

Vilém Flusser

# LOS GESTOS



FENOMENOLOGÍA  
Y COMUNICACIÓN

Herder

VILÉM FLUSSER

# LOS GESTOS

*Fenomenología y comunicación*

BARCELONA  
EDITORIAL HERDER

1994

Versión castellana de CLAUDIO GANCHO, de la obra de  
VILÉM FLUSSER, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*,  
Bollmann Verlag, Düsseldorf y Bensheim 1991

*Diseño de la cubierta:* CLAUDIO BADO (O HACHE)

© 1991 *Bollmann Verlag, Düsseldorf und Bensheim*

© 1994 *Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona*

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, el almacenamiento en sistema informático y la transmisión en cualquier forma o medio: electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro o por otros métodos, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright

ISBN 84-254-1832-1

ES PROPIEDAD

DEPÓSITO LEGAL: B. 7292-1994

PRINTED IN SPAIN

---

LIBERGRAF S.A. - BARCELONA

**ADVERTENCIA**  
**ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE**  
**EDUCACIONALES**



**QUEDA PROHIBIDA**  
**LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN**

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

*"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras",*

—*Thomas Jefferson*



**Para otras publicaciones visite**  
**[www.lecturasinegoismo.com](http://www.lecturasinegoismo.com)**  
**Referencia: 1578**

## LOS GESTOS

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| 1. Gesto y acordamiento.....                      | 7   |
| 2. Más allá de las máquinas.....                  | 19  |
| 3. El gesto de escribir.....                      | 31  |
| 4. El gesto de hablar.....                        | 41  |
| 5. El gesto de hacer.....                         | 49  |
| 6. El gesto de amar.....                          | 69  |
| 7. El gesto de destruir.....                      | 77  |
| 8. El gesto de pintar.....                        | 85  |
| 9. El gesto de fotografiar.....                   | 99  |
| 10. El gesto de filmar.....                       | 117 |
| 11. El gesto de darle la vuelta a la máscara..... | 123 |
| 12. El gesto de plantar.....                      | 133 |
| 13. El gesto de afeitarse.....                    | 141 |
| 14. El gesto de oír música.....                   | 149 |
| 15. El gesto de fumar en pipa.....                | 157 |
| 16. El gesto de telefonar.....                    | 179 |
| 17. El gesto del vídeo.....                       | 189 |
| 18. El gesto de buscar.....                       | 195 |



## Gesto y acordamiento

### Ejercitación en la fenomenología de los gestos

Por motivos de cortesía —y por otros motivos también— un escritor tiene que definir sus conceptos. Yo lo haré en este ensayo por lo que respecta al concepto de «gesto», no por lo que hace al concepto de «acordamiento» (\*). Espero que el lector me perdone esta imperitencia. Intento simular un desconocimiento del significado de «acordamiento», y mientras observo una serie de gestos, procuro descubrir lo que se quiere decir con esa palabra. Una especie de esfuerzo fenomenológico para sorprender, a través de la observación de los gestos, qué es el «acordamiento».

A lo largo del presente capítulo empezaré por intentar definir la palabra «gesto». Yo creo que mucha gente estará de acuerdo en entender los gestos como movimientos del cuerpo y, en un sentido amplio, como movimientos de los instrumentos y herramientas uni-

\* *Nota a la edición castellana.* En este ensayo el autor utiliza de continuo dos términos propiamente intraducibles, porque ninguno de sus posibles correspondientes en castellano contiene a la vez todo el campo semántico del original, que el autor deja intencionadamente sin definir. Los términos son: *Stimmung* y *Gestimmtheit*. Ambos vienen del sustantivo *Stimme* que significa «voz» y también «voto» (sufragio), y cuya etimología está emparentada con el griego *stoma*, «boca».

*Stimmung* puede significar «afinación» (de un instrumento musical), «estado de ánimo» (humor, impresión, sensación) y en sentido traslativo se aplica también al mundo inanimado: «ambiente», «atmósfera» (de un paisaje, de una puesta de sol, etc.). Aquí la palabra se ha traducido por «acuerdo».

*Gestimmtheit* es una palabra inventada por el propio autor a partir del participio pasivo de *stimmen* más el sufijo *-heit* que sirve para la formación de abstractos, con el sentido de «a la manera de», «en el estado o condición de». *Stimmen* en sentido transitivo quiere decir «afinar» (un instrumento) y traslaticamente «captar», «calmar», «granjearse» (el ánimo de otro), y en sentido intransitivo significa «ser correcto», «estar bien» (para expresar acuerdo o consentimiento). *Gestimmtheit* se ha traducido aquí por «acordamiento».



dos al cuerpo. Pero muchos estarán también de acuerdo en que no pueden llamarse «gestos» todos esos movimientos. El peristaltismo de los intestinos o la contracción de las pupilas, aun siendo movimientos del cuerpo, no representan lo que queremos decir al hablar de «gesto». El tipo de movimientos a los que nos referimos cabe describirlos como «formas de expresión» de una intención. Lo cual nos proporciona una hermosa definición: «Los gestos son movimientos del cuerpo que expresan una intención.» No resulta, sin embargo, una definición muy útil, pues habría que precisar la «intención», que es un concepto ambiguo, el cual incluye el problema de la subjetividad y de la libertad, y que ciertamente nos crearía dificultades.

El tipo de movimientos corporales que se denominan «gestos» puede definirse también metodológicamente; lo cual ayuda a evitar las mencionadas trampas ontológicas. Así, por ejemplo, en una formulación a manera de tesis, sin duda que los movimientos todos del cuerpo pueden explicarse por la enumeración de sus causas. Pero hay que decir que semejante explicación no nos satisface para algunos de esos movimientos. Cuando levanto el brazo y alguien me explica que eso es el resultado de determinadas causas físicas, fisiológicas, psicológicas, sociales, económicas, culturales, etc., yo aceptaré su explicación. Mas no me sentiré satisfecho con ello. Y es que estoy convencido de que levanto el brazo porque quiero y que, no obstante todas esas causas indudablemente reales, no lo levantaré si no quisiera. Por eso el levantamiento del brazo es un «gesto».

De ahí la definición que propongo: «El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria.» Y defino asimismo lo de «satisfactorio»: en un discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior.

Esta definición puede sugerir la idea de que el discurso, que se refiere a los gestos, no ha de quedarse en explicaciones causales, dado que no alcanzan lo que tienen los gestos de específico. Las explicaciones causales (en el sentido estricto de la palabra «científico») son, por supuesto, indispensables para la comprensión de los gestos; mas no proporcionan esa comprensión. No bastan para entender los gestos, esos movimientos corporales específicos que nosotros realizamos y que observamos a nuestro alrededor.

También es necesario interpretarlos correctamente. Cuando alguien señala con su dedo un libro, ese gesto no se entenderá a través del conocimiento de todas sus causas. Para poder entenderlo hay que conocer su «significado». Exactamente eso es lo que hacemos de continuo, en forma muy rápida y muy eficaz. «Leemos» los gestos, desde los movimientos apenas perceptibles de los músculos faciales hasta los movimientos más impresionantes de las masas de cuerpos que se llaman «revoluciones».

Yo no sé cómo lo llevamos a cabo; pero sí sé que no contamos con ninguna teoría sobre la interpretación de los gestos. Lo cual no es motivo alguno para estar orgullosos de ello y alardear, por ejemplo, de nuestra misteriosa «intuición». En tiempos precientíficos al ver caer una piedra se tenía el «acuerdo» de saber a qué se debía. Pero sólo cuando dispusimos de una teoría de la caída libre, comprendimos el asunto. Necesitamos también aquí una teoría de la interpretación de los gestos.

Las denominadas ciencias humanas o ciencias del espíritu parecen querer proporcionar esa teoría. Pero ¿lo hacen de hecho? Están bajo el hechizo de las ciencias de la naturaleza, y así nos dan unas explicaciones causales cada vez mejores y más completas. Sin duda que tales explicaciones no son tan estrictas como las de la física y la química, y tal vez no lleguen a serlo nunca; pero no es eso lo que las hace insatisfactorias.

El aspecto poco satisfactorio de las ciencias del hombre está en su acceso al fenómeno del gesto. Lo consideran simplemente como un fenómeno y no como una interpretación codificada. Y, aun admitiendo el carácter interpretativo del gesto (es lo que antes se denominaba su «dimensión espiritual»), ceden, sin embargo, a la tendencia de reducir el gesto a unas explicaciones causales (a lo que en tiempos se llamó «naturaleza»). Y lo hacen para tener el derecho de llamarse «ciencias». Pero eso es justamente lo que impide a dichas disciplinas (psicología, sociología, economía, las distintas especialidades históricas, la lingüística) elaborar una teoría de la interpretación del gesto.

Existe sin duda esa nueva disciplina de investigación con su masa de conocimientos en crecimiento rápido, que se denomina «investigación de la comunicación» y que parece estar especializada en

elaborar una teoría interpretativa. La singularidad semiológica de esa disciplina, que la distingue del carácter fenomenológico de las demás «ciencias del espíritu», parece ser una señal de que el estudio de la comunicación se ocupa de los mismos fenómenos que las otras «ciencias del hombre», pero bajo su aspecto simbólico. En efecto, palabras como «código», «mensaje», «memoria», «información», aparecen con frecuencia en el discurso relativo a la investigación de la comunicación humana, y son palabras típicas para la interpretación.

