



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 50, Enero-Junio, 2005: 151-165

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

## Investigar la sombra para pasarla en claro

*Víctor Fuenmayor*

*Facultad Experimental de Arte.*

*Universidad del Zulia.*

### Resumen

A partir del poema de Octavio Paz “pasado en claro” se plantea la poética como elaboración del cuerpo en las proyecciones materiales y simbólicas posibles: palabra, arte, pensamiento. Un paralelismo entre lo poético y las preocupaciones de las ciencias humanas contemporáneas comienza por la investigación de la estructuración de la corporeidad en sus procesos: sincronización cenestésica individual, sincronización kinésica por partituras culturales no escritas y, más allá de las diferencias, los principios transculturales comunes a la humanidad. El poema de Paz encuentra los ecos en las ciencias contemporáneas revelando la poesía como conocimiento y la poética del conocimiento en las ciencias humanas.

**Palabras clave:** Cuerpo, poética, palabra, arte, ciencias humanas.

## Researching the Shadows to Clarify the Past

### Abstract

Based on the poem by Octavio Paz “pasado en claro” (clarifying the past), poetry is projected as an elaboration of the body in material projections and symbolic possibilities: words, art and thoughts. A parallelism between what is poetic and the preoccupations of contemporary

---

Recibido: 23-03-05 • Aceptado: 29-04-05

---

human sciences begins by researching the structuration or corporeity of its processes: individual synchronization cenestesica, kinesic synchronization in unwritten cultural scripts, and beyond all differences, the common transcultural principles of humanity. The poem by Paz finds an eco in contemporary sciences revealing poetry as knowledge, and what is poetic in the knowledge of human sciences.

**Key words:** Body, poetic, word, art, human sciences.

*¡Extraña aporía de la civilización!  
Esta dificultad racional aparentemente sin salida  
a la cual se enfrenta Occidente  
desde hace dos milenios está todavía allí,  
en nuestro malestar y en nuestra impotencia  
a admitir que el cuerpo danzante es un cuerpo pensante:  
que la vida debe ser comprendida  
en sus dimensiones complementarias,  
carnales y espirituales,  
que el espacio de la conciencia  
no está separado del cuerpo.*

Jean Marie Pradier, "La Ethnoscenologie: la profondeur des emergences"

### **El cuerpo: principio mayor**

*Soy la sombra que arrojan mis palabras*, declara el poeta Octavio Paz en *Pasado en claro*, enunciando una condición contradictoria del ser humano: existir como sombra en un espacio más allá de lo que nos otorga ser cuerpo biológico. Todos somos sombras de palabras imaginándonos en imágenes de pantallas interiores. Sobre la realidad palpable de nuestra existencia biológica se proyectan otras materialidades menos palpables como sombras que definen los contornos de humanidad: ser en la sombra de la palabra, de la

música, de líneas y colores. Esas sombras son las materialidades artísticas que han construido desde siempre la condición humana.

Si las palabras arrojan sombra para el ser del poeta, para el músico serán los sonidos, para otras artes serán sombras en otras materias; pero escuchen algo que transmite la sabiduría popular: *De músico, poeta y loco, todos tenemos un poco*. Todos los seres humanos tienen en su haber las potencialidades para la poesía y para la música, matizados con una dosis de locura que se emparenta con las artes.

Espero que pasemos a escuchar eso mismo en las posibilidades de conocimiento o auto- conocimiento que ofrecen las acciones artísticas, según la etnomúsica y otras ciencias humanas: cuando John Blacking se pregunta: *How Musical is Man?* (1973, University of Washington Press) ¿Cuán músico es el hombre? ¿Hasta dónde el hombre es un ser musical? Está afirmando en forma interrogativa las mismas palabras del poeta y de la sabiduría popular. Ampliándolo del lenguaje poético a la música y de éste a la danza y a las artes escénicas, podemos citar a investigadores de la sociología o etnología que revelan una naturaleza gregaria de la especie humana, semejante a los cantos y coreografías animales, cuyo modelo es también el artístico.

Todos estos pensadores (Hall, Bateson, Birdwistell, y otros), coinciden con el saber popular y con el poeta en que cada sociedad sincroniza los cuerpos en el espacio y en el tiempo bajo forma de partitura no escrita, danza de la vida o de coreografía, similares a relojes biológicos o mapas espaciales de territorialidad que han descubierto biólogos y etólogos en la territorialidad y en los ritmos de otras especies animales.

