a un pasado. Al igual que en narración oral las palabras están en una dinámica de resignificación y reciclaje permanente, las telas son signos y fragmentos de otros tiempos, a esto le llamamos la nobleza del material. En el caso de las arpilleras de Lo Hermida, usaban los retazos de las ropas de sus detenidos desaparecidos haciendo presente esas ausencias en la obra visual.

La creación visual en arpillera es un modo de ilustración, simultáneamente artefacto escénico porque posee cualidades escenográficas y a la vez un dispositivo narrativo para planificar formas de interacción con otros objetos, marionetas y el público.



La arpillera como ilustración tiene cercanía con la técnica del collage, en tanto retazos provenientes de otras composiciones que se organizan en una nueva imagen, formando una nueva totalidad. Elementos tales como la proporción, la relación fondo-personajes, la escala, la ubicación de las figuras en el plano visual, construcción de planos y la jerarquía entre ellos, la textura, la temperatura del color, la composición de la línea, es decir, todos los elementos que sostienen compositivamente la construcción del mensaje visual. En la ilustración se grafica la textualidad y la intertextualidad visual que se proyecta en las formas.

La arpillera como escenografía configura un espacio escénico, una suerte de paisaje en el cual gravitan las acciones narrativas. Esta cualidad es la que permite reflexionar sobre la posición de los espectadores, poner en obra los desplazamientos que se tensionan con la presencia de la imagen y la persona que está mediando la arpillera. Este es el primer acercamiento en el plano de la mediación, ya que su dimensión escenográfica se piensa en la relación espectador/espectáculo y el cuidado de esta relación con la arpillera. Muchas veces en los espectáculos de arpillera se manipulan otros elementos, tales como marionetas y objetos, el pensamiento escenográfico nos permitirá evaluar la pertinencia en tanto escala y posición para poner en valor estos elementos sin subordinar la presencia de la arpillera.

La arpillera como dispositivo narrativo establece la organización de la partitura escénica y desarrolla la dramaturgia narrativa. En esta dimensión se planifica la relación entre el texto narrado y la manipulación de la arpillera como objeto, se diseña el despliegue de los elementos visuales en función de la historia mediante un juego narrativo que gestiona el

acto de ocultar y develar, además se definen las estrategias de interacción con el público, buscando siempre configurar una relación próxima y cómplice con el descubrimiento. La arpillera como dispositivo narrativo es mediación pura, ya que en esta disposición se crea el acto comunicacional directo que pone en relación los imaginarios de los espectadores con la textualidad de la arpillera.

Es importante plantear que cualquiera de estas características no se sostiene sin la otra, son componentes de una totalidad que llamamos soporte escénico-narrativo.

Soporte escénico-narrativo

Entendemos por soporte narrativo al objeto que va a interactuar con el narrador y con el público, que tiene como función complementar o estructurar el acto narrativo en función de una historia proveniente de la literatura o de la oralidad.

En este caso la arpillera como soporte escénico-narrativo, ya no es un objeto inmóvil, debe generar la opción de interactuar permanentemente y para esto se debe confeccionar activando sus consecutivas transformaciones en relación a la historia, insertar estrategias de ocultamiento concreto, tales como diversas páginas de arpillera, hacer bolsillos secretos, encuadrar la mirada creando ventanillas que bloquean la totalidad, pero que encuadran planos específicos, crear dialogo con otros objetos externos a la arpillera, etc.

El desafío en este marco de posibilidades es poder sintetizar toda una historia en un cuadro visual que funcione como contexto y que, además, distribuya la información narrativa en focos de acción, por ejemplo, sintetizar en un solo cuadro el espacio en el que se desarrolla el cuento “Los tres cerditos”, primero habría que construir un paisaje que permitiera a los

cerditos encontrarse con las diversas materialidades de sus casas, quizás un bosque cercano a un pueblo (debe proveer de paja, madera y ladrillos), después insertar un elemento que se desarrolle longitudinalmente, es decir, un camino que permita el movimiento del lobo y, finalmente, distribuir en diversas posiciones las diferentes casas de los cerditos, jerarquizando su ubicación en el plano según el despliegue narrativo del desarrollo, clímax y final.