Pero se llega después a un proceso curioso, y a mi entender no siempre observado. Esas palabras semiológicas pasan de la investigación de la comunicación humana a las disciplinas causales y cambian su significado original. Tenemos así conceptos como «código genético», «mensaje subliminal», «memoria geológica» y algunos más. Y después esos conceptos retornan a la investigación comunicacional; pero, al haberse hecho explicativos, ya no sirven para la interpretación. Parece como si la investigación de la comunicación, que había empezado por ser una disciplina semiológica, en su tendencia de moda por convertirse en «científica», muy pronto se convierte en una disciplina explicativa.

Voy a resumir lo dicho hasta aquí: una manera de definición del «gesto» consiste en entenderlo como un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido al mismo, para el cual no se da ninguna explicación causal satisfactoria. A fin de poder entender los gestos así definidos, es necesario descubrir sus «significados». Eso es exactamente lo que hacemos a cada paso, y eso constituye un aspecto notable de nuestra vida cotidiana. Pero todavía no tenemos ninguna teoría de la interpretación de los gestos y estamos limitados a una lectura empírica, «intuitiva», del mundo de los gestos, del mundo codificado a nuestro alrededor. Y eso significa que, por lo que se refiere a la adecuación de nuestra lectura, no dispongamos de criterios fiables. Esto es necesario recordarlo en el intento que ahora sigue por leer los gestos con vistas a descubrir en ellos el «acordamiento».

La definición del gesto aquí propuesta supone que de lo que se trata en la misma es de un movimiento simbólico. Si alguien me pincha en el brazo, yo lo muevo, y esa reacción permitirá a un ob-

servador afirmar que el movimiento de mi brazo «expresa» o «articula» un dolor que yo he sentido. Habrá una concatenación causal entre dolor y movimiento y una teoría fisiológica para explicar dicha concatenación, con lo que el observador estará en su derecho de entender el movimiento como síntoma del dolor que yo he sufrido. Un movimiento de esa índole no será un «gesto» de cara a la definición propuesta, toda vez que el observador lo habrá explicado de una manera satisfactoria.

Yo puedo, sin embargo, levantar el brazo también de una manera específica cuando alguien me pincha; y también esa acción permite al observador afirmar que el movimiento de mi brazo «expresa» o «articula» un dolor, que yo he sentido. Sólo que esta vez no se da una concatenación sin fisuras de causas y efectos entre el dolor y el movimiento. Una especie de cuña se introduce en la concatenación, una codificación que le confiere al movimiento una estructura específica, de modo que para aquellos que conocen el código resulta un movimiento adecuado para comunicar el «significado» de dolor. Ese conocimiento del código, y no una teoría, otorga al observador el derecho de decir que el movimiento «expresa» el dolor, que yo he experimentado. Mi acción representa el dolor, es su símbolo; y el dolor es su significado.

De ese modo un movimiento, de acuerdo con el criterio de la definición propuesta, es un «gesto», dado que ninguna de las teorías que el observador tiene a su disposición explicará de forma satisfactoria ese movimiento. Se puede afirmar naturalmente que semejante movimiento es siempre el síntoma de alguna otra cosa (por ejemplo, de la cultura en la que está codificado); pero ése no es el motivo por el que se denomina gesto. Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa.

Se habrá observado que en el párrafo anterior se han empleado con sentido diferente los verbos «expresar» y «articular». En el movimiento reactivo de mi brazo se anuncia el dolor, y en este sentido hay que entender que el dolor se expresa a través del movimiento. En el movimiento activo de mi brazo represento yo el dolor, y en tal sentido se entiende que yo expreso algo a través de mi gesto.

Muy de paso advirtamos cómo en la descripción del segundo

movimiento el lenguaje impone abiertamente el empleo del pronombre «yo», y cómo casi excluye dicho empleo en la descripción del movimiento primero. Mas no nos dejemos impresionar demasiado por esa tendencia idealista del lenguaje. En adelante yo limitaré el empleo de los verbos «expresar» y «articular» a su significado segundo, y diré que los gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente. Y procederé así, porque querría defender la tesis de que «acordamiento» es la representación simbólica de «acuerdos» por medio de gestos. O, para decirlo brevemente, intentaré mostrar que «acuerdos» (cualquiera que pueda ser el significado de esta palabra) pueden exteriorizarse a través de una pluralidad de movimientos corporales; pero que se expresan y articulan a través de un juego de gestos llamado «acordamiento», porque así se representan.

No abrigo la menor duda de que tendré dificultades para mantenerme en mi tesis. Hay un doble motivo en apoyo de mi convencimiento. Uno se funda en el hecho de que en un fenómeno concreto es difícil distinguir entre acción y reacción, entre representación y exteriorización. Por ejemplo: estoy viendo unas lágrimas en los ojos de alguien. ¿Qué criterio tengo para poder decir que se trata de la representación de un «acuerdo» (que se trata de un símbolo codificado), y no de su exteriorización (es decir, de un síntoma)?

En el caso primero, la persona observada «acciona» un «acuerdo», es un agente; en el caso segundo, «reacciona» a un «acuerdo», es un paciente. Pero la persona en cuestión puede ser las dos cosas a la vez; o es una cosa y yo puedo entender erróneamente la otra.

El motivo segundo de mis dificultades es la misma confusión y ambivalencia de la palabra «acuerdo», que cubre una región de la realidad amplia y mal determinada, que va desde la percepción sensible, pasando por la emoción y la sensibilidad, hasta la idea. Así, cuando quiero establecer que «acordamiento» es la manera como se expresan «acuerdos» por medio de gestos, tengo que saber previamente el significado de «acuerdo»; pero no puedo saberlo sin hacer violencia al concepto. Lo cual conduce a un círculo vicioso: para aproximarme al significado de «acuerdo» tengo que interpretar gestos.

Pese a todo ello, mis dificultades no son tan grandes como aparecen a primera vista. Cuando observo a una persona y la veo gesticu-

lar, no dejo de disponer de un criterio para distinguir entre reacción y gesto, entre la exteriorización de un «acuerdo» y su expresión codificada. Ese criterio es el hecho de que yo me reconozco en el otro y de que, a través de la introspección, sé cuándo exteriorizo pasivamente un «acuerdo» y cuándo lo represento de una manera activa.

Por supuesto que puedo engañarme tanto en el reconocimiento como en la introspección; pero el criterio existe. Y por lo que a la palabra «acuerdo» se refiere, puedo no conocer su significado, pero sé que designa algo distinto de la «razón». Y, como conozco de manera aproximada el significado de «razón», ese conocimiento negativo de «acuerdo» es suficiente. Puedo continuar, en consecuencia, con mi consideración del «acordamiento» como de los «acuerdos» traducidos en gestos.

Así pues, los dos puntos focales, en torno a los cuales ha de girar la consideración en forma elíptica, serían éstos: una «representación simbólica» y «algo que es distinto de la razón». De lo cual síguese que, cuando interpreto unos gestos específicos como algo que es diferente de la razón, me encaro con el «acordamiento». Pero ¿no es el párrafo precedente una descripción de la experiencia del arte, de modo que en ese tipo de consideración confluyen «arte» y «acordamiento»?

Cuando contemplo una obra artística ¿no la interpreto como un gesto inmovilizado, que representa simbólicamente algo que es distinto de la razón? ¿Y no es el artista alguien, que «articula» o «expresa» algo que la razón (la ciencia, la filosofía, etc.) no puede articular o no puede hacerlo de la misma manera?

Pues bien, cuando con una manera casi romántica asiento a la idea de que arte y «acordamiento» confluyen, o cuando con una manera casi clásica rechazo tal enfoque, no hay duda de que el «acordamiento» plantea una cuestión estética y no ética, y todavía menos una cuestión epistemológica. La cuestión no es la de si la representación de un «acuerdo» es engañosa ni, menos aún, la de si un «acuerdo» representado es capaz de verdad o conforme a verdad, sino la de si afecta al observador.

Si acepto que «acordamiento» es un «acuerdo» transformado en gesto, ya no me intereso principalmente por el «acuerdo» sino por el efecto del gesto. Tal como se manifiestan en los síntomas y como

yo los vivo en la introspección, los «acuerdos» plantean unos problemas éticos y epistemológicos. El «acordamiento», en cambio, plantea problemas estéticos, formales. El «acordamiento» saca los sentimientos de su contexto originario y los convierte en estéticos (formales) bajo la forma de gestos. Con lo cual se transforman en «artificiales».

En este punto podrá objetar el lector que he llegado a una conclusión sumamente banal después de dar un largo rodeo. Mi simulado desconocimiento del «acordamiento» me ha obligado desde el principio a silenciar que «acordamiento» significa un «acuerdo» artificial cuya expresión me habría ahorrado tanto a mí como al lector dificultades inútiles. No obstante, la objeción del lector sería un error manifiesto. Una cosa es forzar el dudoso lugar común de que el «acordamiento» sea un «acuerdo» artificial, y otra totalmente distinta el llegar a esa conclusión a través de la consideración del significado de los gestos. La diferencia está en el empleo de la palabra «artificial». Cuando simplemente digo que el «acordamiento» es un «acuerdo» artificial, corro el peligro de no advertir que el tal «acordamiento», al hacer artificiales los «acuerdos», en realidad es uno de los métodos por los que el hombre intenta dar sentido y significado a su vida personal y al mundo en el que vive.