Esta confluencia entre arte, sabiduría popular y ciencias sitúan, en la contemporaneidad, un espacio de la investigación del cuerpo y de lo no verbal, donde el investigador

debe ampliar su objeto de estudio hacia las determinaciones inconscientes de acciones y lenguajes más cercanas a lo inconsciente como matriz biológica de los lenguajes artísticos. Opuestos a la claridad, lógica e información de las teorías fragmentarias, semejantes a la educación verbal y visoauditiva de la tradición occidental, estos investigadores abren la ciencia en el sentido de la búsqueda de especificidad del ser humano buscando, en las artes, una elaboración del conocimiento que se aleja de las hipótesis teóricas y acentúan su atención a la observación de las prácticas corporales y de las determinaciones inconscientes de las acciones concretas, conductas y comportamientos individuales, grupales y humanos. Entre todas las acciones humanas, son las actividades artísticas donde con mayor claridad observamos el delineamiento de las sombras que arrojan las creaciones hacia el propio individuo creador o hacia la cultura que manifiesta en su hacer.

La investigación sería pasar en claro, a partir de esas afirmaciones de la poética vital, esclarecer la sombra que arrojan las artes para encontrar esas matrices biológicas inscritas simbólicamente en los orígenes de todas las artes y del propio ser humano. Encontrando las interconexiones inconscientes de lo biológico y de lo cultural, del cuerpo y

de los lenguajes, la sombra viene a ser parte de la claridad que se arroja sobre la parte desconocida: el cuerpo como principio mayor del arte, de la ciencia y de la educación, y si queremos aún mas preciso en situar esa sombra serían las técnicas escénicas las más adecuadas para comprender la relación cuerpo-mente en cada sociedad.

Cuando la ciencia natural hace progresos, no los hace jamás sino en dirección de lo concreto y siempre en el sentido de lo desconocido. Ahora bien, lo desconocido se encuentra en las fronteras de las ciencias, allí donde los “profesores se comen entre ellos” (...). Es generalmente en esos terrenos mal divididos que yacen los problemas urgentes. En las ciencias naturales tal como ellos existen, se encuentra una nueva rúbrica. Hay siempre un momento donde la ciencia de ciertos hechos no han sido agrupados orgánicamente, se plantea sobre esas masas de hechos la marca de la ignorancia: Diversos. Es allí donde es necesario penetrar. Estamos seguros que es allí donde hay verdades por encontrar: primero porque se sabe que no se sabe, y porque se tiene el sentido de la cantidad de hechos (Mauss, 1936).

Esta presentación de Marcel Mauss, quien introduce el concepto de *técnicas de cuerpo* en las ciencias humanas, concierne las interconexiones entre la biología, la psicología, la sociología, la etnología y la antropología. Podemos situar dentro

del mismo pensamiento, otros autores más recientes que sitúan también la tecnología como extensión del cuerpo que llega a desconocer su propia naturaleza y porta mayor interés a la exterioridad de la técnica más que al cuerpo que la ha originado. Así un autor define las tendencias que modelan las culturas:

La tecnología es el resultado necesario de los seres humanos de desarrollarse fuera de su cuerpo. Los resultados son impresionantes; pero es tiempo ahora de prestar de nuevo atención a los seres humanos y a las instituciones sociales sin las cuales la técnica no puede desarrollarse. Y llevando nuestra atención a la exterioridad, nos hemos alejado de nuestro verdadero objetivo: la comprensión y dominio de la vida misma (Hall, 1983).

Que se trate del testimonio de las propias artes (Octavio Paz y John Blacking en literatura y música), de la sabiduría popular (todos tenemos algo de músico y poeta) o de los modelos de investigación de la comunicación de las ciencias humanas y de la comunicación (danza, coreografía o partitura cultural con Hall e investigadores de Palo Alto), lo que concierne a la investigación de las ciencias humanas es un nuevo concepto de cuerpo, de cultura y de humanidad: investigar los procesos intrínsecos en los lenguajes y acciones que proyectan la sombra de lo que somos. Somos formas de una organiza-

ción inconsciente entre lo orgánico y lo simbólico sincronizados de tal manera que no podemos establecer los límites exactos, pero si sus efectos y su eficacia, cuando sabemos situar ese puente entre el cuerpo y los lenguajes que ofrecen las artes.

