

Cuerpo de la obra

Víctor Fuenmayor Ruiz
Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones
Literarias y Lingüísticas. Universidad del Zulia. Venezuela

Resumen

El despertar del deseo creativo por medio de la expresión integral (cuerpo, plástica, escritura) es la modalidad pedagógica a la que se dedica actualmente Víctor Fuenmayor tratando de hacer ver lo que son los procesos de poetización de la vivencia: el arte de la vida. "El cuerpo del arte y el cuerpo de la obra, dice, es la lengua, las imágenes, las gesticulaciones y movimientos de nuestras emociones". Es necesario saber leer, integrarnos al deseo creativo, ubicarnos en el orden de la realidad y en el de la realidad sensible. Ese paso de un cuerpo real al cuerpo del arte puede formar parte del contenido mismo de las obras como si se tratara de un relato. La narración de "Hijo de Hombre", de Augusto Roa Bastos, le sirve para hacer notar la transformación del hombre al héroe, trasladándose de su situación de artesano al cuerpo del arte.

Palabras claves: cuerpo, arte, creatividad, realidad sensibilidad, obra.

The body of the work

Abstract

The awakening of creative delire is the pedagogical modality to which Victor Fuenmayor is presently dedicated, trying to make clear the processes of the poetization of life: the art of life. "The body of art and the body of the literary work , he says, is the language, the images, the gesticulations and movements of our emotions". It is necessary to know how to read, to integrate the creative impulse, to place ourselves within the order of reality and in the perceptible reality. This step from real body to artistic body can form part of the real content of the works as if it were a story. The narration of "Hijo de Hombre" by Augusto Roa Bastos serves to show

Recibido: Noviembre de 1996 • Aceptado: Febrero de 1997

clearly this transformation of man to hero, transferring his situation as artist to the body of art.

Key Words: body, art, creativity, perceptible reality, works.

*Yo pertenecía a un pueblo
de grandes comedores de
serpientes, sensuales,
vehementes, silenciosos y
aptos para enloquecer
de amor*

Rafael Cadenas: Los cuadernos del destierro

El cuerpo en el exilio

A veces logramos despertar un deseo de crear en todos aquellos que parecen no amar la literatura ni el arte, cuando procedemos por medios indirectos y de los más corporales (esas son propiamente las estrategias artísticas), sin hablar directamente del arte o de la literatura. Recuerdo una invitación para incitar a la lectura, en un lugar que nada tiene que ver con la universidad ni la escolaridad, cuando sorprendí al auditorio con una pregunta: ¿Cree usted que la vida es una novela? ¿Recuerda usted una experiencia corporal por donde quiera iniciar su novela de la vida?

El grupo se dispersó en las mesas repartidas en una sala de lectura y, minutos más tarde, sentados sobre el butacas y sofás en otra sala, todas las propuestas eran alentadoras: una enfermera contó su experiencia en el Delta del Orinoco donde conoció al amor de su vida; una ama de casa,

sin nada que hacer mientras acompañaba a su marido a un viaje de estudios, se inicia en la estética; la viudez provocada por una tragedia despertaba los deseos de aprender a escribir para relatar la vivencia. Todos, parece ser la experiencia, somos una obra o, como piensan algunos de los creadores, tenemos una obra adentro. No obstante, no es el contenido o la idea lo que falla, todos reconocían tener esa materia en su vida. Lo que fallaba eran los recursos, la práctica de la escritura, la disponibilidad y seguridad de crear una forma.

Aprender haciendo no estaba en las bases de la educación recibida. Eran un círculo de lectura que asumían la literatura como una información sobre las obras. Era una continuación de esa educación formal donde la literatura o el arte no era estimular el aspecto creativo haciendo del lector escritor sino que era el almacenamiento de una información exterior. Nunca habían relatado, es-

crita, ideada una obra; no obstante, sólo podían ver lo que, de su vida, parecía una novela. ¿Por qué no comenzar por despertar el deseo de escribir para inducir las lecturas? Ese es el caso de una educación cuya prioridad debiera ser la transformación del material en expresión de algo: escrito, dibujado, pintado o esculpido, para poder llegar a la expresión de esa salida vital: de la selva, de la tragedia, de la aplastante vida cotidiana al arte que sentían en su vida personal.

Todas las lectoras reconocieron que la lectura era su pasión y su frustración: hubieran querido dedicarse a la escritura; pero no sabían cómo. Les habían enseñado a leer pero no a escribir. Lo que me parecía apasionante era que su lectura no pasaba, como en muchos cursos de diversos niveles, del significado de la historia. Todos los procesos propiamente escriturales, retóricos, anagramáticos eran ignorados. Era como si amaran la historia desconociendo lo que es propiamente la literatura, desconociendo la materialidad con que estaba elaborada la historia.

Como las palabras, su ordenación, las figuras, debían ser semejantes a los temas escogidos fui a una segunda sesión solicitada por el grupo. Despertar el deseo de leer, conociendo el placer de la escritura, los felices encuentros con las palabras, he

allí el sentido de una manera de enseñar. El despertar del deseo creativo es la modalidad pedagógica a la que ahora me consagro, tratando de hacer ver lo que son los procesos de poetización de la vivencia: el arte de la vida.

La transmisión indirecta por el deseo

Era la materia de lo escribible, de las virtualidades imaginarias de una narración, lo que cada una de ellas me fue aportando. A partir de esas materias, comencé propiamente a hablar de las lecturas como formas posibles de ordenar las historias. ¿Será la experiencia de la pedagogía indirecta la mejor forma de transmisión del deseo de leer y de escribir?, ¿será el cuerpo, con todos los procesos sensibles, la matriz de todos los actos creadores en toda las arte?