Cuando alguien me pincha en el brazo y yo reacciono a ese pinchazo con un movimiento de mi brazo herido, se cumple un proceso absurdo y carente de significado (al menos en la medida en que el pinchazo no es de por sí un gesto de alguien, que confiere un significado al proceso en cuestión). Pero cuando alguien me pincha en el brazo y yo lo levanto con un gesto codificado, el proceso se carga de significación. Mediante mi gesto arranco el dolor a su contexto «natural», absurdo y sin significado alguno, y mediante su inscripción en el contexto cultural «artificializo» el tal dolor.

En este ejemplo el dolor era «real», aunque el gesto probablemente lo haya exagerado. Pero eso no es lo más importante. Lo esencial es la articulación del dolor, su expresión simbólica frente a los otros. Es precisamente ese aspecto simbólico, y no la presencia o ausencia «real» del dolor representado lo que hace del gesto un «acuerdo» artificial. De hecho Fernando Pessoa insiste en que el dolor «real» es más difícil de representar simbólicamente que un dolor

imaginario, y por ello constituye para el poeta un reto más fuerte: *O poeta e fingidor que finge tao perfeitamente que finge até a dor que deveras sente* (El poeta es un fingidor, que finge tan perfectamente, que hasta finge el dolor que siente de veras).

Es justamente ese carácter simbólico, fingido y representativo, del «acordamiento», el que precisamente confiere esa «artificialidad» a los «acuerdos» (tanto reales como imaginarios), y con ello confiere un significado a la vida. Cuando se prefiere la formulación de que es el «acordamiento» el que «espiritualiza» los «acuerdos» mediante su formalización en gestos simbólicos, ha de entenderse en el sentido de que los «acuerdos» se hacen artificiales en el «acordamiento».

Lo «artificial» en los «acuerdos» representados es ante todo un problema estético. El juego de gestos en cuanto «acuerdo» confiere al mundo y a la vida un significado estético. Si queremos criticar el «acordamiento», tenemos que hacerlo con ayuda de criterios estéticos. La escala de valores, que sirve a manera de patrón, no ha de oscilar entre verdad y error, ni entre verdad y mentira, sino entre verdad (autenticidad) y *kitsch*. Yo creo que esta distinción es esencial.

Cuando observo un gesto cargado de sentimiento, por ejemplo el de un mal actor en una pieza teatral mala, que quiere comunicar el «acuerdo» del amor paterno, lo calificaré de «no verdadero». Pero sería desmesurado calificarlo de «error» o de «mentira». Es «no verdadero» en el sentido de «mal gusto», y continuará siendo no verdadero, aunque el actor sea en la vida real un padre amoroso. Considero esencial la distinción, dada la ambigüedad que subyace en la palabra «verdad».

En la epistemología se llama «verdad» a la conformidad entre juicio y realidad, mientras que en ética y política es el afianzamiento en sí mismo (lealtad); en cambio, en el arte la «verdad» significa tanto como lealtad al material manipulado. No es ciertamente casualidad que la misma palabra presente esos tres significados: todos tres participan de lo que se llama «honradez». Pero muy bien puede ocurrir que un gesto cargado de sentimiento sea honrado en los planos epistemológico y moral, pero que sea deshonado en el plano estético, como en el caso del mal actor teatral. Y asimismo puede darse muy bien que un gesto cargado de sentimiento sea episte-



mológica y moralmente deshonorado y estéticamente honrado, como en el caso del gesto que dio como resultado la escultura del Renacimiento, a imitación de la escultura griega. En este caso hay que juzgarla como «verdadera». En la escala del «acordamiento» Miguel Ángel puede alcanzar un punto muy cercano a la «verdad», y un actor puede alcanzar en un rollo de Hollywood un punto muy cercano a la frontera del *kitsch*, y todo ello sin tener en cuenta para nada ni la realidad del «acuerdo» que expresan ni su buena fe en ese «acuerdo».

En este punto, sin embargo, conviene recordar que, a falta de una teoría de la interpretación de los gestos, cada juicio sigue siendo empírico e «intuitivo». Sin tal teoría no hay ninguna crítica de arte objetiva y ni siquiera intersubjetiva, que desde un punto de vista estadístico pueda tener interés; más bien existe la teoría que *De gustibus non est disputandum*. Y así, el *kitsch* de un observador puede ser para otro un «acordamiento» perfectamente verdadero.

Y cuando se quiere esquivar la ausencia de una teoría de ese tipo mediante alguna cuantificación de la verdad del «acordamiento» (como cuando se dice, por ejemplo, que es tanto más verdadero cuanto más mueve al observador), tendremos que establecer que el «acordamiento» de Pavarotti es más verdadero que el de Byron. A pesar de lo cual, existe una especie de intuición, que corrobora que en la escala del «acordamiento» Pavarotti se encuentra en un punto, que está más cerca del *kitsch* que el poeta Byron. Esta intuición la confirma la teoría de la información (ese paso medroso hacia una teoría de la interpretación de los gestos).

Nosotros no necesitamos de las agudezas matemáticas de dicha teoría (que, a mi entender, son en buena parte el resultado del esfuerzo de tal teoría por convertirse en «científica») para entender el problema. La teoría en cuestión viene a decir que un gesto es tanto menos *kitsch* cuanto más información contiene, y, además, que la cantidad de información transmitida por un gesto esté ligada al código del gesto. Esta afirmación tiene una implicación importante. Cuanta más información contiene un gesto, tanto más difícil resulta evidentemente para un receptor el leerla. Cuanta más información hay tanto menor es la comunicación. Consiguientemente: cuanto menos informa un gesto (cuanto mejor comunica), tanto

más vacío resulta y tanto más agradable y «bonito», puesto que exige poco esfuerzo para ser leído.

De este modo la teoría de la información proporciona una medida más o menos objetiva en favor del hecho de que los gestos ricos en «acuerdo» de las series televisivas mueven profundamente a las «masas». Pero es importante anotar que la teoría de la información funciona mucho mejor en el *kitsch* que en el verdadero «acordamiento». Puede medir la banalidad del *kitsch*, pero frente a la originalidad del arte verdadero parece ser tan empírica como nuestra «intuición». En manera alguna puede sustituir a la intuición en la crítica del arte y menos aún puede aportar una teoría de la interpretación.

Existe no obstante un punto, a través del cual puede ayudarnos esa teoría: el punto del «vacío» y del «lleno». He afirmado que el «acordamiento» es un método, que otorga un significado a los «acuerdos» en tanto que los simboliza. Lo que sugiere la teoría de la información (y aquello por lo que objetivamente representa un paso en dirección a una teoría de la interpretación) es la idea de que un símbolo que expresa un «acuerdo», puede estar más o menos vacío, y que la escala para medir el «acordamiento» va desde la plenitud al vacío, desde el significado inagotable hasta el gesto hueco.

En un extremo de esa escala están los gestos mayestáticos y poco numerosos, cuyo significado no se ha agotado todavía a través de los milenios. Y en el otro extremo se da aquella multiplicidad de gestos vacíos, que hacemos y observamos a nuestro alrededor, y que intentan agotar el significado «originario» que los gestos mayestáticos han establecido de antemano para nuestros «acuerdos».

Así, por ejemplo, el «acuerdo» de amistad viene expresado simbólicamente a través del gesto de Cástor y Pólux y mediante el apretón de manos; en un caso el gesto contiene un ser pleno, en el otro, por el contrario, casi está vacío de cualquier significado. De manera parecida —así lo supongo yo— una crítica del «acordamiento» (y simplemente del arte) puede resultar menos subjetiva y llegar a ser algún día —ciertamente que con mucho esfuerzo— una interpretación no sólo del *kitsch* sino también de aquellos grandes momentos, por los que la humanidad confiere un significado a sus pasiones y acciones.



## Más allá de las máquinas (aunque siempre más acá de la fenomenología de los gestos)

Para poder trabajar es necesario suponer que el mundo no es como debería ser y que se le puede cambiar. Estas hipótesis plantean algunos problemas. La ontología se ocupa de los problemas de cómo es el mundo, la deontología de cómo debe ser y la metodología de la manera de poder cambiarlo. Estos problemas se entrelazan. No se puede saber que el mundo no es cómo debería ser, sin saber cómo es de hecho. Tampoco es posible saber que el mundo es como es, si ignoramos cómo debería ser. Ni, a su vez, cabe saber que el mundo no es cómo debería, sin saber que es cambiabile; ni saber que es cambiabile, ignorando cómo es en realidad. De todo lo cual síguese que no hay ontología alguna sin deontología y metodología; ni una deontología sin ontología y metodología; ni una metodología sin ontología y deontología.