La prioridad pasa del cuerpo exterior (anatómico, fisiológico, fragmentado en aparatos) a la organización unitaria interna y difícilmente visible por las tecnologías para el esclarecimiento de las sombras. Las artes, en estas concepciones, fusionan fenómenos orgánicos internos de matrices simbólicas con la proyección que hacen de una estructuración sensible en las materialidades de lenguajes artísticos. Como seres corporales organizados por matrices simbólicas, el cuerpo se hace ver, descubrir, en los hilos invisibles de procesos expresivos que están hechos *de la misma materia de los sueños* como decía Jorge Luis Borges, de la misma sustancia corporal de la vida que segrega los materiales con que se hace el arte (*hifología del tejido* en Barthes). Así como el arte es lo más cerca que tenemos del cuerpo y de lo orgánico, no existe otra manera de investigar la naturaleza intrínseca de lo humano más que en los procesos creativos de sincronización y construcción individual y cultural de objetos artísticos cuyas matrices biológicas se encuentran de manera implícita e inconsciente en la creación y desarrollo de

los lenguajes artísticos, sean verbales o no verbales.

### La llama de la sombra

Lo que el poeta llama sombra puede llevarse hacia las interpretaciones contemporáneas sobre los espacios de las artes: aposentamiento del cuerpo en las materialidades artísticas, implicación de cuerpo y lenguaje, proyección del cuerpo en los espacios del arte, invenciones y descubrimientos que son como extensiones del cuerpo. Sombras del cuerpo en la materialidad de las palabras que señalan al hombre que escribe, al sujeto de la escritura que se encuentra como el cuerpo en los procesos primarios de los sueños, en las formaciones del inconsciente, en el síntoma histérico, en la eficacia en las curas simbólicas, sean shamánicas o psicoanalíticas. Las sombras son ese más allá enigmático del cuerpo cuyo sello solo se abre cuando las vías expresivas de los lenguajes lo desencadenan para liberar una belleza más íntima en su poética interior.

Todas las artes dependen, en alguna medida, de esa relación tan antigua y primigenia entre cuerpo y los lenguajes que instaura, una vez por todas, la imagen inconsciente del cuerpo y las matrices sensoriomotoras que han sellado la percepción de los sentidos con los filtros de una estética cotidiana en los territorios de

cada cultura. Los elementos artísticos de una cultura anteceden en la sensibilización y los sentidos del cuerpo, antes que el ser humano tenga el dominio de la lengua materna. Esa estructuración anterior y primera, no verbal, relacional con el propio cuerpo y con el de los otros, perdurará y determinará conductas y comportamientos que inciden también en el lenguaje. La sombra es la implicación inconsciente y subjetiva del cuerpo en los lenguajes expresivos que pueden tener una traducción o transubstanciación en las formas artísticas. Sin esa implicación subjetiva no hay arte. Es decir que el arte necesita de las sombras de una estructuración de la corporeidad de un ser en singular que no es propiamente el cuerpo real sino la proyección de implicación de la corporeidad del artista en las formas simbólicas. Por eso, las artes se consideran, todas ellas, los lenguajes que están más cerca de lo orgánico, de lo biológico. Más que cualquier otro tipo de conocimiento, el cuerpo para ser investigado necesita de indagar esas implicaciones que son como esas sombras que arrojan las palabras en el ser o existencia del poeta. Las formas de las artes se afirman en su eficacia simbólica (vital, pedagógica o terapéutica) porque son formas formantes de la propia estructuración sensible de quien crea en arte. Por eso investigar el cuerpo es algo

tan complejo, al extenderse éste más allá de su carnalidad o anatomía, más allá de la conciencia, donde solo aparece a la luz de su verdad, en la capacidad de crear, de ser verdaderamente en otras materias donde inscribe las formas, de existir simbólicamente cuando proyectado en espacios escénicos, plásticos, literarios, podemos oírlo, captarlo, comprenderlo en sombras de palabras, de sonidos, de movimientos, que lo traducen en otras materias.

No se puede investigar lo que es el cuerpo sin esa sombra que le llega de las artes. No puede realizarse sin tomar en cuenta sus vivencias, sus procesos de emisión o de recepción de la expresión, donde lo sensitivo, lo afectivo y lo cognitivo pueden entrelazarse en los símbolos. Todo esto significa que lo que complica científicamente la comprensión del cuerpo es su fragmentación que han hecho sobretodo las ciencias y aún más contradictorio las propias técnicas corporales externas y que no han sino capaces de investigar las interconexiones necesarias que forman propiamente las primeras elaboraciones del cuerpo para auto-organizarse inconscientemente desde lo sensible hasta llegar a construir la conciencia del cuerpo con que se construye el yo como primera persona gramatical, existencial y conciente.

