

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

“El discurso de la acción”
GT8. Performance-taller

Lic. Graciela Casanova. Licenciada en actividad física, UFLO, Buenos Aire con pos titulación en "Actualización académica en Teoría del Arte". Formadora de formadores en el área movimiento y cuerpo, especialista en juego y disciplinas artísticas y directora de puesta en escena. Pagina Web : teatro de las huellas.

La presente fundamentación de la performance taller, dentro del marco del grupo de trabajo nº 8, “Corporalidad, educación física, deporte y psicomotricidad.” está extraída del libro en etapa de edición: **“Escrituras corporales. Una poética de la huella”** del cual soy coautora junto a Marc Georges Klein, investigador en artes escénicas y formador de actores y doctor en estudios teatrales por la Universidad de Paris III.

La dinámica de la performance-taller plantea al cierre del GT, tomar un tiempo no superior a los quince minutos para debatir acerca de alguna pregunta , idea, incertidumbre, información, aporte que hubiera surgido de modo significativo, pero sobre todo, inquietante, durante las diferentes exposiciones y de forma conjunta, participantes y “coordinador” seleccionar una o más, incluso que pudieran entrecruzarse. El abordaje de las mismas, encontrará acogida, es decir, se les hará lugar, desde una praxis “todo terrenos” que con el nombre de **“Escrituras corporales. Una poética de la huella”** reúne un manojo de líneas entrecruzadas de hipótesis teóricas y prácticas, de exploración creativa y de trabajo formativo y artístico desde el cuerpo, desarrolladas por la coordinadora de este taller y Marc Georges Klein desde hace más de veinte años de investigación, a veces juntos, o a veces cada uno desde su trayectoria y espacio geográfico. Se hace referencia aquí a una práctica colectiva –aunque basada en la vivencia individual más íntima y singular- de exploración, según determinadas condiciones, de nuestro territorio físico, en su dimensión tanto sensorial emocional, como motriz, y de todas las interacciones posibles entre nuestro cuerpo, los demás cuerpos, animados o no, y su contexto. Exploración que no presupone el dominio de un “lenguaje corporal” ya construido y codificado, sino que nos va confrontando a la dimensión siempre nueva, desconocida, extraña, de nuestra corporeidad, así como de la corporeidad del mundo. Tampoco implica la menor intención, en el sentido

de un “querer decir” (o “expresar”, “mostrar”, “interpretar”, “representar”, “significar”...): convocándonos, al contrario, a compartir el regalo y el goce de un hacer sin propósito.

Los objetivos que se persiguen en esta ocasión, de encuentro fortuito, a partir de una inquietud devenida de la palabra expositora, o descriptiva, o explicativa que nos identifique, entre los más prioritarios es intentar aproximarse al conocimiento desde otra instancia quizás más compleja, pero enriquecedora, que es, el discurso de la acción y poder decidir sobre lo que se hace, y acoger lo que ese hacer va produciendo en sí mismo y en los otros, en el presente absoluto de la vivencia compartida. La búsqueda de resultados, no es una dimensión, de la cual se preocupe esta línea de trabajo, pero si se ocupa de redefinir la función de quien es responsable de una práctica, que involucra a los cuerpos, con sus potencialidades cognoscentes, desde la sensorialidad, la captación emotiva y la percepción que llevan al conocimiento. A ese sujeto, expuesto a su propia búsqueda, lo llamamos *viador*.

El pedagogo de la escritura corporal: un viador. Porque esa palabra rara

Dentro de las lenguas de los pueblos originarios de Mesoamérica, no se encuentran unas denominaciones que traduzcan las palabras-conceptos occidentales “enseñar”, “profesor” (en el sentido de quien enseña), o “alumno” (término que significa, según su raíz latina, “el que es alimentado”). En tseltal -una de las lenguas mayas habladas en Chiapas, México- se dice *jnohpteswanej* para designar, no quien “enseña”, transmitiendo sus conocimientos, sino quien ayuda o acompaña al *jnopojel* o aprendiz en el proceso de aprendizaje, concebido como un proceso de interacción integradora con su entorno. Aprender es aprehender, caminar hacia, acercarse de algo, como dice la raíz *nohpintesel*; quien facilita esta aprehensión del aprendiz es un acercador. En vez de decir “mi papá me enseñó” los tseltales utilizarán una fórmula que dice “me hizo aprender”, según un modo de construcción propio de las lenguas mayas, y de su cosmovisión, en lo cual no se concibe la oposición entre un “sujeto” activo y un “objeto” pasivo de la acción, sino la complementariedad de dos sujetos interactuando.