*In illo tempore*, en el instante en que el hombre empezó a trabajar, esos tres aspectos del trabajo no estaban separados. Los lados ontológico, ético y técnico de la magia, aunque visibles para nosotros, no podía diferenciarlos personalmente el hechicero. Y es al imponerse la división tripartita, cuando precisamente irrumpe la historia en el sentido estricto de la palabra. La historia, en efecto, puede entenderse como un desarrollo de esa división tripartita. Durante su primera fase (que comprende la antigüedad y la edad media) la historia hace hincapié en el deber ser del mundo; es decir, se trabaja por realizar un valor desde una perspectiva ética, política, religiosa y práctica; en una palabra, se trabaja «de buena fe». Du-

rante la fase segunda (la edad moderna), esa misma historia acentúa el descubrimiento del ser del mundo. Dicho de otro modo: se trabaja en forma epistemológica, científica, experimental y teórica; en una palabra, «sin fe». Y durante su fase tercera (el presente) la historia insiste en el método; lo cual significa que se trabaja en un plano técnico, funcional, eficiente, estratégico y cibernético, que es como decir, «lleno de duda» o «desesperado». A lo largo de la fase primera prevalecen las preguntas teleológicas («¿para qué?»), durante la fase segunda las causales («¿por qué?») y en el curso de la tercera las preguntas formales («¿cómo?»). Así pues, la historia nos ofrece tres modelos de trabajo: el trabajo clásico (comprometido), el trabajo moderno (investigador) y el trabajo presente (funcional).

La mayor parte de la humanidad no trabaja. Sirve al trabajo de los otros como instrumento. En su extrañamiento no quiere saber ni cómo es el mundo ni cómo debe ser, y ni tan siquiera se le ocurre la idea de que se podría cambiar el mundo. Esa humanidad sólo participa de la historia en forma pasiva: la sufre. Por lo que respecta a la minoría trabajadora, siempre y en todas partes está comprometida, investiga y es funcional, puesto que esos tres elementos del trabajo se interfieren y sobreponen. Esas tres fases de la historia aquí propuestas no pasan de ser esquemáticas, y los tres modelos de trabajo nunca se llevan a cabo en toda su pureza. Se trata, no obstante, de un esquema oportuno y de unos modelos adecuados, puesto que abren una perspectiva a la que se ha denominado «crisis de (los) valores».

Antes de acometer el análisis de esa perspectiva conviene quitar de enmedio un prejuicio de la inteligencia sana del hombre, según el cual se trabaja «para satisfacer unas necesidades». De ese modo somos «animales», y como tales necesitamos de algunas cosas para sobrevivir. Esas cosas pueden cuantificarse, por ejemplo, en calorías. Si el trabajo fuese una tendencia que persigue la satisfacción de esas necesidades, se podría hablar de un objetivo y meta en el trabajo: se trabaja por calmar unas necesidades; y después nada más. Pero no ocurre eso. Los animales no trabajan, sino que satisfacen sus necesidades sin cambiar el mundo. Los suizos, por ejemplo, trabajan mucho más allá de la satisfacción de todas las necesidades biológicas y para burla de toda superfluidad. En consecuencia el trabajar

es un gesto, una expresión antinatural del intento por realizar unos valores y por valorizar unas realidades.

La perspectiva abierta por los tres modelos de trabajo es, según eso, la siguiente: en la prehistoria (que es como decir, durante el trabajo mágico) se afianzaron los valores sin discusión alguna; en el período clásico y medieval (durante el trabajo comprometido) había que decidirse entre los distintos valores; en la edad moderna (a lo largo del trabajo de investigación) quedó derogada la cuestión de los valores; y al presente (en la era del trabajo técnico) la cuestión de los valores ha pasado a ser algo sin sentido. Esta perspectiva, este esquema es el que vamos a analizar a continuación.

En la prehistoria los valores se mantuvieron de forma indiscutida, porque el valor era una medida, y para poder cuestionar la medición es preciso enfrentarse a la cosa que ha de medirse. Ahora bien, lo que ha de medirse por valores es cómo debe ser el mundo y con la magia el hombre está en medio de él. Al igual que el mundo que elabora, el hombre está «lleno de la necesidad» («colmado de dioses»), y su vida se define por las «leyes» del tabú y de la transgresión del mismo; es decir, por unas reglas del deber.

La cuestión de los valores «¿Qué debo hacer?» no puede por tanto plantearse. La única cuestión que se plantea —y más tarde con toda violencia— suena así: «¿Qué ocurre, si no hago lo que debo hacer?» Los valores eran «datos establecidos» de los que no cabía dudar, pues entre hombre y mundo no había distancia alguna. El deber no se encontraba antes, en o por encima del hombre, sino que el hombre estaba inmerso en el deber.

La pregunta «¿Qué debo hacer?» surge de la humanidad, sólo cuando el hombre es desalojado del «deber». Se trata, por tanto, de una pregunta histórica. La existencia histórica es problemática, porque está obligada a preguntar por el deber, a plantear el problema de los valores. Está obligada a formular leyes, imperativos y sistemas jurídicos, a vivir de un modo religioso y político. Dicho en pocas palabras: está «condenada al trabajo», y trabaja para hacer «el bien».

Uno está tentado de pensar que la estimación de los valores (la razón práctica) y la estimación del «ser así» (la razón pura) se implican mutuamente. En efecto, desde el comienzo de la historia, en el

trabajo de los babilonios o de los egipcios, pueden distinguirse unos elementos teóricos, y la afirmación de que los griegos son los autores de la teoría es una consecuencia de la reducción y estrechamiento del concepto de teoría. Pero la teoría en sentido moderno, es decir, aquel gesto que elimina de propósito la estimación de los valores y se limita a la estimación y valoración del «ser así», sólo aflora en Italia en el siglo XV de la era cristiana. Se trata de un gesto, que separa el trabajo práctico del trabajo teórico, en tanto que libera la epistemología de la tiranía de la religión. Pone el «bien» entre comillas y lo separa de lo «verdadero». Y es precisamente esta teoría, específicamente moderna y occidental, la que divide la historia en dos.

El mundo que ha de elaborarse se divide mediante ese gesto en dos campos: el campo de los valores (la sociedad), en el que se pregunta por el «¿para qué?», y el campo de las realidades dadas (la naturaleza), en el que se busca el «¿por qué?» Consecuentemente existen dos «culturas», una para cada uno de los campos del mundo: la cultura científica y la que se denomina humanista. La historia moderna empieza con la división entre deber y ser, entre política y ciencia, y se caracteriza por el progreso de la ciencia en dirección a la política, por la invasión progresiva del campo de los valores por obra del campo de las realidades dadas.

La pregunta «¿Qué debo hacer?» se plantea a lo largo de la edad moderna en forma de guerras políticas y religiosas, así como en forma de luchas ideológicas, mientras que la pregunta «¿Por qué hago lo que hago?» se impone cada vez de manera más inequívoca a la primera bajo la forma de teorías sociológicas, psicológicas, económicas y politológicas. Cuando más se encamina hacia delante la edad moderna, tanto más difícil resulta el planteamiento de «¿Qué valor?» y tanto más se impone la pregunta «¿Qué es un valor?» El imperativo se transforma en una función y así se pasa del «¡No robarás!» al «Si robas, irás a la cárcel».

Una esquizofrenia metodológica de tal índole, en la cual una mitad de la conciencia devora a la otra y en la cual el trabajo teórico se impone al trabajo práctico, conduce desde finales del siglo XIX hacia una tecnificación creciente del trabajo. Cuando política y ciencia se separan, se instala la técnica; y cuando el aspecto ontológico

del trabajo se separa de su aspecto deontológico, el que triunfa es el aspecto metodológico. Y así las preguntas «¿Para qué?» y «¿Por qué?» se reducen a la pregunta «¿Cómo?»

Las consecuencias de ese proceso son todavía imprevisibles, aunque el triunfo del método ha excretado ya la revolución industrial, la moral laboral burguesa, la exaltación fascista de la acción y la filosofía marxista del trabajo como antidotos. Pues sólo ahora queda claro que la victoria del método es imparable.

Porque sólo ahora se empieza a percibir el resultado del desplazamiento de lo «bueno» y «verdadero» por lo «eficiente». Se echa de ver en ciertas formas brutales, como Auschwitz, las armas atómicas y las diversas tecnocracias. Pero se advierte sobre todo en unas formas más sutiles del pensamiento, como el análisis estructural, la cibernética, la teoría del juego y la ecología. Eso significa que se empieza a ver que allí donde el interés se traslada de la política y la ciencia al método, cualquier cuestionamiento de orientación axiológica se hace «metafísico» en el sentido despectivo de la palabra, exactamente igual que cualquier pregunta acerca de la «cosa en sí». La ética al igual que la ontología se convierten en discursos sin sentido, porque las cuestiones que plantean no señalan métodos que hagan posibles unas respuestas. Y donde no hay un método que fundamente la respuesta, la pregunta carece de cualquier sentido.

Hablando, pues, en sentido estricto y propio, cualquier trabajo resulta imposible. Y es que si la pregunta «¿Para qué?» no tiene sentido alguno, el gesto del trabajo viene a ser absurdo. De hecho en nuestros días el trabajar en el sentido clásico y moderno ha sido sustituido por el funcionar. Ya no se trabaja para realizar un valor, ni tampoco para valorizar una realidad, sino que se funciona como funcionario de una función. Este gesto absurdo no puede entenderse sin una consideración de la máquina, pues se funciona efectivamente como la función de una máquina, la cual funciona como una función del funcionario, que a su vez funciona como función de un aparato, y ese aparato funciona como función de sí mismo.