¿Están los docentes preparados corporalmente, incluso los docentes en danza, para investigar las prácticas de la enseñanza que no se distancien de los conceptos contemporáneos de la creación artística y de las ciencias humanas en culturas pedagógicas contemporáneas de la comunicación? Estas preguntas suponen una transformación del sistema escolar visoauditivo a otro modelo que comprenda todo el cuerpo y todos los sentidos; pero a su vez, los artistas que rara vez se interesan por la pedagogía tendrían que formarse en las nuevas culturas pedagógicas de la comunicación; y aún los bailarines necesitarían investigar y cuestionar el cuerpo buscando armonizar las técnicas y la auto-expresión, las técnicas y la cultura, como exigen las pedagogías expresivas y creativas.

### **Pasar en claro a la sombra**

Seguiré usando la metáfora inicial de la escritura del poema de Octavio Paz. No es fácil situar el lugar donde una materialidad artística nos arroje la sombra de lo que somos. Oigamos bien el verso: *Soy la sombra que arrojan las palabras*. La sombra de las palabras delimita un espacio oscuro donde el artista es, existe, vive, se conoce. El arte es una forma de conocimiento y de auto-conocimiento. Los gestos y movimientos también lanzan esa sombra

que delimitan maneras de ser. Se diría que la sombra de las artes crea el verdadero espacio de la existencia donde el artista puede reconocerse en lo que es, mientras el investigador debe *pasar en claro* metafóricamente la poética cuando ésta accede a iluminar la sombra para hacerla objeto de conocimiento. Podemos plantear esa sombra como la metáfora del oscuro inconsciente que se planta en la propia estructura corporal del movimiento:

Cada movimiento puede entenderse como una manera de mantener la estructura del cuerpo con una actividad corporal distinta. Esas estructuras faciales de los músculos, además de las conexiones neuronales, están en relación con estructuras óseas de soporte que conllevan líneas geométricas, puntos de intersección, compensaciones entre volúmenes corpóreos, de manera que la interconexión ósea, muscular y neuronal tiene un soporte no propiamente anatómico sino que responde a significaciones inconscientes que cada sujeto vive sin que por lo tanto sea plenamente conciente de las propias vivencias corporales. Puede decirse que las formas sobretodo volumétricas y geométricas de la corporalidad no siempre son evidentes. No obstante una buena educación visual y táctil puede ser de ayuda, en una primera instancia para determinar ciertos procesos internos del sujeto. Puede sentirse como un huésped desconocido o como un habitante que desconoce el propio espacio viviente que lo hace existir (Schwind, 1989).



El problema que plantea el autor en la cita puede compararse con el texto poético al señalar ese soporte corporal que no es anatómico ni es evidente, sino que responde a significaciones inconscientes que no son conscientes en las vivencias corporales del sujeto. Debo señalar que formas, líneas, volúmenes, geometrías, están citados en ese espacio viviente que nos hace existir. La educación de dos sentidos está allí mencionada, puesto que el cuerpo es imposible de conocer en un solo registro sino en las interconexiones que no teniendo un registro anatómico pueden determinarse en procesos internos de relación entre los órganos que, aún existiendo y sintiéndolos, son difíciles a definir porque no tienen lugar propio en el cuerpo. Esos lugares inorgánicos del cuerpo se hacen visibles en la intersección de varios registros o de lenguajes como en el caso de la figurabilidad de los sueños cuya elaboración se sitúa en la intersección del cuerpo, la imagen y la lengua materna. Si no pertenecen a la anatomía, la investigación del cuerpo supone un lugar insituable, imaginario, donde tres tipos de interconexiones pueden ser investigadas para sacarla de las sombras del imaginario a la claridad de lo simbólico, de las vivencias concretas a las abstracciones de una teoría. Las artes se consideran los medios

más idóneos para la investigación de esa realidad humana, que hemos metaforizado como la sombra que arrojan las palabras de una escritura ilegible que debe ser pasada en claro para configurar tanto la expresión del sujeto proyectada en el arte como la investigación de la biocomunicación que ofrece el cuerpo cuando se expresa poéticamente.