Haciendo un salto intercultural, es interesante relacionar esta visión con la raíz griega de la palabra “pedagogo” (de *pais*, *paidos*: niño, y *agein*, llevar, conducir, guiar), que solemos equivocadamente considerar como sinónima de maestro, profesor, docente, etc. En efecto, aquella palabra designaba originalmente, al parecer, no a quien “enseñaba” algo, sino –

función mucho más humilde, a cargo de un esclavo de la familia– a quien acompañaba, tomándolos por la mano, a los niños en el camino hacía lo que podía ser, o no, una escuela. Hoy en día, se reconoce cada vez más ampliamente el fracaso del modelo educativo dominante (erróneamente dicho “tradicional”) en el mundo globoccidentalizado: modelo privilegiando la enseñanza, como proceso de transmisión, vertical y unilateral, de conocimientos y procedimientos preestablecidos (en su mayor parte abstractos y descontextualizados), del “maestro” al “alumno”. Los modelos alternativos de “pedagogía moderna” o “activa” han revalorado, al inverso, la prioridad del proceso de aprendizaje -concebido como un “caminar haciendo camino”, un experimentar “a tientas”- sobre el proceso de enseñanza. Han enfatizado el papel central del “aprender a aprender”, y la necesidad de implementar unas estrategias de acompañamiento de este proceso, que contemplen la diversidad de los sujetos, de sus formas de inteligencia y estilos de aprendizaje, a fin de favorecer, según la visión constructivista, un aprendizaje significativo, es decir: relacionado con el contexto material y cultural de los aprendices, y por tanto, pertinente para, e integrado por ellos. Asimismo, frente a la lógica competitiva e individualista que el occidente “desarrollado” pretende imponer al planeta, se va reafirmando en muchos ámbitos la importancia del trabajo cooperativo, como lo manifiesta, por ejemplo, el concepto y la práctica de “comunidades de aprendizaje”, entendidas como sistemas interactivos y horizontales en los cuales “todos vamos aprendiendo-construyendo juntos”. En este planteamiento, no solamente se trata de *aprender a conocer*, sino también, según las recomendaciones de la UNESCO –formuladas hace ya quince años- de aprender a *hacer*, de aprender a *vivir juntos* y de aprender a *ser*; el aprendizaje estando concebido como un proceso holístico ilimitado centrado en el aprendiz mismo.

La pedagogía de la escritura corporal, tal como la concebimos, se encuentra en profunda congruencia con este enfoque educativo “nuevo”, que consiste más bien en el redescubrimiento de los principios fundamentales presentes en la tradición de varios pueblos originarios. Y si proponemos, para designar quien anima y acompaña el caminar de los demás, el término-concepto de *viador*, no es por un gusto especial por las palabras raras o los neologismos, sino por una necesidad de clarificación, en coherencia con nuestra concepción misma de aquella práctica. “Uno tiene su ropa personal, y la limpia de vez en cuando; más uno no tiene sus palabras personales, y nunca las limpia”, observaba Bertolt