Creo que las metodologías de las prácticas de enseñanza en el arte, fundadas en la creatividad y la integración de las artes me dan la razón. También las resoluciones ministeriales, las leyes y reglamentos de educación cuando defienden la integralidad pueden ser el apoyo a la idea humanística de la sensibilización hacia las artes y hacia cualquier contenido. No obstante, es otra la realidad de la práctica educativa, fundada mucho más en lo informativo que en lo formativo.

Las resistencias a los cambios son enormes y además los procesos de desarrollo personales están tan en relación con la vida, los prejuicios, las inhibiciones que, muchos de esos procesos (por ejemplo, los corporales) tienen mayor resistencia personal y son más lentos en su dominio aunque son más eficaces en la liberación de censuras e inhibiciones.

Esa imposible pedagogía del ser, donde se enseña lo que es y no lo que se cree que se enseña, esa escucha de lo que soy y que los otros son, conlleva el desarrollo de un saber donde la relación interpersonal e interdisciplinaria se hace necesaria y tan necesaria como la lectura.

Escuchar el cuerpo en su totalidad de todos los lenguajes (kinésico, plástico, verbal y escritural) conlleva un desarrollo de conocimientos donde lo corporal se totaliza, no sólo en la apariencia física, sino en esa dimensión en que los movimientos, los colores y las formas, las palabras habladas y escritas, nos dicen mucho más de lo que la pedagogía informativa y directiva puede hacer leer o hacer saber a los pacientes alumnos. Ni la Educación por el arte ni las teorías del desarrollo humano por la sensibilización artística ni la idea de que el arte es la educación, han penetrado realmente en el ámbito de la escuela como tampoco en las instituciones cuyas exigencias proclaman

un alto porcentaje de materias pedagógicas.

El cuerpo está en exilio a pesar de toda la consciencia de la teoría creativa y de los contenidos del arte, aún en las propias instituciones superiores de arte o de pedagogía, la expresión globalizada no forma parte de la experiencia real de la creación artística o de la transmisión pedagógica.

Los exilios del arte

Partamos de que el cuerpo está en exilio como los mismos poetas y artistas lo proclaman. Partamos de un poeta, de un narrador y de un cineasta para articular indirectamente las fuerzas del destierro. Pudiera decir que el Delta para la enfermera, los Estados Unidos para la ama de casa y la viudez son también estados de exilio interior o exterior, pero exilios. Eran novelas de exilio; pero debemos reconocer que también el arte formativo-creador, ese que desarrolla las destrezas expresivas y artísticas, estaba también exiliado. Así que la educación puede ser vista como información sobre contenidos (literarios, artísticos, otros) sin llegar a formar en lo que debe ser su principal fin: la expresión por signos, símbolos y representaciones, como lo había señalado hace tiempo Hebert Read. Recuerdo el exilio de un poeta

en uno de los cuadernos. Utilizo una paráfrasis, puesto que el poemario de Rafael Cadenas se llama **Los cuadernos del destierro**. Si retengo todavía el título y he memorizado sus versos, se lo debo a una cierta identificación personal y cultural con ese pueblo de pertenencia del poeta. Soy también, en un nosotros de una cultura, un pueblo comedores de iguanas y, entre los detalles vitales que atraviesan la lectura, están entre todos los recuerdos del barrio de Santa Lucía, donde transcurrió mi infancia, aquel de la calle Boconó donde un poeta enloqueció de amor a la muerte de su mujer. ¿Acaso no será un buen comienzo para mí de una novela?, ¿será también el momento en que el grupo discuta **los Cuentos de amor de locura y de muerte (así, sin comas como el propio título del libro de Horacio Quiroga)**, como uno de los temas del **El Amor en Occidente** de Denis de Rougemont? Podríamos así llegar, en caso de estar en el aula, a orientarnos sobre la génesis de los procesos de escritura y de las exigencias programáticas del propio nuevo diseño curricular de **una la** materia de la escuela básica, llamada castellano y literatura.

Mi lectura no es sólo el goce subjetivo de reconocimientos e identificaciones, sino que, más allá de mi individualidad, trato de llegar hasta donde una cultura llega a reconocerse. Si toda lectura es trans-indivi-

dual, como piensa el semiólogo Barthes, aunque creamos que estamos leyendo como individuos libres, será necesario evidenciar los códigos de lectura de los lectores, para des-subjetivar la lectura llevándola hacia la reflexión pertinente.

La serpiente y la locura del amor están en mi cuerpo cultural y en el escritor. La cultura es uno de los puentes hacia la lectura del arte. El proverbio popular puedo citarlo, para anexar una idea anónima que la lengua transmite, con los poemas y recuerdos: "De músico, poeta y loco, todos tenemos un poco". El exilio puede evocar en tanto que consubstancial al arte en nuestras regiones: cuantos exilios interiores y exteriores de los artistas latinoamericanos y cuantos temas nos llegan todavía, hasta proyectar en la pantalla cinematográfica la estadía de Pablo Neruda en una isla italiana, a partir de un relato del escritor chileno Skármeta.

Memoria del cuerpo:

El arte contiene esas contingencias cuyos límites tienen las mismas funciones rituales y míticas: nos acerca en un credo, en el mantenimiento de una identidad. El poeta es la unión de su cuerpo de referencias individuales con la multitud de cuerpos de una cultura lectora. Cuando digo poeta puedo entenderlo como el

artista en general. El Yo individual se armoniza con un Yo cultural, es decir el cuerpo particular llega a encontrar, por las vías estelares y estilísticas de ser, el eco universal de los otros cuerpos que se reconocen en palabras, en movimientos, en formas.