### **Los tres ejes de la investigación de las interconexiones**

Existen actualmente, en las ciencias humanas, tres nociones esenciales que permiten plantear el problema complejo de la unidad de condición humana, de la diversidad de las culturas y de la singularidad que posee cada individuo. Esos tres conceptos esenciales tienen como eje central el cuerpo que no puede ser separado del espacio ni del tiempo. Somos esa amalgama de cuerpo-espacio-ritmo, que implica un complejo proceso individual de internalización de la cultura que concierne tanto el desarrollo de los procesos biológicos como todo el sistema de representación escénica o espectacular: la humanización del ser biológico procede de acuerdo a procesos internos de *sincronización corporal cenestésica* de todos los órganos de los sentidos, por la *espacialización* del cuerpo en imágenes diversas que pueden proyectarse en materialida-



des artísticas y por la *temporalización* de acciones a partir de los ritmos vitales donde no quedan excluidos los ritmos históricos.

### **La primera sombra: el cuerpo cenestésico**

La primera organización del cuerpo proviene de una sincronización de todos los cinco sentidos para constituir un punto insituable e inorgánico, que es la imagen inconsciente del cuerpo desde se emiten y reciben todos los mensajes. Es una constitución cenestésica de todos los sentidos que organiza el cuerpo para separar las sensaciones que provienen de las percepciones de objetos exteriores de las que provienen de nuestro propio cuerpo, que prepara la separación entre la imagen y lo real y que es el origen pre-expresivo y orgánico de todos los lenguajes. Muchos autores se han preocupado por el nombre que debe ser dado a esa sensibilidad que nos hace percibir el interior de nuestro cuerpo. Algunos hablarán de un sexto sentido inorgánico, quizás producto de la coexistencia de los cinco otros, otros hablarán de percepción interoceptiva o sensopercepción. La palabra cenestesia es difícil de definir, literalmente, en griego, significaría todos los sentidos juntos o co-existiendo, co-sintiendo como en las fa-

ses más primitivas del desarrollo corporal.

Desde su primera aparición de la palabra en el siglo XVIII (Reil, 1794), ha atravesado las ciencias humanas sin descollar completamente, tomando diversas significaciones: *todas las sensaciones que no se producen de un agente exterior y que informa sobre el estado y diferentes partes de nuestro cuerpo*; o todas las actividades sensoriales que no corresponden a un sentido espacial, o más bien *el conjunto de todas las sensaciones que, en un momento dado, son percibidas por la conciencia y que constituyen su contenido en ese momento* (Starobinski, 1999). Habrá que diferenciar la cenestesia de la sinestesia que es la figura retórica que designa las asociaciones sensitivas entre dos órganos: audición coloreada, visión auditiva, etc.

El arte contemporáneo al cambiar el objeto exterior por el paisaje interior usa mayormente de la cenestesia, así como el trabajo expresivo más que técnico en las artes escénicas, y las técnicas autoexpresivas son maneras de evocar ese eje cenestésico en la creación. Podemos situar ese mismo eje, en el aspecto de investigación del cuerpo, cuando se trabaja a ojos abiertos y a ojos cerrados en lo visual (muy usado en las improvisaciones), cuando hacemos trabajos táctiles, estáticos y dinámicos sobre el cuerpo propio y

sobre el de los otros para la toma de conciencia de la singularidad humana individual, de la constitución de los otros cuerpos y de la unidad del esquema universal humano. Visión, tacto, audición, dibujos, modelajes, palabras, van proyectando la sombra de la singularidad que puede traducirse en las marcas del lenguaje bajo el concepto de estilo. Todo trabajo investigativo de la creatividad, de la singularidad, de la diversidad, sabe situar el cuerpo donde lo visto, tocado, expresado. Amplia las zonas de conocimiento del cuerpo propio y de la historia personal en los límites del arte y de la terapia.

Para mencionar una de las mayores investigadoras latinoamericanas, la argentina Patricia Stokoe, define el término de expresión corporal-danza:

es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo, integrándolo de esta manera a sus otros lenguajes expresivos como el habla, el dibujo, la escritura (Stokoe y Hart, 1992).