Brecht, quien propuso en algún momento, no sin malicia, designar su “nueva manera de hacer teatro” por el término *taetro*. La misma necesidad nos lleva a nombrar *hacedores*, en vez de “actores”, a quienes se prestan al juego con nosotros. Y bien puede ser que tal cambio terminológico nos ayude a repensar el estatus y el quehacer de cualquier tipo de “educador”, frente a cualquier tipo de “educandos”, en cualquier contexto. En particular, nos importa demarcarnos sin ambigüedad del modelo conformista del “maestro”, y de la “pedagogía”, que lamentablemente sigue predominando, no solo en el campo de las disciplinas “duras”, como la enseñanza de las lenguas, de las matemáticas o de las ciencias, sino también en el de las disciplinas dichas artísticas. Debemos confesar que la práctica pedagógica, todavía vigente en la mayor parte de las escuelas o academias de danza, teatro, pintura, música, etc. nos parece bastante cuestionable, incluso, a veces, profundamente nefasta. Considerando el campo de la “creación artística”, y especialmente escénica, necesitamos, con la misma claridad, demarcarnos de la figura tiránica, comúnmente admitida y celebrada, del director de teatro o del coreógrafo (para no hablar del director de cine), como Maestro Todopoderoso que concibe, ordena, dirige, controla, y finalmente firma, un proceso de lo cual los demás (actores, bailarines, etc.), no son más, aunque tal vez brillantes, que los ejecutantes. Y en el caso específico de las *prácticas corporales*, que han conocido en las últimas décadas un desarrollo importante -no solamente en la esfera artística, sino también en el mercado tanto de la formación profesional como del “desarrollo” o de la “sanación” personal-, debemos decir que nos quedamos seriamente preocupados frente a la proliferación de toda clase de gurús de la Nueva Era, quienes no siempre evitan las tentaciones de la mistificación. Pero tales casos extremos, tal vez no son los más perniciosos; y nos importa marcar igualmente nuestra inconformidad con lo que podríamos llamar el modelo pedagógico *soft*, o “blando” -especialmente vigente en el campo de la “expresión corporal”-, en lo cual la figura del pedagogo se identifica a la de una partera, ayudando a “sacar afuera”, lo que uno “tenía dentro”. Explícitamente o no, tal modelo se refiere a lo que algunos, equivocadamente, consideran la fuente todavía vigente de todas las pedagogías “modernas”, o sea el método, dicho inductivo -atribuido por Platón a Sócrates- de la *mayéutica*. A pesar de su apariencia amable, tal método (o para bien decir tal “matriz”) presupone un orden absoluto de las verdades, ya presentes en algún lugar ideal -y previamente conocidas por el pedagogo más no por el aprendiz-, que sólo se

trataría, a fin de cuentas, de redescubrir o reconocer, por eliminación progresiva, de las respuestas inadecuadas, mediante el juego racionalmente infalible de unas preguntas hábiles. La referencia al parto no es más que una metáfora engañosa, ya que no se trata en absoluto de dar luz a algo nuevo. No se admite la posibilidad que existen “verdades” relativas, múltiples, contradictorias, ni descubrimientos inéditos; y mucho menos aún, que el aprendiz mismo encuentre o produzca realmente algo, construyendo su camino de forma autónoma fuera del control del maestro. De hecho, se trata de un modelo de enseñanza meramente conductista, y finalmente dogmático, disfrazado bajo la máscara de una “pedagogía activa”, o “participativa”, en lo cual el aprendiz no deja de ser un alumno, un minusválido mental, fácilmente expuesto al ridículo por quien no deja de ser el dueño.

Qué es el viador

El viador no es quien enseña a los demás algunos caminos ya trazados, tampoco quien construye para ellos caminos nuevos. Es quien les propone, en forma de reto, algunas vías posibles, despeja el territorio, les anima y les ayuda a atreverse en un caminar a tientas, que es, al mismo tiempo, hacer *su* camino. Es quien garantiza la viabilidad del proceso, alentando los caminantes a resolver o dilucidar de forma creativa las dificultades, dándoles los impulsos y apoyos necesarios para que puedan seguir adelante, y encontrar sus propias respuestas a los desafíos que se les presentan; permitiendo que erren sin desesperarse, que se pierdan sin hundirse, que aprendan de sus errores y logren ganar terreno sin quedarse en el punto alcanzado. Es quien enuncia, y recuerda cuando resulte necesario, las reglas de un juego abierto, cuyo desarrollo, por definición imprevisible, es de la plena responsabilidad de los jugadores. Lo que entraña, de cierto modo, una actitud paradójica: “despejar el territorio” puede exigir arrancar las malas raíces de la costumbre, del prejuicio, del saber-hacer supuestamente adquirido; “apoyar” puede ser quitar al otro los apoyos ficticios que él está esperando; “facilitar el caminar” puede ser proponer a los hacedores algunas dificultades o retos, que les obliguen a cortar su modo habitual de hacer, y encontrar propuestas o respuestas inéditas, igualmente sorprendentes para ellos y para él. En este sentido nos acercamos al concepto de “vía negativa”, propuesto por Jerzy Grotowski respecto al entrenamiento físico-emocional del actor, o de la tradición japonesa, en la cual, según Yoshi Oida, la condición primera del hacer siempre es un “deshacerse de”.