Las máquinas son objetos, que han sido construidas para vencer la resistencia del mundo, resistencia con la que choca el trabajo. Para eso son «buenas». La flecha paleolítica era buena para matar un reno, el arado neolítico era bueno para trabajar la tierra y el molino



de viento clásico era bueno para convertir el trigo en harina, porque el reno tenía que morir, la tierra tenía que ser labrada y el trigo había de molturarse. Ningún problema en todo ello: las máquinas están hechas para solucionar problemas, no para plantear otros nuevos.

Ocurre, no obstante, que en la edad moderna las máquinas se han hecho problemáticas; es decir, en todo lo contrario de lo que deberían ser. Y ése es el motivo por el que se atraen el interés (estando a la definición una máquina interesante puede no ser buena, pues por su definición el interés por una buena máquina se orienta hacia la cosa para la que la máquina es buena). De hecho las máquinas resultan problemáticas por dos motivos distintos. El primero de tales motivos va asociado al repentino interés por las cuestiones relativas a las causas, que es como decir el interés por la investigación. El trabajo teórico en sentido moderno (el gesto que justiprecia el «ser así») deriva de las máquinas del tipo «telescopio» (los denominados «instrumentos de observación»), que son máquinas problemáticas. Como son buenas para algo (por ejemplo, para ver las montañas de la luna), el adjetivo «bueno» sólo ha cambiado su significado: no se puede decir que las montañas de la luna tengan que verse en el mismo sentido en que el trigo tiene que convertirse en harina. El motivo segundo de lo problemático de las máquinas en la edad moderna se debe a la circunstancia de que las propias máquinas se han convertido en objetos de investigación. Lo que se pregunta es «¿Por qué funciona una máquina?», y no simplemente «¿Para qué es buena?»

Este cambio de actitud frente a la máquina conduce a un doble resultado: primero, se la percibe como sistema que puede servir como modelo del mundo; y, segundo, se descubren sus principios teóricos de construcción. El resultado primero —es decir, las distintas visiones mecanicistas del universo— hace que las máquinas resulten problemáticas, porque es difícil preguntar para qué es buena, cuando la pregunta se refiere a la máquina del mundo. Y el resultado segundo —el manejo teórico de las máquinas, la invención de máquinas nuevas y la revolución industrial— también convierte a las máquinas en problemáticas al hacerlas cada vez más interesantes. Resumiendo: durante la edad moderna las máquinas se hacen pro-

blemáticas, porque plantean la cuestión del valor, en vez de realizar un valor.

Habida cuenta de la división entre ciencia y política, que es característica de la edad moderna, el problema planteado por las máquinas tiene dos caras. Del lado de la ciencia, se trata de legitimar el trabajo mediante el descubrimiento de sus motivos y, consecuentemente, de crear unas máquinas, que estén en condiciones de llevar a cabo cualquier tipo de trabajo. Y del lado de la política se trata de la cuestión de «¿Quién debe poseer las máquinas?»

Estos dos aspectos del problema planteado por las máquinas explican el optimismo —desde nuestro punto de vista, curioso—, que caracteriza a la edad moderna. Es la época de «la fe en el progreso». Se acabará pudiendo construir unas máquinas, que sustituyan el trabajo humano en todos los campos, y el hombre se hará «libre». Las máquinas serán los esclavos del futuro y toda la humanidad se convertirá en sujeto de la historia, en el sentido de que se verá libre del trabajo alienante. Las máquinas serán propiedad de toda la humanidad y cada hombre será igual que los demás. Las «clases» —es decir, la división de la humanidad entre quienes poseen máquinas y aquellos otros que les sirven— desaparecerán, y alumbrará entonces una sociedad sin clases.

Este optimismo resulta curioso y singular desde nuestro punto de vista, pues a nosotros, los terrestres de finales del siglo XX y de la automatización, nos parece evidente que la cuestión de los valores, planteada por las máquinas modernas, excluye cualquier interpretación optimista; y esto por lo menos desde la revolución industrial de fines del siglo XVIII.

Pues, a más tardar con la mentada revolución industrial, habría que haber comprendido que el programa «liberarse del trabajo» hacía insoslayable la pregunta del «¿Para qué?», y que el interrogante «¿Quién debe poseer las máquinas?» conlleva una segunda pregunta «¿Para hacer con ellas ¿qué?», y habría que haber entendido que por ello ninguna de las dos preguntas era demasiado buena. Muy pronto, en efecto, la revolución industrial desembocó en aglomeraciones de máquinas que funcionan como acoplamientos sincronizados y complejos; dicho de otro modo, se convirtieron en «aparatos». Y el aparato demostró muy pronto que era necesario repensar la máquina.

El siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fueron optimistas porque se negaron a repensar la máquina con el concepto de aparato en un sentido radical, con la única excepción de aquella técnica, que mediante la cadena de producción y la racionalización del proceso laboral ha conducido a la automatización completa.

En la relación preindustrial la máquina se encuentra entre el hombre y el mundo por el hombre elaborado. Es un «atributo» del hombre en el sentido jurídico, y también en el sentido lógico. Durante su trabajo el hombre puede sustituir una máquina por otra. Lo cual significa que en la relación preindustrial el hombre era la constante, y la máquina la variable. En la relación preindustrial el hombre se encontraba durante su trabajo en la máquina, y el mundo elaborado tenía su lugar más allá del horizonte (en la «metafísica»).

En un sentido lógico el hombre es un atributo del aparato, pues durante el trabajo puede ser sustituido por otro hombre, aunque en un sentido jurídico continúen existiendo unos propietarios humanos de la máquina. En la relación «máquina-hombre» es precisamente la máquina la constante y el hombre es la variable. Lo que no deja de hacer problemático el concepto mismo de «propiedad»: el capitalista se convierte asimismo en propiedad de la máquina, que es dueña también del proletario, aunque de manera diferente. Así pues, liberarse significa liberarse de la máquina y no a través de la máquina, y la pregunta «¿Quién debe poseer la máquina?» significa en consecuencia lo siguiente: «¿Hay alguien o hay algo más allá de la máquina?» Eso era realmente lo que habría que haber comprendido en seguida de la revolución industrial.

Sin duda que ahora esa concepción kafkiana del aparato ha quedado patente y que la persistencia del optimismo moderno y progresista (ya sea en la forma de liberalismo, ya en la forma de socialismo) tiene algo de patético. Y ello porque nosotros hemos vivido la experiencia existencial de un cambio de la relación preindustrial «hombre-máquina»: durante nuestras actividades (el «trabajo») funcionamos, al igual que en nuestras ocupaciones del tiempo libre (el «consumo»), como funciones de numerosos aparatos.

Por experiencia dolorosa sabemos que un cambio de su *status* jurídico no introduce ninguna variación en el *status* óntico del aparato

to (un aparato estatal o de partido ocupa respecto del hombre la misma posición que un aparato industrial «privado» desde el punto de vista jurídico), y sabemos que la circunstancia de ser liberado del trabajo por la máquina no equivale en modo alguno a ser el sujeto de la historia; sino que esa circunstancia y estado significa más bien un funcionar en forma de consumo como una función del aparato. Y no es eso sólo: en relación con el aparato hemos aprendido otras lecciones mucho más inquietantes.

Hemos aprendido, por ejemplo, que sin el aparato y fuera del aparato no podemos vivir. Y ello no sólo porque el aparato nos proporciona los medios corporales y «espirituales» para sobrevivir, sin los cuales estaríamos perdidos puesto que hemos olvidado cómo se puede vivir sin ellos; ni sólo porque nos protege del mundo, que él esconde. Sino sobre todo porque el aparato se ha convertido en la única justificación y en el significado único de nuestra vida. No hay nada más allá del aparato; y cualquier especulación ontológica o ética que va más allá del mismo, es decir, cualquier cuestionamiento de la función y del funcionamiento, se ha convertido en «metafísica» y ha perdido su sentido. (Esto era precisamente lo que quería indicar cuando he hablado de «desesperación».)

Nuestra dependencia del aparato nos impide plantear cuestiones finalistas o causales. «¿Para qué existe Francia?» o «¿Por qué la industrialización?» (por sólo poner dos ejemplos muy típicos de aparatos) son preguntas teóricamente posibles, pero existencialmente falsas, por cuanto suponen una trascendencia respecto de los aparatos de los que nosotros no disponemos. Estamos limitados a plantear únicamente cuestiones funcionales, toda vez que «vivir» significa para nosotros funcionar en el aparato y como función del aparato.

Por ello no tiene sentido alguno «liberarse del aparato». Más allá del aparato no hay nada que hacer. Como formulación de una tesis eso significa: el aparato puede hacerlo todo, y todo cuanto el hombre es capaz de hacer fuera del aparato éste lo hace mejor. El optimismo y la fe en el progreso imaginan que la máquina como una esclava del hombre lo liberará para la actividad creativa. Ahora bien, «creación» es un concepto cuantificable por la informática y lo es gracias a unos aparatos cibernéticos; y se puede demostrar que la máquina puede ser mucho más creativa que cualquier hombre,

cuando un hombre o alguna otra máquina la programan en forma adecuada.