A esa nomenclatura de expresión corporal-danza, se le pueda atribuir a esa manera de enfocar el trabajo educativo desde el punto de vista de la conciencia del cuerpo por medio de todos los lenguajes cuya metodología prefería llamar método de experiencias integradas para resaltar lo que hemos llamado las interconexiones no solo de las artes sino de la

técnica con la expresión en el trabajo escolar. A través del cuerpo y de todas las expresiones que implican las percepciones senso-perceptivas y exteroceptivas, el propósito era *contribuir al desarrollo del niño estimulándolo en los procesos básicos de la comunicación consigo mismo y con los otros, utilizando como instrumento básico su propio cuerpo* (Stokoe y Hart, 1992:30).

En todos esos procesos cenestésicos, sensoperceptivos, el mayor énfasis de la investigación es el autoconocimiento por medio de la creación de un estilo. El estilo es la singularidad del cuerpo expresado en signos en los límites de lo biológico donde las relaciones cenestésicas llegan a expresar ciertas relaciones de la memoria corporal en esas relaciones temporales de pasado y presente así como de las relaciones entre los sentidos como oír con los ojos: *Estoy en donde estuve: /voy detrás del murmullo,/ pasos dentro de mi, oídos con los ojos, /el murmullo es mental, yo soy mis pasos* (Paz, 1999).

Ese primer eje de la investigación del cuerpo cenestésico se metaforiza como los pasos internos que nutre la creación tanto en el taller escolar como en la investigación al descubrir como cada individuo siente su cuerpo descubriendo así las relaciones entre el cuerpo inconsciente y la conciencia corporal. en una Ese

paso al claro de las percepciones corporales que marca el pasaje de la inconsciencia a la conciencia toma el nombre de la sensorialidad. Las culturas pedagógicas contemporáneas se sitúan en el paso de la razón teórica a la razón sensible, de manera que el primer paso de la investigación del cuerpo es la sensorialidad.

### **La segunda sombra: la partitura todavía no escrita**

Así como el punto cenestésico organiza singularmente el cuerpo individual, una partitura inconsciente determina las conductas y comportamientos sociales dentro de las culturas. A ese código de determinaciones de conductas no verbales, los investigadores le han dado los nombres sugestivos de: partitura no escrita, orquestación o modelo orquestal de comunicación, coreografía, danza de la vida, gramática cultural. Se llama partitura o comunicación orquestal para indicar que no son mensajes unidireccionales o lineales como en la comunicación verbal sino que son plurales, polifónicos, donde todos los lenguajes no verbales intervienen marcando tanto los espacios como los ritmos de la comunicación. Puedo citar al autor de *La danza de la vida*:

Existe un nivel de la cultura subyacente, escondido, y muy estructurado, un con-

junto de reglas de comportamiento y de pensamiento no dicho, implícitos, que controlan todo lo que hacemos. Esa gramática cultural escondida determina la manera como los individuos perciben su entorno, definen sus valores y establecen su cadencia y sus ritmos de vida fundamentales. Somos, la mayoría de las veces, inconscientes o solamente superficialmente conscientes de ese proceso. Llamo al conjunto de paradigmas escondidos: nivel de cultura primaria. Nivel de cultura primera, profunda, nivel de cultura fundamental (Empleo esos términos como equivalentes) pueden ser comparados con el “hardware” de un sistema informático. Mientras que la cultura consciente, explícita, manifiesta, de la que se habla y se describe, es análoga al “software” de un tal sistema, es decir a los programas del ordenador (Hall, 1983).

Así como cuerpo no es cuestión de la anatomía simple ni del funcionamiento fisiológico de aparatos ni de órganos de los sentidos separados, sino estructuración de órganos por interconexiones cenestésicas inconscientes, el cuerpo cultural tampoco es la definición verbal que ella misma se da en palabras sino algo más allá que debe situar la búsqueda de la verdad.

Según Hall, existen tres niveles de la cultura:

1. La cultura conciente y técnica donde las palabras y los símbolos tienen un valor específico

juega un papel particularmente importante.

2. El nivel escondido, privado, reservado a un ńmero restringido de individuos, y de los cuales los extranjeros est́n excluidos.
3. Nivel de cultura subyacente, inconsciente e impĺcita de la cultura primaria

Para el autor, el lenguaje es importante en los dos primeros niveles y secundario en el tercero. Eso no implica que el nivel primario sea enteramente no verbal sino que las reglas no han sido todav́a formuladas en palabras. Podemos establecer aqú la diferencia de las investigaciones sobre la cultura propia o de otras culturas cuando figura un informante; seǵn Hall lo que recibe el investigador del informante est́ estructurado de acuerdo a los cuadros mentales o limitaciones que ha establecido la cultura profunda. De manera que no son las palabras las que pueden guiar al investigador en el descubrimiento de los ćdigos de esas coreografías sociales.