El viador entonces es quien provoca, fomenta, facilita, acompaña, garantiza y de cierto modo protege la aventura de los hacedores, pero no quien la *guía*, en el sentido que implicaría conocer previamente el camino que se propone recorrer, lo que en este camino se puede encontrar, o puede acontecer. Y mucho menos la controla. Cabe insistir: si el camino que se propone abrir a los hacedores es un camino desconocido, que se construye caminando, si la experiencia de escritura corporal se define como una aventura, este principio se aplica también, y en primer lugar, al viador. Él no se puede considerar en absoluto como un técnico indiferente al desarrollo de los procesos que el va fomentando y acompañando. Y mucho menos como un ajedrecista moviendo a los demás como peones expuestos a unos peligros de los cuales él se quedaría indemne, o como vagabundos erráticos dentro de un laberinto del cual él solo conocería la salida, en un proceso de lo cual él solo podría prever, y evitar para sí mismo, los efectos o las consecuencias, y sacar los beneficios. El viador no es un observador externo al proceso, sino uno de sus elementos, que influye internamente en ello y se deja influir por ello, poniendo en juego, en cada momento, su visión, su deseo, sus emociones. Es de su plena responsabilidad diseñar el marco general del taller, formular propuestas específicas, introducir tal material o tal otro, recordar las reglas del juego, alentar a los hacedores en seguir algunas pistas y disuadirles de seguir otras, etc., asumiendo, con toda su carga de subjetividad, una función de acompañador privilegiado de los caminantes. Y es cierto que ninguna de las diversas formas de lanzar a los hacedores en su camino (premisas, preguntas, desafíos, sugerencias, tales como: “¿Hay espacio para esconderse?”, “Desear tocar y no ser tocado”, o “¿De qué puedes servir a una silla?”), aunque nunca se reduzcan a consignas cerradas, o a estímulos que induzcan respuestas mecánicas, son gratuitas ni “inocentes”. Más bien se puede considerar que la médula de nuestra línea de escritura corporal, toda su filosofía estética, se transfieren, de una vez, en tales palabras sencillas de apertura.

Experiencia

Estamos hablando aquí de “experiencia”, en el sentido pleno que conlleva la palabra “experimentación”, y esperamos lograr desembarazar de una vez estos términos de las connotaciones negativas que se le suelen asociar. Al contrario de todo tipo de manipulación irresponsable, lo propio de una experimentación, tal como la concebimos, es intentar provocar la aparición de algunos efectos no conocidos, no previos o previsibles, a partir de

una disposición específica de algunos elementos conocidos, bajo unas reglas y dentro de un encuadre que garantizan rigurosamente la seguridad del proceso y de sus actores; la seguridad definiéndose aquí como la otra cara de la responsabilidad, y la condición de posibilidad de la toma de riesgo. En tal proceso el viador no es más que uno de los elementos del sistema, lo que no significa que su implicación sea idéntica a la de los hacedores, más igual, en términos de riesgo, sí lo es. El viador es un anti-maestro que expone, en cualquier momento, su saber a contradecirse, su experiencia a invalidarse, sus certezas a derrumbarse; que va reaprendiendo cada vez nuevamente, de los demás, *qué es* lo que está en camino, y sorprendiéndose felizmente de lo que ocurre en ello. En este sentido, tanto para el viador como para los hacedores, la experiencia-experimentación se convierte en *vivencia*, es decir que sus efectos no están operando sobre cualquier elemento del mundo “externo” (como es el caso de la experimentación tecno-científica) sino sobre los actores mismos del proceso; lo que se transforma no es algo de “la realidad”, sino de nuestra relación con ella; el “objeto” del proceso no son más que *sus sujetos*.