Puedo decir, a partir de esa anécdota literaria, que la lectura y la escritura y, en sus formas amplias, todas las materialidades artísticas, la memoria misma de las cosas y de los libros depende mucho del cuerpo cultural, en el mensaje circular que cierra la emisión y la recepción. Pero, si el acceso a mi cuerpo cultural está vedado por modelos hegemónicos, sin importar mi lengua, mis formas corporales ni mi historia, el camino hacia la identidad está obstaculizado en la alienación de los movimientos, de cada paso, en cada palabra que debo pronunciar en otra lengua que me es extraña, en cada trazo que dibujo creyendo en un arte que me desdibuja como sujeto cultural y expresivo.

¿Cómo viven los aprendizajes esos sujetos que no están en su propia piel y que deben abandonar hasta las palabras? Negación de un cuerpo o de una lengua remite al mismo proceso traumatizante: sufrimiento en su negación de identidad. Muchos de los procesos de la escuela son parte de la negación y será necesario, para afianzarnos en nuestra identidad,

des, en pensar en la recuperación de las lenguas que hablamos, de los movimientos, de las formas gráficas. Todo eso es lo que llamo cuerpo: la lengua, las imágenes, las gesticulaciones y movimientos de nuestras emociones.

Los dos cuerpos:

El cuerpo del cual hablo es aquel que soporta mi historia, mis gustos, mis deseos, mi lenguaje, mi erotismo por el arte. Ese es el cuerpo que me interesa en la historia. Existen, no obstante, otras técnicas cuyo tratamiento tiene otros propósitos. Pueden haber manipulaciones del cuerpo mismo que me hacen ignorarlo en su interioridad, hasta manejarlo desde su exterioridad: el modelo estético, el espejo, la competencia deportiva, hasta la inflación muscular del narcicismo de nuestros tiempos, pueden incluirse en esa exterioridad corporal.

Los modelos gimnásticos, deportivos, dancísticos o balletísticos, militares, pueden encontrarse dentro de esas técnicas corporales que tratan el cuerpo como un esquema dado, universal e igual, en toda geografía y época, muchas veces contribuyendo a modular el cuerpo con los prejuicios religiosos, políticos y sexuales que no son de nuestra cultura: bloqueos de partes del cuerpo, tensiones musculares, posiciones deformantes, etc.

El cuerpo es universal **en su esquema**, pero raras veces en sus técnicas e imágenes, cuyos orígenes e historias nos dejan perplejos cuando descubrimos los rastros del individualismo en lucha con los absolutismos. El imperio del ballet continúa aún cuando el imperio político que lo originó ha dejado de existir; y lo más grave de esa situación es que se filtra hacia las formas de creación y de lectura, aún en los pueblos que no pertenecen a la tradición occidental ¿Qué es de nuestro cuerpo que prendió su arte en otro fuego y en otros mundos?, ¿no tendría más bien buscarse la imagen inconsciente individual o cultural del movimiento? El alfabeto del primer aprendizaje humano es precipitado hacia las técnicas falsamente universalistas. El cuerpo cultural olvidado de sí mismo abandona su ser en tanto que sujeto individual y social, para hacerse objeto e ingresar en ese mundo de barras y espejos, de pesas y aparatos, de corsets y posiciones forzadas, que nada le dicen de lo que el sujeto es en su manifestación expresiva.

Con ese cuerpo modelizado, plastificado y tecnificado, útil sólo a determinados fines (deformaciones artísticas, competitivos, guerreros, censuradores) no puede leerse el arte ni comprender lo humano en general ni en la propia persona. Y sobretodo, el sujeto mismo no llega a saber qué es su cuerpo ni individual ni social.

Nada sensible pasa por su piel y su educación ha sido dirigida hacia los records, performances de temporalidad o espacialidad, competitividad, ajenas a su desarrollo humano.

Son sólo esquemas recubiertos con nombres y poderes de una técnica considerada como única. Y me pregunto ¿Cómo negar el cuerpo verdadero (no esquemática) y la lengua real (no la lengua gramatical) que son la poética sensible de la lectura? Existen otras maneras de conservar el patrimonio de los cuerpos que ya veremos en las siguientes páginas.

¿Cómo fue ese cuerpo en las cortes cuando nace el ballet?, llega a importarme sólo por la historia; pero, ¿cómo es mi cuerpo inmerso en este mundo real?, eso debe importar mucho más, puesto que se trata de lo único que tengo, que me existe, que me determina muchas cosas desde mi propio origen. Es allí donde el juego artístico propone llegar hasta los comienzos de la vida.

Veo en la lejanía de mi infancia mis propios animales prehistóricos, citados en el poema de la vida, convertidos en saurios de mis jardines, y puedo ver en los grabados, cuadros y esculturas una parte de mi imaginario. ¿Acaso esa visión cotidiana y real no ayuda a entender la poesía? Seguramente, si el cuerpo y sus antecedentes forman partes de los elementos concomitantes de una

contextualización de la sensibilidad hacia el arte. Leer con **el esquema corporal**, ese que piensa su técnica como universal, como cualquier modelo reductor, es leer el esquemático plano de la vida sin volúmenes ni crestas. Se puede llegar a él (hay simbolismos universales), pero sin negar las posibilidades plenas de la lectura a partir de la sensibilidad del cuerpo individual y cultural. Serán como los pasos necesarios de hacer: el arte llega primero a la sensibilidad personal (esa que funda los deseos, las ganas, la vocación) antes de pasar a las formas más codificadas de lectura objetivas o universalistas.

Es necesario someter la lectura hacia la profundización sensible de la superficie de la piel, de la percepción individual y cultural; aunque allí descubrimos que la **imagen del cuerpo**, tan individual y tan única para cada sujeto, se topa con los códigos culturales de la lectura. Frente a los modelos hegemónicos, están los modelos vitales, creativos, que siguen existiendo algunas veces en las formas no institucionales. El aprendizaje del cuerpo se hace, todavía en muchos pueblos, por el juego, por el placer, en ritos y en ceremonias de iniciación, de destrezas, de riesgos. América Latina conlleva ese cuerpo desconocido, rítmico, terráqueo, esa lengua diferenciada que se encuentra en exilio, cuando la escuela va imponiendo las formas rígidas

del aprendizaje de la expresión: el realismo de la imagen, los temas de composición, la literatura convertida en ejemplo de gramática, el teatro recitado con expresión corporal estereotipada.