Para llegar a investigar esa cultura profunda o no verbal, los investigadores se han servido de medios audiovisuales (fotografía, videos, cine) donde sobre todo en las imágenes móviles que captan los movimientos de grupos humanos en zonas urbanas, retrocediendo o acelerando la velocidad, proyectan el efecto una coreografía inconsciente

donde cuerpos hacen los mismos usos del espacio con los mismos ritmos, como si cada uno ejecutara los movimientos de acuerdo a música inaudible o interna. Si la figura del cuerpo cenestésico configura las exploraciones corporales para desarrollar el estilo, esas observaciones de grupos ciudadanos parecen haber inspirado las últimas creaciones de Pina Bausch.

Creo que ese concepto de partitura cultural puede traducirse en el sentido de escrituras corporales como las modalidades de uso del cuerpo seǵn el compromiso del artista con las formas. Est́n las técnicas y śmbolos del primer y segundo nivel de la cultura que ya han sido pasados a ćdigos escritos o ya verbalizados como los cánones y normas de ejecuci3n, como una posible escritura bien sea cĺsica o moderna o postmoderna; pero quedan todas las posibilidades de la cultura profunda por investigar tanto para los usos creativos en la escuela como para el descubrimiento de nuestras propias sombras en las coreografías culturales inexploradas sea en las culturas tradicionales actuales como en las culturas urbanas o interculturales. Cuando pueda explorarse, descubrirse la cultura primaria, primitiva o profunda, podŕ abrirse el campo de nuevas creaciones técnicas o coreográficas. La est́tica actual situada entre lo can3nico y no can3ni-

ca pudiese abordar ese proyecto de investigar y de pasar en limpio o en claro las partituras todavía no escritas que sirvan de interconexión entre las técnicas, las expresiones y los cuerpos todavía no revelados de la cultura profunda que nos harían descubrir nuestro cuerpo kinesico, proxiémico y rítmico de nuestra verdadera estética cotidiana.

### La tercera sombra o los principios

No existen técnicas universales para el cuerpo o para las artes escénicas, pero si tendríamos que mencionar los principios transculturales donde diversas culturas parecen converger. ¿Existen principios universales en el sentido en que todas las sociedades poseen tradiciones culturales de la puesta del cuerpo en escena? ¿Puede hablarse de una ciencia?

Algunos autores, proponen el nombre de *Etno-escenología* a esa investigación cuyo objeto es el estudio, en las diferentes culturas, de las prácticas y comportamientos humanos espectaculares organizados (PCHSO) (Pradier, 1996). El campo de investigación supone las artes en civilizaciones completamente diferentes, considerando su identidad específica. El método de acercamiento ideal se basa en que no debe existir ningún hipótesis a priori sobre la naturaleza de lo que se observa para evitar las distorsiones en la orienta-

ción de la investigación. De manera que podemos hablar de la necesidad de adoptar una metodología pluridisciplinaria por necesidad e interdisciplinaria por escogencia, de allí nace la necesidad de hacer estudios cruzados combinando los análisis, datos y criterios propios de la cultura estudiada con los análisis exteriores fundados en nociones y métodos científicos en uso. Lo que si se desprende de la perspectiva etnoescélogica es su oposición al dualismo de considerar las actividades simbólicas sin cuerpo y las actividades corporales sin implicación cognitiva y psíquica (Pradier, 1996:18-19).

Esta posición de cruce supone además que la condición humana se origina y sigue desarrollándose a partir de la emergencia de la dimensión espectacular y artística con la creación de elementos simbólicos perceptibles que, referidos a un modo específico de tratar la información sensorial, logran una mayor intensidad de percepción en contraste con el entorno. Esas prácticas se les llama artes de la vida, artes vivientes, prácticas bionómicas, pero a su vez los investigadores de las prácticas sociales suponen que la organización de la socialidad, en toda cultura, obedece a un modelo semejante al artístico, una especie de estética social y relacional, que contextualiza la co-

municación entre los que comparten una misma cultura.