Competencia

Por eso, la competencia -si la hay- de ese formador singular que nombramos viador, no es, ni será jamás reductible a la suma de los elementos “técnicos” u “objetivos” de formación, de experiencia, de saber y de saber-hacer, que él mismo ha adquirido, asociados a una capacidad de transferencia y de ajuste a los “públicos” con quienes se encuentra. Semejante competencia, o más bien *anti-competencia*, que no deja de deconstruirse y reconstruirse a medida de que se necesita, en contextos siempre nuevos e irrepetibles, implica un trabajo exigente sobre sí mismo, según un doble movimiento de desaprendizaje y de reaprendizaje permanente. Para el viador como para los hacedores, se trata de desprenderse de lo aprendido, des-saber lo sabido, des-idear lo ideado, des-pensar lo pensado (que es, etimológicamente, la misma cosa que lo *pesado*), des-validar las respuestas establecidas, y, en definitiva, de *des-ubicarse* para habitar el lugar inconfortable de la pregunta, en un ejercicio de suspensión del juicio, de duda fecunda, y de asombro reiterado frente a lo que se supone ser la realidad. Ejercicio que consideramos, con Gaston Bachelard, el proceso fundador de lo cual proceden igualmente los descubrimientos científicos como los acontecimientos artísticos. Se trata de liberarse de esa “patología moderna del espíritu” que es, según Edgar Morin, “la hiper-simplificación que nos hace ciegos a la complejidad de lo

real”. O sea, en términos de Jacques Derrida, de deconstruir los fundamentos logocéntricos de nuestra visión del mundo, y nuestra pretensión arrogante de actuar “sobre” el, para dejarnos atravesar y contagiar por otras voces, otras miradas, otras lógicas –minoritarias, laterales, impertinentes- y, más que pensar en metáforas, permitir, según la fórmula de Emanuel Lizcano, que las metáforas nos piensen. Que el flujo heterogéneo, tal vez contradictorio, de nuestras emociones, nuestros sentimientos y nuestras intuiciones, nos enseñe el camino donde no hay camino, nos permita acceder a un modo de conocimiento que sea, como dice Paul Claudel, *co-nacimiento*. Redescubriendo, en su radical extrañeza, el potencial poético de lo cotidiano -esta calidad conmovedora, a la que alude el intraducible concepto-sentimiento japonés de *mono no aware*-, emanando de la realidad más cercana, más frágil y más ínfima, y donde lo obvio encuentra su lugar a la vuelta de una esquina, al umbral de un jardín abandonado, en el letrero de un negocio, en una silueta a la ventana de una casa desconocida, en el silbido de un tren, en el rebote de una piedra sobre el agua, en una fotografía resquebrajada, en el grito de una gaviota, en los olores de una cocina, en la dedicatoria manuscrita de un libro, en un zapato mordisqueado por un perro, en el chapotear de las olas, en el humo de una chimenea, en el portal de un cementerio, en la forma de una nube, en el último fósforo caído de su caja, en el balbucear de un bebé, en los primeros copos de nieve, en el paisaje de laberintos de una barriada marginada que de repente se abre ante nuestros pasos. Percibiéndonos como materia solidaria con la materia del mundo, vibrando a nuestra superficie de ser, una piel sin fronteras, para restaurar todo lo humano de la humanidad en la multiplicidad de los vínculos inmediatos con todos nuestros semejantes y dispares. En este sentido, se trata principalmente de cultivar en sí, para poder difundir e irradiarla, una capacidad de plasticidad y de movilidad interior, o sea, en palabras de René Loureau, “un ensueño activo contra los sistemas”, que nos permita acoger lo diverso, lo plural y lo múltiple como nuestra condición misma, habitar en procesos nunca acabados, albergar posibilidades siempre diferentes, indagar manteniéndonos abiertos hacia *lo otro*, y compartir, con *los otros*, la búsqueda de una construcción histórica de las concepciones del mundo a partir de la autoconciencia del presente.