Pero si la lectura fuera una interacción entre el cuerpo cultural y las posibles lecturas de todos los textos del arte, tendría que buscar la manera de mantener la poética corporal para abrirles la lectura de las obras propias de la misma cultura y de las otras culturas. La interacción entre cuerpo y texto remitirán la vida hacia la obra y viceversa: hacia el libro, hacia el cuadro, hacia el teatro, anexándola a necesidades expresivas que todo sujeto desea como goce y mejoramiento del arte de vivir.

Se inicia la lectura entonces por esas sensibilizaciones donde la memoria del cuerpo que cuenta con sus habilidades motrices, gráficas y escriturales. Comienza también a expresar su realidad y a pensarla a partir de sí mismo (la prehistoria en su patio) o a partir de los otros (pueblo comedor de serpientes). Toda experiencia humana contiene la red de actos y asociaciones que pueden ofrecerse a la reflexión: ¿Cómo sobreviven todavía esos saurios?- podríamos preguntarnos para infundir un primer respeto hacia la vida y oír la voz de los contemporáneos que desconocen quizás la historia de las especies. Pero a la vez cuantos sím-

bolos pre-hispánicos y universales, primitivos y contemporáneos sobre las serpientes y los saurios son conocidos. Desde los amarus (serpientes grabadas en los muros incásicos) a la iguana en el parque Wells de Barcelona, esos animales siempre han despertado respeto y terror en la imaginación de los hombres.

Disminuidos hasta lo que ahora son, todavía habitan en las ramas de los árboles de mi ciudad, comen entre los cogollos de las trinitarias del patio, caen abruptamente a los pies desde la copa removida por el viento de una mata de mangos. Recuerdo su quietud ante el silbido que las ponía tan absortas como a los loros y, en la escucha del silbido, no se defendían cuando las agarraba en el cuello con mis manos expertas de niño. Podría escribir una ficción sobre esos animales prehistóricos que todavía se asolean en las cercas y árboles de mi ciudad. Puesto que yo mismo formo parte de esa ficción, el pueblo a la cual pertenece el poeta es también mi pueblo. Toda comunidad puede ser el pueblo virtual de un artista cuando aquella se sensibiliza a su obra. **En II Postino**, el poeta conformará otra sensibilidad ante las cosas (grabar el sonido del viento y del mar, mirar la belleza del mundo desde los acantilados), hasta llegar a sembrar el deseo de escribir en versos para enamorar e iniciar al despoído cartero en los placeres de la

comunicación. Copiando sus poemas para enamorar, ese cartero humilde le dice al poeta: la poesía no es de quien la escribe sino de quien más la necesita. Necesitamos hacer comprender la necesidad del arte en la comunidad. He allí una de las funciones con más prioridad dentro de la educación.

Hacer necesario el arte es sensibilizar para esa apropiación individual y social. Llevada en la forma más personalizada de los valores que el arte contiene, la educación es simplemente esa forma de comunicación adecuada a los fines de la comunidad y humanidad. Y es que la lectura del arte me lleva a todas partes, como formas abiertas de caminos convergentes del mundo hacia la interioridad lectora: experiencias, recuerdos, sueños, textos vistos o leídos. La lectura es un arte en sí mismo cuya enseñanza incide directamente en la sensibilidad del sujeto hacia el mundo y los valores, comenzando por la elaboración sensible de su propia vida y la defensa de todos los valores sensibles que de ella derivan.

Recorridos de lo real a los símbolos:

Del pueblo comedor de serpientes, he retenido los poemas a partir de otras artes o de otro animal similar. Lo asocio a un grabado del artis-

ta y arquitecto uruguayo Alejandro Pérez Franco quien estuvo fascinado, en su estadía en Maracaibo, por su forma. Me veo sentado, en el parque de Barcelona, sobre esa figura aumentada y en tres dimensiones, impregnada de colores y cerámicas por Gaudi. Ese animal parece viajar conmigo en mi memoria, me siento sobre él como si fuera mi tótem.

Esos son los itinerarios simbólicos del objeto real al arte. Desde la entrada sigilosa de las sensaciones a la retentiva por la memoria, el símbolo hace recorridos de una cultura a otra, de sujeto en sujeto, rebotando como en un juego de pelota, resonando en ecos, sometiendo el Babel de las lenguas a enderezar sus desatinos.

Por la inmersión del arte en una totalidad simbólica (poesía, pintura, escultura, arquitectura), por la fuerza de la integración artística con la más corporal de las sensaciones, aquellas que se anclan al origen del sujeto y su identidad cultural, esas sensaciones pueblan los campos del arte y descubro entonces que la lengua está en todos los lenguajes que expresan al sujeto hablante. Somos un habla, extendida y entendida, como todas las posibilidades expresivas del hombre cuando se implica en los lenguajes y es, por esa implicación artística (no hay arte sin implicación del sujeto), que forma parte de la humanidad y de la cultura.