Atender las pautas de la lectura visual que en nuestra sociedad se organizan de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, siendo el encuadre superior izquierdo la primera lectura y el inferior derecho la última. Sin embargo, estas pautas de lectura se pueden ignorar por fundamentos estéticos y narrativos, aceptando que siempre la intención del narrador es la que construye el código de relación con el espectador. Todo elemento en la arpillera debe estar justificado en función del sentido narrativo.

La presencia escénica del soporte y la del narrador debe estar en equilibrio, ya que el uso del soporte debe estar justificado por su despliegue en todo el relato y el narrador cumple la función de mediar el soporte. El soporte es el que narra y la manipulación de este es la que moviliza la historia a través de la voz narrante.

El ocultamiento de partes de la información visual de la arpillera o de ciertos personajes es la base fundamental de la manipulación, ya que el ocultamiento establece un paralelismo con la intriga que despliega el conflicto de una historia. El ocultamiento gestiona la curiosidad y tiene como función principal sorprender. La clave en la dramaturgia visual de una arpillera es el ocultamiento, esto consiste en distinguir lo que no debe ser contado o mostrado, postergándolo indefinidamente

y conectando el develamiento con el desenlace del conflicto narrativo. En esta perspectiva el lenguaje visual debe ser complementario a lo narrado y no redundar en la información.

Finalmente, la arpillera como soporte narrativo determina la audiencia, no solo por su tamaño, ni por el encuadre que este otorga a la acción narrada, sino porque en ella se contienen otros sentidos. Sentidos como la textura de las telas, la calidez de su materialidad y la invitación a la observación al detalle, son difíciles de apreciar desde un alto escenario o una gran audiencia. Lo idóneo sería que cada espectador/a pudiese acceder a la experiencia narrativo/sensorial íntimamente.

1/ http://www.chungara.cl/Vols/2010/Vol42-1/Semiologia_de_los_Textiles_Andinos.pdf

Anota lo primero que estás pensando:

Voces que dibujan
acarician y despliegan mundos...

*La experiencia personal y su tránsito por el
canto, el teatro y la narración oral*

Cata Moya Marchant



Contar historias

Contar historias, narrar. Es la facultad que todo ser humano posee de intercambiar experiencias. Nuestra vida cotidiana se construye y transcurre permanentemente entre narraciones, pero hay quienes decidimos hacer de esta facultad inherente al ser humano, una fuente vital.

Se la tomamos prestada a la humanidad entera y la adoptamos como nuestro oficio, nos da nuestro sustento diario en lo económico y en lo espiritual, ¿qué sería de nosotros, narradores y narradoras, si no pudiéramos contar?

Hay de todos los tipos, portes, colores y formas, somos una fauna compleja. Cada cual, con su interés y búsqueda en particular, tan valiosa y variopinta como personas hay en el mundo.

En lo que a mí respecta, me interesa entre otras cosas que el relato encuentre un lugar en el oyente-vidente. Que este sea capaz de vislumbrar su imaginario sonoro, visual, olfatorio y táctil. Dependiendo de la propuesta del narrador(a) puede que estos elementos estén presentes

complementándose entre sí, o que se le dé mayor relevancia a uno u otro, dependiendo también del público objetivo. Pero que de alguna manera todo ese mundo que se levanta cual construcción ante la percepción del oyente-vidente, se haga parte de su memoria.

Pienso que para que el relato se haga parte de la memoria del oyente-vidente, primero es el propio narrador o narradora quien necesita visualizarlo, hacerlo carne en su propia experiencia. En palabras de Walter Benjamín...

“La narración, tal como prospera lentamente en el círculo del artesanado -el campesino, el marítimo y luego el urbano-, es también, por decirlo así, una forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir el puro “en sí” del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder recuperarlo desde allí. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla. Los narradores son proclives a empezar su historia con una exposición de las circunstancias en que ellos mismos se enteraron de lo que seguirá, si ya no lo ofrecen llanamente como algo que ellos mismos han vivido.”