Disposición

En el espacio concreto del taller de escritura corporal, la calidad fundamental (necesaria más no suficiente) del viador -que marca claramente los límites de su autoría sobre los procesos-, será la *agudeza de su atención amorosa* a lo que está ocurriendo. Eso implica una disposición permanente a cambiar de estrategia, más no a ciegas, por azar o por gusto de la diversión. Para eso, le toca, desde una profunda permeabilidad, aproximarse, ajustarse, afinarse y entrar en resonancia, no tanto con el estado emocional, sino con *la línea de energía propia* que va moviendo cada uno de los hacedores en cada momento de su hacer, lo que implica un tipo de entendimiento que va mucho más allá de la empatía afectiva, de la apreciación formal, o de la “comprensión” del “propósito”, consciente o no, de aquellos. Esta línea de energía propia es algo como el flujo invisible, la lógica secreta, que corre a través de los gestos y movimientos de cada quien, y que determina y direcciona el campo potencial de desarrollo de su hacer, en el sentido riguroso que, por libre que sea, no le permite hacer “cualquier cosa”. Se trata de percibirla en varios de sus aspectos: forma, ritmo, amplitud, intensidad, orientación espacial, interacción con otros hacedores, tratamiento de los materiales, etc., para encontrar la propuesta (verbalizada o no) que permita al hacedor adecuarse a su propia acción, concentrar su capacidad creativa en ella, y llevarla, consecuentemente, lo más lejos posible, según el principio que, una vez abierto un camino, siempre hay algo más que encontrar en ello, antes de llegar al agotamiento de la propuesta. Insistimos: bien puede ser que esa línea de energía propia se quede no percibida por el mismo hacedor, ocultada u obliterada por todo tipo de parásitos (psicológicos, como las “intenciones” de expresar o representar algo determinado, “estéticos”, como los juicios que porta uno sobre las formas externas de su hacer, o morales, como las prohibiciones que se impone a si mismo...) En esos casos, es la mera responsabilidad del viador, ver lo que los hacedores, de su propio hacer, no ven, habituarlos a la observación que permite diferenciación, profundización, y conocimiento para reubicarlos en *lo justo* de su propio camino.

Justeza

Estamos repropiciándonos aquí un concepto-valor bastante delicado, más fundamental: el de *la justeza*. En nuestra práctica, la justeza no es, como en el caso del arquero, la disposición más eficiente de los diversos factores (postura del cuerpo, tensión de la cuerda, orientación de la flecha, etc.) en función de su meta, o sea la que ofrece las probabilidades más seguras

que vaya a dar en el blanco. Tampoco es, como en el caso del ejecutante de una pieza musical, la máxima conformidad simultánea a los imperativos técnicos de manejo del instrumento, a las exigencias de la partitura, y a las indicaciones del jefe de orquesta. Tampoco, como en el caso del orador o del publicitario, la conjunción de los recursos retóricos más propios a convencer o seducir al otro. En fin -para evocar las prácticas, más cercanas, del teatro o de la danza-, tampoco se refiere a los criterios comúnmente vigentes en aquellas, sean psicológicos, como la “sinceridad” o la “identificación al personaje”, o formales, como la “elegancia” o la “belleza”. ¿De qué se trata entonces? Propondremos una metáfora, diciendo que lo justo es la dirección singular que *señala* al caminante su propio camino –algo que no se puede prever antes de haberse arriesgado en él, más que se descubre paulatinamente en el caminar– al igual que las propiedades de una pieza de madera, su densidad, la estructura interna de sus líneas y nudos, etc., indican al artesano una cierta manera, y no otra, de manejar su buril en contacto con ella, y pre-diseñan las formas posibles de la escultura que va emergiendo. Más esta metáfora tiene sus límites, por remitir principalmente (aunque también nos sugiere algo más enigmático) a la “resistencia del material”. La aproximación quizá la más pertinente es la que encontramos en la situación del pintor, escrutando, frente al esbozo de un lienzo, cada pincelada ya hecha, e intuyendo de repente, con una certeza absoluta –tal vez después de un largo tiempo de duda-, *cual es el próximo trazo necesario*, llamado o exigido por los trazos anteriores. En esta percepción-comprensión instantánea, bastante compleja, que constituye la intuición (entendida, con Bergson, como “un momento de aceleración de la inteligencia, un cambio de velocidad”), entran, por cierto, muchos elementos adquiridos, que tienen que ver con la cultura pictórica propia del artista (su concepción en cuanto a leyes de composición, etc.), y a la vez con el impulso, o el propósito, consciente o no, que lo anima. Pero en esta situación muy particular de *escucha visual*, se trata de algo más: en un momento dado, el artista, olvidándose de todo lo resto, se pone atento y se somete a *la exigencia propia de lo que surge*, la cual puede contravenir brutalmente tanto su intención presente, como su postura conceptual y sus elecciones estéticas previas. En este sentido es permitido entender la fórmula, aparentemente arrogante, atribuida a Picasso: “Yo no busco: yo encuentro”, como la expresión de una profunda humildad. Aquella justeza, que constituye, creemos, el valor esencial del gesto artístico, y que exige una entrega plena y profunda del sujeto, presenta