Vibrar por **la resonancia afectiva:**

Podríamos llamar con el nombre de resonancia afectiva ese efecto, casi musical, desde una obra individual como punto central irradiando afectos hacia la periferia de los círculos de los lectores. Podemos darle el nombre de letra, en terminología de psicoanálisis lacaniano, a la implicación del sujeto en el discurso. En un lenguaje común, coloquial, la música metaforiza esa resonancia afectiva: llaman "nota" (dar nota) a ese entusiasmo, como si la lectura de la obra fuera la ejecución de una partitura de una música interna y el comienzo de una orquestación íntima y gozosa en el cuerpo. No obstante, esa implicación se hace, no por los significados ni por la transmisión clara de la idea; sino que por el arte se elabora (como en los sueños y en los mitos), la zona del significante, de las imágenes, que debe tocarnos (sentido corporal casi de roce de lo trans-material a lo material), con una energía y fuerza sensible que el pensamiento no puede hacerlo tan plena ni poderosamente.

El arte afina los sentidos convirtiendo el cuerpo en instrumento y en músico al mismo tiempo. Resuena, vibra y hace vibrar, contacta la intimidad y, constatamos entonces, que el arte es la comunicación de dos imaginarios que se afinan sin diapasón, que versan los líquidos sin tener

vasos comunicantes, sin importar la materia en la que se contactan. Hay que vibrar para hacer vibrar, hay que sonar para que cada uno descubra su nota y su partitura.

Cada uno ve el mundo por sus propios ojos, pero el arte contiene la llave que remite al ojo de una cerradura, regulando el paso de la intimidad a **la extimidad**, para ver algo más que las palabras o las formas. Pero también de lo que es la exterioridad (artística) hacia la interioridad. Por eso tenemos muchas veces la sensación (y eso nos hace decir que el texto nos ha elegido), que el otro sujeto creador nos estuviera mirando desde el otro lado de la puerta; también, el artista se nos acerca, como si por ese mismo ojo de la cerradura estuviéramos viendo la gran intimidad, el cuerpo desnudo del hacedor de la obra en lugar del objeto artístico. Podemos decir que la escritura y la lectura existen para poner en comunicación dos imaginarios por la materia corporal transfigurada en arte.

Ver la ordenación estética del mundo es presentir y sentir el efecto de nuestro ordenamiento de sujetos, sin la cohesión ni las fuerzas impuestas de censuras ni tabúes. Es ver el orden único e inigualable de un sujeto que puede ser estructurante para otros sujetos con sensibilidad estética.

Integrarnos al deseo creativo:

El arte contiene una sabiduría incomparable a las otras ciencias y saberes: desnuda sin desnudarnos, sin despojarnos de nada, porque el artista no desviste los cuerpos externos, sino que mira hacia las imágenes de un cuerpo interior, que el lleva y que llevamos todos adentro, como una verdad (como su verdad, algunas veces única), para darnos generosamente el espejo imposible de lo que es y somos realmente, sin las imposuras ni disfraces de nuestras vestiduras.

Como si, por la vertiente del arte, el espejo se diluyera en la materia de dos facas, donde el reflejo del cuerpo del lector se confundiera, en el fondo, con el del creador. Aspecto coraciano de todo arte, donde el escritor argentino supo encontrar la fuente de mucho de sus temas, como inclusión y transformación de quien contempla, haciendo de la experiencia contemplativa del artista una vivencia especular transformadora hasta el límite de la metamorfosis. En el relato *El Axolotl*, al final, no sabemos nunca a ciencia cierta quien narra: si es el espectador de la pecera o el pez quien se convierte en narrador de la historia. Ese efecto especular y transformador es la función más esencial del arte.

Saber leer

¿Puede la enseñanza artística llegar al desarrollo de la transmisión de esa sabiduría tan personal y tan cultural que armonice, en todas las artes, la lectura y la escritura con el deseo, los objetos artísticos con la identidad individual, histórica y social? Es lo que deseo plantear en términos de experiencia, bajo la búsqueda del cuerpo cultural, comprendiendo la enseñanza no en el sentido de la información, sino de la formación personal y sensible, a partir de vivencias corporales que inducen el desarrollo de potencialidades por el juego, el placer y la polisemia, despertando en los sujetos el deseo creativo en relación a su potencial subjetivo y cultural.

No es nada fácil llegar a la inducción de experiencias para acceder a sensibilizar por el arte, a prender el fuego del deseo creativo y a incentivar de tal manera que los logros del descubrimiento personal sean ya la materia posible del arte, aunque el amor y la vocación por el arte siempre han encontrado, intuitivamente, los caminos que hoy forman parte de los saberes, de la reflexión científica y pedagógica, aportando además de las frustraciones muchas comprensiones y compensaciones.

El método es un despertar, un descubrimiento regulado por actividades y acciones cotidianas y viven-

ciales. ¿Educación por el arte, pedagogía de la situación, pedagogía específicamente del arte? Creo que la metodología va más allá de los senderos del arte y podemos decir que, simplemente, es aprendizaje de lo humano, de la otra realidad, cara o escena del sujeto, de la producción de humanidad con todos los conceptos y valores que ello implica.

Despertar el registro en la percepción y en la acción de hechos, situaciones u objetos de la vida cotidiana, conlleva una contextualización de las experiencias, necesaria para descubrir los territorios de lo cotidiano, de la identidad personal y cultural, enarbolando las sensaciones como base **misma** de la lectura de la vida y de la obra, abriendo la búsqueda de la interacción, la expresión y el arte.

La sensorialidad es también consciencia. De las vivencias tanto internas como externas, el sujeto elaborará la reflexión de la experiencia, provocando una valoración distinta de lo observado, de la realidad, de la transmisión pedagógica. Este entrenamiento de cuerpo, acción y pensamiento, necesita transitar caminos distintos a los habituales y puede suscitar resistencias, riesgos e intranquilidad; pero la metodología formativa, en las actividades del grupo formador, sostiene un marco de referencia, generando la seguridad que el grupo necesita, para inducir un esta-

do creativo, participativo, lleno de confianza y de libertad.