Una de las cosas que me enseñó el teatro fue a ponerme en situación, lo que Stanislavsky denomina “Sí, mágico”: “como sí... fuera...”, “cómo si... estuviera...”, etc. Cómo hacer carne una ficción determinada, una historia determinada. Entonces, ¿cómo me apropio de esa historia? Retomando la cita de Benjamin, cómo se sumerge en mi propia vida para que, desde allí, vuelva a renacer y sea capaz de proyectarse en quien oye y/o ve. Puede haber muchas estrategias y pienso que cada narrador tiene las suyas, a mí me gusta imaginar que la voz es como un pincel que va dibujando el relato, creando las imágenes que la literatura oral o escrita

sugieren, para poder proyectarlas hacia los demás.

Pero la voz de cada ser humano es única e irrepetible, es como una huella digital. En un mismo grupo familiar las voces pueden parecerse, pero jamás son del todo idénticas. Esto es así porque la voz se “compone” multifactorialmente, es decir, son muchos los factores que afectan el resultado de su sonido final, como, por ejemplo, aspectos psicológicos, emocionales, medioambientales, fisiológicos, estructura ósea, etc. Todos los seres humanos son distintos y, por ende, sus experiencias también. Desde esa perspectiva es imposible que existan dos o más voces absolutamente idénticas.

Entonces, si mi voz es única e irrepetible y mi voz es el pincel de mi narración efectivamente:

“(...) queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla.”

Pero cuando me refiero a voz, no solo quiero decir voz, sonido y ya. También me estoy refiriendo al cuerpo. Voz y cuerpo como una sola cosa, voz y cuerpo en tanto instrumento, lenguaje, construcción semiótica y estética.

Todo narra

Será porque soy actriz, que todo para mí es espacio escénico y cuando hablo de escenario no me refiero necesariamente al escenario de un teatro, sino a todo lugar en el cual se desarrolle una acción performativa, como, por ejemplo, el arte de narrar. Desde esta perspectiva mi escenario puede ser una sala de clases, una biblioteca, un restaurant, un patio, un parque, una casa, una micro, la calle, etc. existen miles de posibilidades.

La disciplina del teatro es bastante exigente, casi obsesiva compulsiva ritualista, cada detalle cuenta y yo, aunque quiera no puedo huir de ese casi “deber profesional”, porque, además, no quiero hacerlo. El espacio escénico es sagrado, una “mala decisión” o “pequeño descuido” puede destruir en un segundo la magia que con tanto esfuerzo estás intentando crear. Esa creación no es azarosa, la magia, la alquimia no es casual, son años de investigar, de buscar los ingredientes precisos, de reconocerte, de indagar en ti misma una y mil veces. A veces hacer un buen espectáculo de narración oral, ese que se sumerge en la memoria de quién ve y oye, se logra gracias a años de oficio y entrenamiento.

Yo no sé cuál es “la receta” para lograr que una historia te atraviese, para apropiarte de ella y hacerla carne de tal forma que luego puedas compartirla con otros, pero he estado en la presencia de narradores y narradoras que efectivamente dibujan con su cuerpo-voz, me acarician, la piel se me pone de gallina, veo las imágenes que ellos ven incluso mejor que ellos y con mi pésimo sentido del olfato, logro oler. Yo creo que a ellos esas historias los han atravesado.

En realidad, no creo que exista una receta, dado que todos los seres humanos somos distintos, pero yo quiero morirme contando y cantando. Como Molière sobre un escenario, y si quiero lograrlo, debo trabajar mi instrumento. Para mí el entrenamiento es fundamental, un espacio en el cual me hago físicamente resistente. Para, por lo menos, no estar jadeando a la mitad del cuento, pero también es un espacio de exploración, de creatividad, por medio del cual intento que mi cuerpo y voz digan lo que realmente quieren decir, que no envíen mensajes erróneos porque eso si puede ser fatal a la hora de narrar.