paradójicamente un carácter de rigurosa *objetividad*, en el sentido que, cuando se encuentra, no da lugar a ninguna duda más, y que su evidencia se va imponiendo igualmente a todos.

Acompañar

El viador, entonces, es –en un sentido que excluye toda connotación mística– un escuchador-vidente, cuyo oficio, como pedagogo de la creación, es hacer percibir, de alguna manera, a los demás, lo que está ocurriendo en su propio hacer, y permitirles ubicarse en lo justo de su camino. Las modalidades posibles de este acompañamiento orientador son muy diversas, y se requiere de una aprehensión indirecta y bastante cautelosa, para evitar que la llamada de atención tenga por efecto romper la dinámica en curso, sacar al hacedor de su estado creador y convertirlo en auto-observador. El principio es: las menos palabras posibles, y, cuando son inevitables, que tomen la forma más suave, más abierta y a la vez la más sugestiva, posible, cuidando el tono de voz, su ritmo, su intensidad, al igual que cada una de las palabras enunciadas. Se evita sistemáticamente todo tipo de propuesta verbal que pueda ser percibida como una “consigna” normativa, o que apele al “imaginario” de los hacedores y les induzca en la tentación de la simulación. Sin embargo, es necesaria, a veces, una intervención más brutal, perturbadora, como la del maestro Zen interrumpiendo la concentración del discípulo con cualquier cosa, un sarcasmo, una patada, un grito, una pregunta fuera de contexto, una observación aparentemente absurda, una propuesta contradictoria, irrealizable o ininteligible, a fin de arruinar su ilusión de haber encontrado “la” respuesta, y relanzarlo desde una perspectiva inesperada en el camino de su propia búsqueda. Más puede ser que una actitud física, el acercamiento casi clandestino al hombro de un hacedor, la introducción, la modificación o el desplazamiento de algún elemento material en el espacio, la difusión de un fragmento de música, etc., se revelen mucho más pertinentes que cualquier palabra. No hay reglas ni recetas previas: acompañar el hacer de los demás es realmente un arte, una *agogía* sutil y precavida, que exige una atención extrema y constante, a veces agobiante, al aquí y ahora de la situación.

Kairos y Cronos

Esta función está mediada y mediatizada por dos modos -opuestos, más dialécticamente relacionados– de inscripción en la dimensión del tiempo.