¿Cómo hacer de un cartero un poeta?, ¿de un constructor de instrumentos un músico y escultor? ¿Cómo pasar de un oficio cualquiera al arte? Yo diría que así como me entusiasma el trabajo pedagógico en la expresión artística, otros artistas, pedagogos, psicólogos, sociólogos, han pensado también en la transmisión del arte. ¿Cuántos alumnos han preferido seguir los caminos del arte, después de una experiencia de talleres, abandonando su profesión considerada más estable? El arte es un llamado más fuerte cuando se descubre como parte del ser que se es; y aún, cuando no se sienta como esencial, incide en la comunicación con la propia actividad profesional como integración de lo específico a la integralidad humana o en la transmisión de contenidos de la especialidad desde un punto de vista de mayor efectividad de la comprensión.

El cartero sigue siendo el cartero, pero logra entender la escritura como parte del mundo, haciéndose más feliz y logrando comunicar mejor poéticamente para realizar sus sueños de amor; el condenado a muerte por el mal sagrado extiende su vida más allá de la muerte, convirtiéndose en un mito a partir de una imagen tallada en la soledad que su mal lo condena. Esas posibilidades de goce,

más allá de la marginación social o del sufrimiento corporal, están estrechamente ligadas a los placeres del humano cuando llega a realizar una obra del material de su vida.

El juego del arte y la re-implantación de otra realidad:

Muchas de las vivencias corporales y experiencias docentes se pueden comparar con las experiencias referidas en las mismas obras de arte, ayudando a una reflexión de lo sensible a lo inteligible, de lo que es el arte en relación a la enseñanza, la ciencia, la vida. Cito al docente y artista francés Marc Klein para dar una percepción muy parecida a la apreciación de los dos mundos cortacianos:

Se trata de una experiencia real, no ficticia, a la cual cada uno se adhiere en términos físicos; nosotros no tenemos ningún otro objetivo que el de volver a dar plena materialidad, a todo el contenido emocional y humano en cada uno de los actos que somos susceptibles de realizar.

Lo que se opera sobre la mesa de juego, en la suspensión (provisional) de un determinado orden de realidad, es paradójicamente- en virtud de esa misma suspensión- una "reimplantación sensible de la realidad".

Esas dos realidades (orden de la realidad e reimplantación de la realidad sensible) podemos situarlo en el paso de un modelo de cuerpo hege-

mónico (cuerpo reprimido, marginalizado, tabuado, discriminado y utilitario) a un modelo de cuerpo que da acceso a la comprensión del arte, de la cultura, de los valores de humanidad, asumiendo el cuerpo subjetivizado y socializado como lugar de una identidad tanto individual como cultural.

Ese paso de un cuerpo real al cuerpo del arte puede formar parte del contenido mismo de las obras como si se tratara de un relato. La narración **del Hijo de hombre** de Augusto Roa Bastos me servirá para hacer notar la transformación del hombre al héroe, trasladándose de su situación de artesano al cuerpo del arte. ¿Acaso no es también el tema del cuento de Skármeta y de la versión de la película **El cartero**?

El cuerpo transpuesto en arte:

Quiero cerrar esta presentación con la historia del Cristo de Itapé, tal como aparece **en el relato Hijo de Hombre** del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Primero, la historia está contada en la otra lengua, en guaraní, oída por el narrador cuando era niño (¿se tratará del mismo escritor?). Podemos revelar que esos procesos de la oralidad guaraní a la creación de escritura entre dos lenguas es uno de los planteamientos básicos de nuestro arte (¿Cómo pasa la cultura vernácula al arte? ¿No será

el problema que concierne la educación misma del cuerpo y de la lengua en nuestras regiones interlectales e interculturales?

Luego podemos situar el paso del cuerpo al arte, tal como lo venimos planteando en la historia del personaje Gaspar Mora. Se trata de una transposición del cuerpo sufriente al cuerpo gozoso del arte.

Enfermo de lepra, llamada y considerada mal sagrado, Gaspar se aísla en la selva.

El constructor de instrumentos de madera abandona el pueblo de Itapé sufriendo más de la soledad que de la enfermedad. En la selva, para acompañar su soledad fabrica una guitarra. Con ella cantará y el pueblo escuchará el canto, aún después de muerto, como una sirena de la selva o como Orfeo que no cesa de cantar aunque haya perdido su cabeza en el despedazamiento. Después de muerto Gaspar Mora, la gente del pueblo le busca y percibe de lejos un cuerpo en la cabaña del leproso. Acercándose, se descubre que se trata de un hombre desnudo sin pelos y con una desnudez enfermiza, magra, casi cadavérica. La explicación del texto es suficiente para entender con claridad el paso del cuerpo enfermo a la sacralidad del arte:

Gaspar no quería estar sólo... -murmuró el viejo.

Cuerpo de la obra

Durante el tiempo de su exilio lo había tallado pacientemente, acaso para tener un compañero en forma de hombre, porque la soledad se le habría hecho insostenible, mucho más terrible y nefanda quizá que su propia enfermedad.

Allí estaba el manso camarada.

Le sobrevivía apaciblemente. Sobre la pálida madera estaban las manchas de las manos purulentas. Lo había tallado a su imagen y semejanza. Si un alma podía adquirir forma corpórea, esa era el alma de Gaspar Mora.

Alguien quiso enterrar la talla junto al cuerpo del leproso.

- No- dijo terminantemente Macario- ¡Es su hijo! Lo dejé en su reemplazo...

Los demás asintieron en silencio.

La obra tiene marcas del cuerpo de Gaspar, se había tallado a imagen y semejanza de sí mismo y de Cristo (síntesis, condensación, intertextualidad del texto sagrado); pero la madera le ha permitido dar forma corpórea a su alma. Allí está también la búsqueda de una filiación simbólica y mítica y religiosa del personaje como si se tratara de hacer ver, oír, escuchar, esa obra interior del cual hablaba Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*. Esta obra del escritor cubano es también la historia de alguien que se exilia en la selva hasta encontrar su obra encontrándose a sí mismo:

Una obra se ha construido en mi espíritu, es "cosa" para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos asombrándome por la lógica de mi ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría

hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran.