Si el «liberarse de la máquina» quiere significar el hacer cualquier cosa en un espacio que está más allá de la máquina, se trata de una invitación a la insuficiencia. Y si el «liberarse de la máquina» pretende decir que no hay que hacer nada más, entonces se trata de una invitación al consumo, invitación que está contenida en el programa de los aparatos. Y ésta segunda interpretación es sinónima de «liberarse a través de la máquina». Resumiendo: más allá de la máquina no hay nada que hacer, pues el trabajo en el sentido clásico y moderno se ha convertido en algo absurdo. Allí donde el aparato se instala, no queda más que funcionar, pura y simplemente.

Se puede funcionar de diferentes maneras. Con una participación personal: se quiere al aparato, del cual se funciona como una función (es el caso del buen funcionario que hace carrera). En la desesperación: se gira en círculo dentro del aparato, hasta que uno desiste (tal es el caso del hombre de la cultura de masas). Con un método: se funciona dentro del aparato, aunque cambien sus funciones por *feedback* y conexión con otros aparatos (es el caso del tecnócrata). Con una actitud de protesta: se aborrece el aparato y se intenta destruirlo, un intento que el aparato recupera y transforma en su funcionamiento (es el caso del terrorista). Con enorme esperanza: se intenta desmontar lentamente el aparato, para perforarlo; con otras palabras, se intenta reducir la cantidad del funcionamiento a fin de potenciar la «calidad de vida», que automáticamente se convierte en una nueva función (tales son los protectores del medio ambiente, los hippies, etc.). Y hay además otras maneras posibles de funcionar; pero ninguna escapa al hecho de que el gesto de trabajar más allá de la máquina se ha convertido en un absurdo, porque la cuestión de los valores ha perdido su sentido.

Al comienzo de este ensayo afirmé que no se da metodología alguna sin una ontología y una deontología. Lo que significa que no hay técnica alguna (ni arte en sentido amplio) sin ciencia y sin política. Pero ahora la historia de la humanidad (y de modo más específico la de Occidente) ha empezado por separar los tres aspectos del trabajo y ha establecido después una separación entre ciencia y política. Lo que conduce a que la técnica se haya incorporado la cien-

cia y la política, y que la metodología haya engullido tanto el ser como el deber.

Tras el triunfo de la función ni siquiera el mayor dispendio nostálgico puede ya restablecer la «realidad» y el «valor». La relación, el campo, el ecosistema, la forma, la estructura ocupan definitivamente el puesto de objeto y proceso, de dialéctica y proyecto. Los conceptos de «verdadero» y de «bueno» han sido metidos definitivamente en la caja negra del absurdo. El pensamiento epistemológico no menos que el ético definitivamente han sido sustituidos por el pensamiento cibernético y estratégico y por el análisis de programa. La historia ha llegado al final.

Pues, cuando el método se incorpora el ser y el deber y cuando la técnica se anexiona la ciencia y la política, penetra el absurdo que todo lo corroe. El método por el método, la técnica como fin y *l'art pour l'art*, es decir, el funcionamiento como función de una función, es lo que constituye la vida posthistórica sin trabajo. Es posthistórica, porque la historia es el proceso en que el hombre cambia el mundo, para que sea como debe ser; y cuando el trabajo se detiene, cesa también la historia. Y el trabajo cesa, cuando ya no tiene sentido preguntar por cómo debe ser el mundo. Cesa, cuando se establece el aparato. No porque el aparato «trabaje por nosotros», sino porque el aparato cambia el mundo de tal manera que hace imposible la pregunta de cómo debe ser.

El aparato es el final de la historia, un final previsto ya por todas las utopías. Es la existencia liberada del trabajo; es la existencia emancipada para el arte por el arte; es la existencia del consumo y la contemplación. La plenitud de los tiempos. En ella existimos nosotros. O casi. Mas no reconocemos las utopías en nuestra situación, pues pese a estar ya más allá de las máquinas, continuamos siendo incapaces de representarnos una vida sin trabajo ni significado. Más allá de las máquinas nos encontramos en una situación inimaginable.



## El gesto de escribir

Se trata de aplicar un material a una superficie (por ejemplo, la tiza sobre la superficie de una pizarra) a fin de construir unas formas (como pueden ser las letras del abecedario). Al parecer se trata, por tanto, de un gesto constructivo. «Con-strucción» equivale a unión de varias estructuras (por ejemplo, la tiza y la pizarra), para formar una estructura nueva (que en el caso señalado serían las letras).

Pero eso es un error. Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie; y así lo indica el verbo griego *graphein*. La apariencia engaña en este caso. Hace algunos miles de años se empezó por grabar con varillas aguzadas las superficies de ladrillos mesopotámicos; lo que, según la tradición, constituyó el origen de la escritura. Se trataba, por tanto, de hacer unas incisiones, de penetrar la superficie; y de eso es de lo que se trata todavía. Escribir continúa significando hacer «in-scripciones». No se trata, por tanto, de un gesto constructivo, sino de un gesto irruptor y penetrante.

No tenemos conciencia de ello, porque ese gesto está cubierto para nosotros por estratos más densos que la costumbre. Escribir es algo más que un gesto habitual, es casi una facultad con la que hemos nacido. En nuestro cerebro hay centros, que controlan el gesto de escribir, al igual que hay centros para el control de la respiración. Sólo que el escribir no está contenido en nuestro programa genético, a la manera que la construcción de nidos está en el programa



genético de los pájaros. Por ello en la escritura se trata de un gesto.

Y ésta es la prueba: hay personas analfabetas, que no son monstruos, como lo serían aquellos pájaros que no supieran construir nidos. Y, sin embargo, esas personas constituyen la mayor parte de la humanidad. La distinción entre programa genético y cultural es difícil, porque el hombre habita en la cultura a la manera que el animal habita en la naturaleza. Pero es necesario hacer esa distinción: es preciso diferenciar los gestos de los movimientos condicionados por la naturaleza, toda vez que en los gestos está en juego la libertad.

Para poder escribir necesitamos —entre otras cosas— los factores siguientes: una superficie (la hoja de papel), un instrumento (la pluma estilográfica), unos signos (letras), una convención (el significado de las letras), unas reglas (la ortografía), un sistema (la gramática), un sistema marcado por el sistema de la lengua (un conocimiento semántico de la lengua en cuestión), un mensaje que escribir (las ideas) y la escritura. La complejidad no está tanto en la pluralidad de los factores indispensables cuanto en su heterogeneidad. La pluma estilográfica, por ejemplo, está en un plano de la realidad diferente del de la gramática, las ideas o el motivo que induce a escribir.

El gesto de escribir responde a una linealidad específica. De acuerdo con el programa occidental empieza en el ángulo superior izquierdo de una superficie y avanza y se prolonga hacia el ángulo superior derecho; para volver al lado izquierdo salta justamente por debajo de la línea ya escrita, y continúa de ese modo avanzando y saltando hasta alcanzar el ángulo inferior derecho de la superficie en que se escribe. Se trata en este caso evidentemente de una linealidad «accidental», de un producto de los azares de la historia. Pero son posibles otras estructuras de ese gesto, y de hecho se han realizado a través de otras culturas. Y no estoy pensando únicamente en escrituras, cuya estructura es diferente por completo, como en el caso de los jeroglíficos egipcios o de los ideogramas chinos. Pienso en la escritura árabe, que es el espejo de la nuestra, y en la escritura griega arcaica, que avanza en serpentinatas reversibles.

Esa estructura de nuestro gesto de escribir se le ha impuesto por factores accidentales como la resistencia de las tablillas a la varilla

aguzada, la convención del alfabeto latino y el corte del papel en forma de hojas. Con todo es esa escritura la que confiere una forma (informa) a toda una dimensión de nuestro estar dentro del mundo. Nosotros la desempeñamos como una forma histórica, lógica, científica y progresiva, y también como una forma, que resulta irreversible debido al carácter específicamente lineal de nuestro gesto de escribir. Cambiar un único aspecto de esa estructura accidental, por ejemplo, mediante la propuesta de escribir de una manera reversible (empezando la línea por el mismo lado en que termina la anterior) como hacían los aqueos, vendría a equivaler a un cambio en nuestra manera de estar en el mundo.

La máquina de escribir es un instrumento, que está programado a la vez para confeccionar las líneas sobrepuestas y como apoyo mnemotécnico para determinados aspectos del gesto de escribir. Se desliza de izquierda a derecha, salta, tintinea cuando llega al final de la línea, pero simultáneamente almacena los signos del alfabeto en sus teclas. Es, por tanto, la materialización de toda una dimensión de la existencia occidental en el siglo XX, y un análisis fenomenológico de la máquina de escribir sería un buen método para el conocimiento de uno mismo.

Un error muy difundido es la creencia de que la máquina «limita» la libertad del gesto. Cuando se tecléa en la máquina se es más libre que cuando se escribe con una pluma estilográfica. Y no tan sólo porque se escribe más de prisa y con menor esfuerzo, sino porque la máquina permite la infracción de las reglas del gesto mejor que la estilográfica; y precisamente porque pone de manifiesto las reglas. La poesía concreta, ese esfuerzo por hacer bidimensional la escritura, realmente sólo es posible con la máquina. La libertad no está sólo en el desprecio de las reglas (desprecio que también es posible con una estilográfica), sino también en su cambio (posible con una máquina).