El primer modo tiene que ver con el *Kairos* de los Griegos, o sea el valor del *tiempo en potencia*, el del reloj interno, cualitativo, indomable, no-lineal, que construye y forma parte de la vivencia, y del cual surge, para quien lo sabe agarrar, el “momento justo” o la oportunidad. La calidad de atención, de intuición, de acompañamiento y de intervención pertinente, orientada a la justeza, que se exige del viador, no se puede concebir sin la *paciencia* de habitar este tiempo plástico e imprevisible. Manteniéndose en un estado muy particular de *espera acogedora*, que no es la “expectativa” impaciente de lo que uno quiere ver, o acostumbra a ver, según un proyecto prefijado, sino la capacidad de dar tiempo a aquel proceso alquímico, de lo cual los hacedores son sujeto y objeto a la vez, de transformación de la materia viva; de quedarse suspendido, abierto a la sorpresa de lo que, *en su momento* –lo que Leonor Klein llama el “instante-germen”- puede ocurrir o acontecer; de captarlo sin capturarlo; y de encontrar este otro “momento justo” que será el de su propia intervención. Es un estado de presencia/ausencia flotante, que permite a los hacedores encontrar, habitar, y explorar su propio espacio-tiempo, con seguridad más sin presión externa, en una forma de calma desembarazada de la obsesión del hacer por hacer. Esa espera que marca el devenir instala una ética que compartimos con José Luis Valenzuela: la de permitir “la vocación de ir hacia –y permanecer en- «eso» huidizo que en algún momento deberá circular en el grupo de creación, pero que requiere un asedio infinitamente paciente. La acechanza de ESO es una *ética* puesto que implica resistir la tentación de apresurar las cosas echando mano a las probadas soluciones (técnicas, estéticas) que el «oficio» (...) ofrece listas para usar”. Aquella temporalidad se percibe como circular, o en espiral, como lo concebían los Mayas, para quienes el cero –frecuentemente representado por un caracol o una concha- lejos de constituir un valor nulo, marca el elemento vacío siempre en espera de llenarse nuevamente, el posible punto inicial y final de unas series numéricas susceptibles de desarrollarse a la vez en dirección del “pasado” y del “futuro”. Y presenta, en su imbricación íntima con la dimensión del espacio -la que nos lleva a hablar de un espacio-tiempo-, las propiedades estupendas que describen los modelos holísticos, topológicos, cuánticos y cibernéticos del universo como *sistema asistemático*, quebrando, entre otros, el paradigma tradicional de una relación estática, lineal, unidireccional y jerárquica, entre “antes” y “después”, “causa” y “efecto”, “aquí” y “allí”, “acción” y “reacción”, o “estímulo” y “respuesta”. Así, en la interacción vivida entre

el viador y los hacedores, el Kairos es el tiempo-espacio de unos intercambios energéticos no-euclidianos, de unas simultaneidades móviles que manifiestan una relación asombrosa –más en absoluto mágica- de *permeabilidad mutua*.

El segundo modo tiene que ver con el Cronos, o sea el valor del tiempo como duración lineal, histórica, cuantitativa y abstracta, que miden el reloj social o el calendario, el que portamos como mochila pegada a la piel sin darnos cuenta. Este tiempo “duro”, normalizado y normativo, policíaco, castrador, es el que amenaza, en cualquier momento, de interrumpir, con un siniestro golpe de gong o de machete, el tiempo “blando” del deseo y de la espera, de la vivencia vivida, del “azar objetivo”; de rechazar los Dioses fuera de nuestro mundo; de impedir el ad-venir de la presencia, el encuentro con el otro y con lo otro, el acontecimiento poético; y su manejo constituye, en las sociedades humanas organizadas, uno de las formas más temibles y eficientes de la violencia institucional. Es el silbido insolente de un mozo que, en uno de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, interrumpiendo al admirable bufón Fanciouille al punto culminante de su actuación, basta para matarlo al instante. En este sentido, sería legítimo pretender arrancar a su influencia nuestras andanzas de escritura corporal, rehusándonos a imponerles una duración, una cadencia y un fin prefijados. Más aquel lúgubre Cronos también es el principio ineludible de entropía, de gasto irremediable de energía, de envejecimiento de todo organismo vivo, el tiempo irreversible y limitado de nuestra existencia terrestre, el pulso regular de una indetenible cuenta atrás. Para muchos, es paradójicamente el garante de la seguridad y permanencia de un orden inmutable –ficticio más creíble–, llamado a refrenar la desmesura incontrolable de las pulsiones humanas, o, en palabras de los mismos griegos, la *némesis* que, tarde o temprano, viene a castigar su *húbris*. Y bien sabemos, aunque nos cueste, que es precisamente nuestra condición de seres mortales, y el carácter efímero de cualquier cosa, su pérdida anunciada, que confieren su precio y su valor –*mono no aware*– en cada momento que nos es dado de vivir. Le toca entonces al viador asumir, “al mismo tiempo”, frente a los hacedores o a sus espaldas, esa función salubre de llamada al orden, o a la ley, que convierte cualquier de sus gestos, en la inmanencia radical de la vivencia compartida, en algo único, irrepetible, y –porqué temer ese término– *sagrado*.