La selva es ese lugar sin vías seguras, pero con senderos, cuyo territorio parece marcar una búsqueda en el espacio de la literatura, del arte y de sí mismo: es acaso la materia (bosque y madera) de la vida o cuerpo metaforizada en el sentido filosófico de la *hylé* griega; es acaso la representación del alma, del inconsciente, en el sentido psicoanalítico del término. La materia y el alma de Gaspar Mora están en el Cristo tallado, como la partitura estará inscrita en el espíritu del personaje de Alejo Carpentier.

La historia del pueblo de ofidióforos y que enloquecen de amor puede encontrarse, como el del Cristo de Itapé, en línea indirecta, relacionándolo con mitos, ritos, apariciones de cristos, tótemes de nuestras regiones, nombres de ciudades (mi ciudad Maracaibo parece que lleva el nombre de lugar de las serpientes cascabeles y se toma todavía ese brebaje de ron y serpiente para las fracturas de los huesos).

Tantas cosas podemos re-encontrar en el arte que nos hace ver nuestra rareza, nuestra diferencia, en fin, nuestra identidad y nuestro imaginario. Todo eso que vehicula el arte es también un saber que puede ser ciencia. Desde la reflexión sobre la esté-

tica (el arte popular), a la cocina (preparación de iguanas, corte de cebollas por Neruda **en II Postino**), a la antropología (ofidiolatría y totemismo), a la lingüística (el viejo Macario habla **en guaraní** que marca los procesos estilísticos del texto de Roa Bastos), a la literatura y a la cultura (relación oralidad y escritura), el arte puede ser el vasto continente de una reflexión estética, pedagógica y científica.

Cuerpo, tradición oral guaraní-español, voz, música, talla, arte popular y relato-mítico-literario-religioso van juntos. De ese conjunto complejo de experiencias puedo tomar varios caminos; pero el camino total de la escritura me exige esencialmente la totalidad de la lectura: leo la lengua, leo la literatura, leo la música, la plástica, los mitos, leo la religiosidad y lo antropológico de la obra.

Los ideales integradores de la educación se encuentran en todas las obras de la cultura. No obstante, lo esencial de mi planteamiento reside en esa traducción de un cuerpo cultural como totalidad que crea y lee el arte, haciendo necesario vivencias y sensibilizaciones para leer con goce esa dosis de dolor y placer de la obra, de emoción y sentimiento, que despiertan el deseo creativo. Todas las ciencias pueden acercarse, buscar sus motivaciones; pero anterior a todo, están las sensibilizaciones que anteceden a la creación y a la lectura

que deben ser inducidas para los logros de la transmisión óptima de la cultura que afiance la identidad individual y cultural.

Las dos filiaciones del cuerpo:

En el relato está el cuerpo real y el cuerpo transpuesto, la vida dolorosa y su transfiguración. Quizás todo el arte es la armonía de las dos filiaciones del cuerpo: la biológica y la cultural, divina y humana, cuyas metáforas están, en nuestra cultura, en las simbolizaciones corporales. El cuerpo tiene dos orígenes: uno simbólico y uno carnal. Asumir el símbolo es consagrarse a un deseo de filiación que puede tener territorios, nombres, profesiones, pero toda idea es la formación del hombre y sus valores. Aún la enfermedad de Gaspar Mora contiene las dos filiaciones: el cuerpo purulento y el texto, simbólica que unifica a Lázaro, Cristo y la resurrección (aunque fuese artística o filiación simbólica para Roa Bastos). El mismo cuerpo contiene esas simbolizaciones de las cuales hablo.

Continuamos el parto de lo humano, ese desprendimiento del cuerpo biológico: con dos cierres fuera del cuerpo materno: el ombligo y la mollera, fontanella, coronilla, lugar del ángel, chakra de Brahma. Obturando el ombligo, el cuerpo se abre al grito, al habla, a la lengua, uniendo a la umbicalidad corporal el pensante

lenguaje transmateral. Cerrando la mollera, cuando ha recibido ya la luz del pensamiento, el cuerpo se hace completo en las mitologías. Todos esos símbolos de la materialidad signica y maternidad biológica, apertura en el cuerpo, con el cierre de las dos zonas corporales (ombligo y mollera), la cultura ha elaborado los dos nacimientos: el biológico y el cultural.

Según lenguas, mitos y culturas, esas zonas privilegiadas tanto anatómicamente como simbólicamente, coronando (se le llama también coronilla a la mollera) y centrando el cuerpo (ombligo- centro, cráneo protector del cerebro pensante) tienen sus prohibiciones y exigencias rituales: cicatriz delpegado, del nacimiento de un cuerpo, lugar de una luz, lugar del agua bautismal, prohibiciones de tocar esa zona del cráneo a los recién nacidos, salvo madre y abuela...

Es allí, entre cuerpos, nombres, ritos y mitos, donde el cuerpo sinestésico hace sus conexiones: las palabras se confunden con lo biológico, las carnes con las sílabas, los cuerpos con luces, sombras y colores, ecos lejanos y cercanos, deseos de presencia y de futuro de un sujeto que ingresa como cuerpo en la cultura.

Conocer todos esos procesos, tanto científica como simbólicamente, nos prepara a las inducciones sensi-

bles del cual hablaba Marc Klein o para el descubrimiento de la obra dentro de cada uno como partitura personal del arte y de la vida.