Todo narra, narran los objetos en escena, la iluminación, el vestuario, maquillaje, peinado e incluso la pasta dental que utilizas o no utilizas, narran tus pies sobre el suelo, tu pelvis, tu columna, la posición de tu cabeza y sobre todo tu mirada, tu profunda y maravillosa mirada. Narran tus extremidades, narran tus hombros y cuello, narran tus manos, que, bien utilizadas junto a tu consciencia respiratoria y tu sonido, pueden hacer maravillas. Pueden, efectivamente, acariciar con la voz y hacer ver mundos inimaginables. Yo no sé si lo logro, pero trabajo cotidianamente para acercarme a ello, aunque sea un poquito.

Cuando lo veo en otros es sumamente emocionante, porque a diferencia de lo que muchas personas puedan creer, no se trata de una preocupación sobre la forma o “lo bello”, eso es “mensaje”. Un mensaje bien dado provoca reflexiones de toda índole, puede incluso cambiar el mundo o al menos intentarlo, por eso la palabra es una herramienta peligrosa para muchos e intentar hacerlo lo mejor posible es una responsabilidad personal, pero sobre todo un acto responsable con quien oye y/o ve.

El entrenamiento físico-vocal es el lugar que me permite conectarme con los materiales que trabajo sean piezas escénicas, cuentos o cantos, donde el material me atraviesa, donde intento hacerlo carne, encontrándolo en mí. Es un espacio en el que me encuentro conmigo misma para poder acercarme a los demás de la manera más honesta y responsable posible. Pero, además, mejora la técnica que me permite ejercer mi oficio de manera diaria sin lesiones, me ayuda a lidiar con el cansancio y a que una función siempre parezca fresca, aunque sea la última de la jornada. La que me permitirá en mi vejez resistir los embates del tiempo, permitiendo que mi cuerpo y voz sigan hablando.



Palabras finales y algunas críticas amorosas

Creo que por ahora he dicho lo que necesitaba o lo que creo necesario sea dicho desde mi perspectiva en el campo de la narración oral, repito, por ahora. Reflexiones como estas no son escasas en el mundo del teatro o de otras disciplinas artísticas. Constantemente se escuchan comentarios en torno a qué es la narración oral, refiriéndose de manera despectiva a otras artes y muchas veces encontrarme con opiniones que hablan en contra del teatro o de los actores sin comprender lo que es, sin ser espectadores de teatro precisamente, o que no comprenden el concepto de teatralidad, que dicho sea de paso es un campo de investigación y no se refiere al teatro exclusivamente. No conocer algo, no está mal, creo que lo negativo es criticarlo despectivamente sin tener referencias. Yo misma soy muy ignorante de muchos aspectos respecto al oficio de narrar y espero poder seguir aprendiendo sin que otros se sientan subestimados o maltratados.

Para finalizar, quisiera hacerlo con una cita que nos propone otra mirada con respecto al entrenamiento vocal, que deja otra puerta abierta para seguir reflexionando en torno a ello. Me refiero a la dramaturga, traductora e investigadora chilena María Soledad Lagos Rivera, quien señala en el prólogo de la obra *Rastros: Training e historia de una actriz del Odin Teatret*, de Roberta Carreri:

“Quizá el hecho de darle tanta importancia al entrenamiento vocal responda a una sabiduría ancestral y profunda: una lengua es mucho más que una herramienta que ayuda a expresar ideas y emociones. Una lengua refleja una cultura completa, con las riquezas y limitaciones, prejuicios y anhelos de quienes conforman y perpetúan dicha cultura, siempre cambiante, siempre móvil”.”