La pluma estilográfica en el fondo no deja de ser la varilla aguzada de Mesopotamia, aunque ya no excava sino que expulsa tinta. Por el contrario, la máquina de escribir más bien recuerda un piano. Cabría decir que la pluma estilográfica es más «grabadora», y en ese sentido también más auténtica. La máquina golpea con sus martillos sobre la superficie y el tecleo es así un gesto más irruptor y

más específicamente gráfico que la escritura con una estilográfica. El hecho de escribir es una de las fenomenalizaciones del pensamiento. Teclear sobre una máquina es una forma de pensamiento más evidente que la escritura con una estilográfica, un trozo de tiza o un lápiz. Es el gesto más característico del escribir.

Comparemos los tres ejemplos. Si un chimpancé golpea sobre una máquina de escribir, no elige ninguna tecla; el texto que escriba será accidental por completo. Cuando la mecanógrafa teclea escoge las teclas de acuerdo con un texto ya existente. Y el texto que escribe será un texto condicionado. El chimpancé no escribe: martillea. La mecanógrafa no escribe, es una máquina de escribir por otro. Escribir a máquina es un gesto, por el que se eligen las teclas especiales de acuerdo con determinados criterios ortográficos, gramaticales, semánticos, informáticos, comunicológicos y demás, con el propósito de producir un texto.

Es posible que mediante el empleo del *Word Processor* avance el pensamiento hacia articulaciones superiores. Observando el gesto auténtico de la escritura a máquina, cierto que no se pueden advertir de forma directa tales criterios, pero sí que es posible observar sus manifestaciones. Decimos entonces que se «ve» cómo piensa alguien. La introspección permite romper ese concepto ideológico del «pensamiento» y hacerlo más exacto.

Quien escribe expresa algo. «Expresar» es un concepto relativo. Literalmente significa «sacar algo presionando». En este caso particular el significado es patente: la persona que escribe presiona los martillos de la máquina de escribir, provistos de unas letras, contra una hoja de papel. Pero «expresar» significa también expulsar algo desde dentro. Dicho significado resulta menos patente en el gesto de escribir. La introspección, no obstante, permite afirmar que la persona que escribe de hecho expulsa a través de numerosos estratos opuestos una virtualidad oculta en él. Preguntar aquí «¿Qué virtualidad?» es una pregunta mal planteada, porque tal virtualidad sólo se realizará en el texto escrito. El texto es la respuesta que el escribiente no conocía con antelación. De hecho el gesto de escribir es la respuesta a la pregunta de «¿Qué es lo que se pretende expresar?»

Mejor es la pregunta de cómo están dispuestos los estratos, por los que hay que abrirse paso para poder oprimir las teclas de la má-

quina. La crítica literaria puede dividirse de acuerdo con este criterio: la crítica necia que pregunta «¿Qué es lo que quiere decir?» y la sensata que inquiere «¿A través de qué impedimentos ha dicho el escritor lo que justamente ha dicho?»

Tales impedimentos son numerosos, y entre ellos hay algunos que preceden a la escritura. Tienen que ver con ciertas reglas rítmicas y formales, que se sublevan contra la virtualidad que ha de expresarse y que le imponen determinadas estructuras. Pero sólo tras la penetración de esos estratos, sólo cuando la virtualidad choca contra la resistencia de las palabras, se toma la decisión de escribir. La virtualidad que ha de expresarse puede perfectamente empujar a otro gesto: al de la composición musical o al de la pintura, por sólo citar dos ejemplos.

En mi memoria hay palabras, que no son sólo instrumentos para absorber la virtualidad que ha de expresarse y darle lo que podría llamarse una forma tipográfica. Las palabras son unidades, que vibran y tienen su propia vida: tienen su ritmo, su armonía, sus melodías. En sus raíces ocultan la sabiduría antiquísima de toda la historia, cuyo heredero soy yo. Las palabras proyectan todo un parámetro de connotaciones. Por ello no soy libre para elegir, entre las palabras de mi memoria, aquellas que se «adaptan» a la virtualidad que ha de expresarse. Primero tengo que escucharlas.

En mi memoria hay palabras de lenguas diferentes. No tienen igual significado. Cada lengua posee su propia atmósfera y consiguientemente un universo propio. No se puede decir correctamente que domino las lenguas almacenadas en mi memoria. Sin duda que puedo traducirlas, y en ese sentido las trasciendo a todas. Y en este sentido también puedo elegir la lengua, en la que quiero escribir. En otro sentido, sin embargo, son las lenguas las que me dominan, me programan y trascienden, porque cada una de ellas me proyecta hacia su propio universo. Yo no puedo escribir sin antes reconocer ese dominio que las palabras y las lenguas ejercen sobre mí. Por lo demás, ese dominio está en la raíz de mi decisión en pro del gesto de escribir.

El poder de las palabras es tan grande, que cada una de ellas, y sin que yo lo sepa, provoca toda una cadena de palabras diferentes. Contra mí puede alzarse toda una pandilla de palabras y empujarme a

pulsar las teclas de la máquina. Semejante *écriture automatique*, una tal «corriente de conciencia», constituye una tentación y un peligro que es preciso rechazar. Es hermoso sumergirse en la corriente de las palabras, dejarla fluir desde dentro a través de los dedos, por encima de las teclas de la máquina, hacia la hoja de papel, para admirar toda la belleza musical de las palabras, su riqueza en connotaciones y la sabiduría de las generaciones humanas que las han acuñado. Pero yo me pierdo en la corriente y se diluye la virtualidad, que empuja a teclear en la máquina. Digámoslo una vez más: escribir significa abandonarse al poder mágico de las palabras, manteniendo no obstante un cierto control sobre el gesto.

Esa dialéctica entre la palabra y el yo, entre lo que las palabras dicen y lo que yo quiero escribir, adopta una forma totalmente distinta cuando tomo la decisión de hablar en vez de escribir. Cuando hablo, las palabras me imponen unas reglas fonéticas; y cuando las pronuncio, se convierten en cuerpos sonoros y en vibraciones del aire. Eso representa una linealidad diferente de la que conlleva la escritura. Es por tanto inexacto decir que la escritura es la consignación, el apunte gráfico de la lengua hablada. La transcripción de una cinta grabada no es un texto escrito. Entre las palabras de una lengua susurrada *sotto voce* y yo juega la dialéctica del gesto de escribir. Se trata de una dialéctica entre mí mismo y las palabras que todavía conservan su virtualidad. Y ahí está precisamente la belleza del acto de escribir: en que realiza las palabras. Ser escritor no significa necesariamente ser también orador. Un bardo no es un poeta. Las palabras se sublevan contra la escritura en forma diferente a como lo hacen contra el discurso.

Mi trabajo sólo empieza tras haber tomado yo la decisión de articular unas palabras susurradas en forma de unas letras de la máquina de escribir. Primero tengo que ordenar las palabras de manera que expresen lo que antes sólo estaba pensado de una forma borrosa. Se imponen ahí órdenes diferentes. Ante todo el orden lógico: y yo estoy convencido de que lo que ha de expresarse se resiste a su ordenamiento lógico. Es necesario dividir lo que ha de expresarse. Después, el orden de la gramática: y yo me convengo de que ambos órdenes no siempre coinciden. Empiezo a jugar con los dos órdenes mencionados, y procedo de tal manera que lo que he de expresar

fluya rectamente entre las contradicciones de lógica y gramática. Finalmente, el orden de la ortografía: y yo descubro las maravillas del código alfabético: la función de las comas, de los signos de interrogación, la posibilidad de formar párrafos, de saltar por encima de las líneas, y la bella posibilidad de las denominadas «faltas de ortografía». (Pregunta: ¿Una transgresión consciente de las reglas es una falta?)

Y desde luego que todos esos descubrimientos los hago con mis dedos sobre las teclas de la máquina de escribir y con el desplazamiento automático de la hoja de papel en la máquina. Lo que ha de expresarse se expresa de hecho en el curso de este juego: se realiza. Por ello, en el curso de la escritura descubro sorprendido aquello que yo quería escribir.

Es falso decir que la escritura fija el pensamiento. Escribir es más bien una manera de pensar. No hay ningún pensamiento, que no se articule a través de un gesto. Antes de su articulación el pensamiento es sólo una virtualidad; es decir, nada. Y se realiza a través del gesto. Hablando con propiedad no se puede pensar antes de hacer ciertos gestos. El gesto de escribir es un gesto del trabajo, gracias al cual las ideas se realizan en forma de textos. Tener ideas no escritas significa en realidad no tener nada. Quien asegura que no puede expresar sus pensamientos, lo que está diciendo es que no piensa. Lo que importa es el acto de escribir; todo lo demás es puro mito. En el gesto de escribir el llamado problema estilístico no es ningún apéndice: es el problema por antonomasia. Mi estilo es la manera en que yo escribo; o, lo que es lo mismo, es mi gesto de escribir. *Le style, c'est l'homme.*

Hay toda una serie de gestos, a través de los cuales se expresa el «pensamiento». Pero el hecho de escribir con la linealidad recta, que le es propia y la dialéctica inherente entre las palabras de las lenguas susurradas y el mensaje que se ha de expresar, adopta una posición especial entre todos los gestos del pensar. Es el «pensamiento oficial» de Occidente el que se manifiesta en ese gesto. En un sentido estricto la historia empieza con la aparición del gesto de escribir, y el Occidente se ha convertido en la sociedad, que piensa a través de lo escrito.