Si tomamos el caso del cuerpo y del arte en la escuela, el mismo adiestramiento de la danza tuvo que cambiar al contacto con la educación (Rudolf Laban, Patricia Stokoe) con todos los argumentos de las ciencias y de las corrientes pedagógicas contemporáneas que situaban otros valores en las artes y en el ideario educativo cuyo modelo humano pasa de la ciencia a las artes y de la técnica a la expresión: educación a través del arte (Hebert Read), de creatividad o de expresión (Victor Lowenfeld), de la práctica psicomotriz (Bernard Aucouturier y André Lapiere), de la pedagogía de la situación (Gisèle Barret), de las múltiples inteligencias (Howard Gardner).

Todas esas corrientes pedagógicas centran su atención entre lo físico y lo simbólico, entre la generalización y la contextualización, donde el problema esencial es la relación entre técnicas y auto-expresión, llegan hasta las teorías contemporáneas que consideran la educación como una mecanismo biocomunicacional de desarrollo de interdependencias entre los órganos, afectos e inteligencias que forman propiamente una estructuración dinámica cuya expresión señala como cada uno vive su cuerpo y que esa expresión procede de determinaciones inconscientes:

Podemos aquí establecer dos principios que debe acoger todo investigador del cuerpo, sobre todo el docente en danza, pero que no debe ser ignorado por nadie que ejerza la docencia en cualquier nivel educativo: se habla de muchos analfabetismos, sin mencionar el alfabeto básico con el cual aprende todos los otros alfabetos. Es el cuerpo el eje transversal de todas las artes, de la educación en general y en todas las asignaturas, puesto que es el soporte de interconexiones corporales no anatómicas que responden a determinaciones inconscientes que deben ser llevadas a nivel de la conciencia. El niño aprende todo con su cuerpo, por él le llegan todas las informaciones de un mundo sensorial. La práctica educativa debe englobar todos los sentidos (mientras más sentidos hay mejor aprendizaje) y con una dinámica que permita con el movimiento acceder a la activación cerebral:

Cada vez que nos movemos de manera organizada y con gracia se activa todo el cerebro y se produce toda la integración, la puerta para el aprendizaje se abre de manera natural y espontánea (Ibarra, 2001).

Si el modelo humano predominante en la tradición educativa de Occidente fue la ciencia indiferente, universal y racional, transmitida verbalmente en una comunicación

visoauditiva; actualmente el modelo educativo de las culturas pedagógicas contemporáneas se funda en arte donde resuena el poema de Octavio Paz como emblema de una poética que comprende lo humano en todos los procesos internos-externos de la condición humana. Si finalizo por citar a un poeta para situar ese mismo problema artístico de una originalidad íntima que se exterioriza en la obra es porque refleja en el poema la propia complejidad cenestésica que alimenta todas las artes y todos los sentidos: *Estoy en donde estuve: /voy detrás del murmullo,/ pasos dentro de mi, oídos con los ojos, /el murmullo es mental, yo soy mis pasos, /oigo las voces que yo pienso,*

*/las voces que me piensan al pensar-las. Soy la sombra que arrojan mis palabras* (Paz, 1999).

La reflexión de nuestros científicos contemporáneos está allí en el poema dirían algunos investigadores; pero la contemporaneidad ha invertido los procesos de conocimiento: la ciencia siempre procede después que una poética, una mitología, un arte, ha explorado ya esas regiones desconocidas proyectándose en sombra. No puede haber una verdadera aproximación a lo humano si no llega a comprenderse las sombras que arrojan sus palabras.

### Bibliografía

- HALL, Edgard T. *La dance de la vie*, Senil, Paris, 1983.
- IBARRA, Luz María. *Aprender mejor con Gimnasia Cerebral*. Garnick Ediciones, Mexico, 2001.
- MAUSS, Marcel, "Les tricheques du corps", in *journal de psychologie*, XXXII, N° 3-4, 15 mars-15 abril 1936, incluido en *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris, 1996.
- PAZ, Octavio. *Pasado en claro*, F. C. E., México, 1999.
- PRADIER, Jean- Marie. "Ethnoscénologie: la profondeur des émergentes", *In La scène et la terre*, Maison de Cultures du Monde Paris, 1996.
- SCHWIND, Peter. *Plenitud corporal con el Rolfing*, Los libros de Integral, Barcelona, 1989.
- STOKOE, Patricia, HART, Ruth. *La expresión corporal en jardín de infantes*, Paidós, Barcelona, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. *Razones del cuerpo*, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999.