Bibliografía:

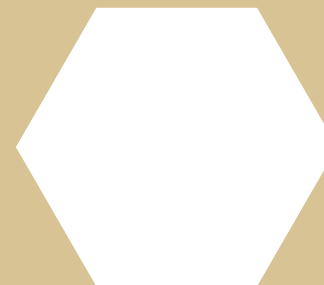
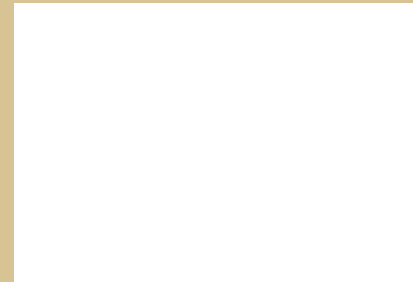
Benjamin, Walter, (2008). El narrador, Introducción. Traducción, notas e índice de Pablo Oyarzun
R. Ediciones/ metales pesados, Santiago de Chile. p. 71

Benjamin. Óp. cit., p. 71

Carreri, R. (2013). Rastros: Training e historia de una actriz del Odin Teatret. Bilbao: Editorial Artezblai. p. 10.

Instrucciones para relajación:

Pinta con energía y frenesí saliéndote de las figuras.



Instrucciones para hacer hablar un zapato:



1.- Sáquese un zapato



2.- Dóblelo



3.- Diga:

“hola,
zoy
zapatoz...”

ÍNDICE

- Presentaciones.....5
- Introducción.....10
- La mediación cultural y el concepto de cultura.....14
- Leer como campo experiencial.....30
- Un cuento donde todes cuentan.....42
- Apuntes de primera infancia.....56
- Reflexiones sobre manipulación escénica de objetos.....76
- Arpillera como soporte narrativo.....95
- Voces que dibujan, acarician y despliegan mundos.....107
- Reseñas.....118



**Toma un lápiz y
hermoséanos.**

*(Por ejemplo,
pinta un diente).*

Romi Rodríguez Merino

Educador popular de “Pajarístico”, antropólogo social y activista trans. Patiperro entre San Bernardo y el CREAD Pudahuel. Luchador incansable por la dignidad de vivir gozando, y militante de la esperanza. Princiando en las tierras de los cuentos que me cuentan...



Valentín Corcione

Transfeminasty. Intérprete en lengua de señas. Actualmente cursando kinder en la Escuela de la Vida. Autodidactista.



Estéfani Díaz Azúa

Profesora de Lengua Castellana y Comunicación, Cuentacuentos profesional y mediadora de lectura en constante investigación y capacitación. Activista por la dignidad de la infancia y el florecimiento del afecto.



Catalina Moya Marchant

Actriz y narradora oral.
Investigadora de la dimensión vocal en cuentacuentos y canto.
Amante del folklore poético.
Aprendiz de zorzal.



Carolina Calderón Quiroz.
(Caorla).
Diseñadora Gráfica, Cuentacuentos,
Marionetista. Investiga los
encuentros inauditos entre los
objetos y la imaginación. Alquimista
de la imagen. Experta en Pareidolia.



Juan Pablo Vallejos Moreno

Artista integral con formación en diversas
áreas. Profesional de la curiosidad. Investigador
permanente en áreas como la dimensión biográfica,
la ficción en narración oral y la musicalización
narrativa. Gestor de utopías.



**Colectivo de cuentacuentos
“Cuando Cuento...”**

Su enfoque principal es narrar para la primera infancia, han desarrollado su propio lenguaje a través de la experimentación y el juego. Expertes en soñar.

Espacio para dibujos o notas:



CHILE LO
HACEMOS
TODOS



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN CHILE





El Laboratorio Iberoamericano de Formación de Mediadores de la Narración Oral Escénica del CCESantiago 2018. Un espacio de investigación, exploración y creación continua en la formación de formadores de Mediadores de la Narración Oral Escénica, cuyos conocimientos teóricos y prácticos han facilitado el desarrollo de nuevas estrategias de mediación y transmisión cultural que han sido entregados a especialistas, creadores, animadores de la lectura y cuentacuentos, que pudieron intercambiar sus experiencias y aprendizajes.



CHILE LO
HACEMOS
TODOS