El cuerpo y las huellas culturales:

Un cuerpo entre nombres, mitos y artes, no es el cuerpo de músculos, huesos, aires y fluídos, sino la metáfora de lo que se es, cuerpo total que entra entre lenguajes y lenguas, mitos y codificaciones. Para poder saber algo de lo que se es y es lo humano, tiene que pasar por ese cuerpo total que no es totalmente cuerpo sino también signo. Si está exiliado, como efectivamente pasa con la educación, se le desconoce (biología, anatomía, fisiología sólo son fragmentos de un todo).

Queda ese saber, retomado hoy en día por muchas técnicas de aprendizajes, terapias y metodologías pedagógicas, que hacen del cuerpo el lugar del aprendizaje de la imagen inconsciente del cuerpo o de la autoexpresión o al menos, de su origen; y hacen del arte, el lugar mismo donde se manifiesta el desarrollo humano. Precediendo a todo saber, el cuerpo está sembrado de huellas. Desde el fondo de nuestros orígenes individuales y culturales está el cuerpo y el autoconocimiento como formas de aprendizaje: **Conócete a ti mismo**, puede traducirse contemporáneamente por conoce **a tu cuerpo, co-**

noce a lo que te existe, conócete desde el inicio, y eso no se logra sino por los juegos de arte. Como dice Marc Klein:

Si todo es posible a partir de los juegos del arte, es porque son los únicos que nos devuelven al estado de nacimiento, y por lo tanto, del conocimiento.

Y sólo nos queda todavía por preguntar, en los momentos donde se plantea de manera tan crítica la cuestión de la educación: ¿por qué el cuerpo está todavía en el exilio?

Si he tomado los textos de exilio en una película sobre un escritor que inicia a un cartero en el arte, de un constructor de instrumentos que se inicia en el canto y la talla; del exilio de un investigador universitario de instrumentos que encuentra su partitura encontrando su obra interior en la vivencia de un viaje a la selva, es por la conexión entre el arte y los procesos de aprendizaje del arte por la vida que dominan en los propios contenidos de las obras.

Son obras de personajes exiliados, realizados por artistas que han sufrido la vivencia del exilio y que han sabido plantear esa transmisión del arte más allá de la lengua y de la territorialidad. El cuerpo está en exilio en educación; pero de esa comprensión deriva la necesidad de reconocernos como cultura con un fuerte fundamento corporal. Basta darle el apoyo inductivo para que ese cuerpo

salga a la luz, deslumbrándonos con sus expresiones. el reconocimiento de la carencia y el deseo es parte de la transmisión que busco en los grupos de formación.

Podría concluir, por vía personal, que ese exilio me permitió la búsqueda de una metodología propia que trato de transmitir como arte total o integral, reuniendo vivencias corporales, expresiones artísticas e investigación de procesos. Cuando trato de transmitir el cuerpo cultural al cual pertenezco, la llamo expresión primitiva, para acentuar sobre las primeras huellas personales y culturales. Es lo que trato de transmitir bajo formas de talleres y que hoy toma el camino necesario de la escritura.

Descubrir las potenciales de la partitura personal que ejecutamos en la vida nos hace descubrir todas las potenciales de creación, transmisión e investigación, sobretodo cuando pertenecemos nosotros mismos a cuerpos interculturales, donde el fundamento de contacto corporal (danzas rítmicas, juegos, ritos, celebraciones, carnavales, tradiciones orales) ha sido el primer asiento de nuestra cultura. Recuperar ese cuerpo es esencial para recuperar nuestra cultura, pero la imposibilidad de esa recuperación reside fuertemente en que ha sido negado o exiliado por toda la educación institucional o formal.

Re-encontrar ese cuerpo permite abandonar el exilio de nuestra realidad interior y encontrarnos con las partes más sensibles de nuestra identidad, nuestra historia y nuestra cultura. Sería encontrar la poética que nos nutre desde adentro en las vías de todo conocimiento y partir desde esa poética a la unificación del arte, de la vida y su enseñanza. Traducir el arte a la vida, hacer de la vida un arte, es eliminar los exilios y las fronteras a partir de lo único y más total que poseemos, lo que me existe y me hace existir: el cuerpo en el arte, el cuerpo en la cultura, es decir el arte en la vida. Ese cuerpo está lleno de memorias, de huellas, de sensaciones, de dolores, duelos y goces, como materia andante de creación y de lectura del arte, pero puede que sigan por siempre enterradas o exi-

liadas, o puede que haya algún poeta que llegue a nuestra isla y comience a enseñarnos cómo expresar la emoción para transformar las huellas de nuestra memoria corporal en belleza. Algunas veces me llegan, por correo, alguna narración, novela o simples comentarios de la vida, cuando me dicen que el punto de partida fue uno de los talleres no llego a reconocer completamente el contenido; pero llego a percibir que la enseñanza expresiva traza caminos hacia esa vida, hacia esos fragmentos, que vive en nosotros y que consideramos materia posible de un arte. Posibilitar los modos de expresión de esa memoria corporal, materia del arte y de la vida, en signos, imágenes y símbolos, será propiamente el fundamento humano de toda educación.

Bibliografía

- Briceño Guerrero, José Manuel: **Amor y terror de las palabras**, Editorial Mandorla, Caracas, 1987.
- Clastres, Pierre: **Le grand parler**, Seuil, París, 1974.
- Dolto, Françoise: **L'Image Inconsciente du corps**, Seuil, París, 1948.
- Feldenkrais, Moshe: **La dificultad de ver lo obvio**, Paidós, Buenos Aires, 1991.
- Klein, Marc: "Proponer el juego dramático es responder al desarrollo educativo de nuestro tiempo", **in Juego Dramático y Educación**, Entorno, Arte y Cultura, Escola Municipal d'Expressió i de Psicomotricitat, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1993.
- Roa Bastos, Augusto: **Hijo de hombre**, Editorial Seix Barral y Oveja Negra, Colombia, 1984.