Todo está a punto de cambiar a este propósito. El pensamiento

oficial de una minoría selecta cada vez más importante se manifiesta en la programación de bancos de datos cibernéticos, que presentan una estructura diferente del gesto de escribir. Y las masas se programan a través de los códigos de imágenes técnicas y, en este sentido, de nuevo para analfabetas (el analista de sistemas no necesita escribir, el ordenador funciona sin alfabeto, y el hombre masificado no tiene necesidad de leer, la televisión informa sin letras). El gesto de escribir está a punto de trocarse en un gesto arcaico, a través del cual se manifiesta una manera de ser, que está superada por el desarrollo técnico.

Frente a este desarrollo es posible adoptar un punto de vista optimista. El gesto de escribir, en efecto, es un gesto pobre, primitivo, poco eficaz y costoso. Tanto en su repertorio como en su estructura el alfabeto es un código limitado a un pensamiento autoconsciente. Hay que decir, además, que la inflación de textos escritos ha hecho perder valor al gesto: todo el mundo es escritor, lo que hace que ya no cuente mucho. Y ha quedado patente que los problemas que se nos plantean hacen necesario el repensarlos mediante códigos y gestos muchísimo más refinados, exactos y ricos que los del alfabeto. Es preciso pensar en la forma del vídeo, en modelos y programas análogos y digitales, en códigos multidimensionales. Así el escribir no resulta ya eficaz ni es válido como manifestación de una existencia. Es la época en que eso se reconoce y se sacan las consecuencias de cara, por ejemplo, a los programas pedagógicos de las escuelas elementales.

Todo eso es verdad. Y, ello no obstante, hay quienes no pueden decidirse por esa verdad. Continúan dándose existencias arcaicas en las cuales las palabras de las lenguas susurradas se dejan sentir con tal fuerza y tal poder de seducción, que no pueden en modo alguno resistirse a la tentación de escribirlas. Saben naturalmente que se trata de un gesto lineal y unidimensional por desgracia. Pero son personas incapaces de percibir esa pobreza. Para ellas las lenguas y su virtualidad hasta tal punto son ricas, que todas las literaturas del mundo apenas si todavía han empezado a sacarlas a la luz, y en el hecho de escribir no puede hablarse en modo alguno de *arte povera*. Son personas conscientes de que ya no vale la pena escribir. A pesar de lo cual ellas lo hacen.

El motivo que las mueve no responde a la necesidad de informar a los otros, ni tampoco el deseo de enriquecer la memoria colectiva, aunque así puedan afirmarlo. El absurdo es éste: tales personas no pueden vivir especialmente bien, si no escriben, porque sin la escritura su vida no tiene mucho sentido. Para esas existencias arcaicas sigue vigente el lema de *Scribere necesse est, vivere non est.*





## El gesto de hablar

Los complicados órganos de la boca y de su entorno, como la lengua, el paladar, los labios, se mueven de tal modo que el aire que los rodea vibra de una forma, que ha sido codificada en unos sistemas denominados «lenguajes». ¿Sería *eso* el gesto de hablar? ¿Se «emplean» de hecho los órganos específicos para hablar a la manera en que, por ejemplo, se emplea el estómago para digerir? ¿O más bien ocurre que esos órganos se emplean para hablar como las estilográficas para escribir, lo cual significaría que tales órganos se han desarrollado en el curso de la humanización en función del habla?

Y en este campo las preguntas se multiplican. ¿Se basa la convención creadora del lenguaje en los órganos del habla, o esos órganos se han formado gracias a la convención? Y otra posibilidad más: ¿se condicionan mutuamente la génesis de la convención y el desarrollo anatómico de la boca? El centro lingüístico del cerebro, por ejemplo, ¿ha «realizado» la convención creadora del lenguaje y los órganos que se emplean en la misma, o más bien, a la inversa, ese centro sólo se ha desarrollado a partir de la práctica del hablar? Y, puesto que los órganos del habla hay que contemplarlos en el contexto de todo el cuerpo (por ejemplo, en función de la caja torácica) y el centro cerebral del habla en el contexto de todo el cerebro (por ejemplo, en función del centro de escritura), ¿es tal vez todo el cuerpo el productor de la convención lingüística, es decir, de lo que se llama «espíritu»? ¿O más bien hay que ver el cuerpo en su conjunto, y los órganos lingüísticos en particular, como una síntesis de

materia y espíritu, como una revisión recíproca de la convención lingüística y del organismo de los mamíferos en su desarrollo histórico? ¿Sería así posible la afirmación de que se puede ver cualquier órgano, como el pulgar por ejemplo, como perteneciente al cuerpo hablante de un mamífero? Y, a la inversa, ¿habría que considerar que toda convención lingüística, aun la más formal como la lógica simbólica, fue lograda por un mamífero provisto de pulgar?

En consecuencia, ¿hay que decir que ningún otro mamífero puede hablar, porque sus cuerdas vocales no están construidas como deberían estarlo? ¿O hay que decir, por el contrario, que en el hombre las cuerdas vocales son como son, porque unas funciones específicas de la convención lingüística (de las funciones lógicas, por ejemplo) así las han formado? De modo que surgiría la pregunta de por qué otros animales no hablan o sí hablan, pero de tal manera que nosotros no «podemos entenderles», porque sus cuerdas vocales (o sus antenas o sus pseudópodos) están formadas por convenciones de otro tipo (por otro espíritu). Para decirlo pronto y claro: ¿Hay que entender el gesto de hablar desde el cuerpo, desde el espíritu, desde la biología, desde la historia, desde la fonética, desde la semántica, desde el hablante, desde lo hablado? ¿Hay que entender la palabra desde el habla o el habla desde la palabra?

Si uno se pusiese en cuclillas para atrapar la palabra en el momento en que saliese de la boca, e intentase mascarla antes de ser expulsada (eso significaría, en efecto, comprender el gesto del hablar), pronto advertiría que siempre llega con un segundo de retraso. La palabra se ha formado de algún modo y en algún lugar dentro de la boca antes de pronunciarla, ya sea justo delante o justo detrás, y no en cualquier momento o en cualquier punto de los anchos campos de las ideas eternas o de la historia de la humanidad.

Digámoslo de una vez: la palabra se ha formado en algún punto de la cabeza apenas un momento antes del complicado movimiento de los órganos de la fonación. Y, en consecuencia, allí habría que buscar el gesto de hablar. De ahí que probablemente no sea una buena pregunta la desde dónde hay que buscar atrapar la palabra (si desde la ciencia o desde la vivencia personal), sino que a la vez ha de expresarse desde dónde se requiere que se la atrape. Dejar que la palabra se manifieste tal como se forma detrás de la boca y antes de

pronunciarse. Por lo demás, todo puede manifestarse de manera más fácil que la palabra misma.

Rilke dice del profeta que escupe palabras como piedras un volcán, y que lo hace porque no son sus propias palabras las que pronuncia. Cabe decir, no obstante, que no se da, o casi no se da, algo así como palabras «propias», y que cuando se habla, siempre se está poseído por las palabras de otros. Y como esos otros también están a su vez poseídos por palabras ajenas, cuando hablan, bien cabe la afirmación de que al hablar uno está pura y simplemente poseído por palabras.

Cuando se intenta, pues, dar la palabra a la palabra, quiere decirse que el hombre no habla sino que «es hablado», y que no son determinados grupos humanos los que hablan una lengua específica, sino que más bien cada lengua se forma su grupo humano. La palabra que ha llegado a manifestarse no permite dialectizar esa relación entre palabra y hombre, para decir por ejemplo: palabras hacen hombres, y hombres hacen palabras. Si se intenta captar la palabra apenas formada detrás de la boca y antes de pronunciarla, quiere decirse que en el principio era la palabra, y la palabra estaba en el hablante y la palabra era el hablante.

Evidentemente que esa afirmación de la palabra se puede descomponer en el plano científico y filosófico, y de la mezcla así surgida se cuecen diversas psicologías, filosofías del lenguaje y teorías de la comunicación (que pueden tener un sabor exquisito). Pero en este caso la prueba del pastel no está precisamente en la comida. Pues, volviendo a la palabra, así como habla antes de que se pronuncie, una y otra vez viene a decir sin lugar a malentendidos: yo soy la casa del ser, yo soy el pan de la divinidad, yo soy el comienzo, el logos.

Situándonos, pues, detrás de las cuerdas vocales y antes del momento de la pronunciación, para atrapar el gesto del habla, se ve el fulgor de la palabra, aun a sabiendas de que las cuerdas vocales y la pronunciación extinguirán ese fulgor. Y por eso curiosamente la consideración del hablar conduce primero a la cuestión acerca del callar. Callar no es, por descontado, lo mismo que quietud, sino el gesto que detiene la palabra antes de que llegue a la boca. Callar significa que la palabra llega a hablar en vez de llegar a la boca. Si se quiere comprender el gesto de hablar, es necesario primero conside-

rar el gesto del silencio, pues en el silencio la palabra llega a hablar y a resplandecer. Para poder comprender el gesto de hablar, primero hay que aprender ciertamente a callar.

A la larga, sin embargo, la palabra no se deja acallar. Y presiona contra la boca para ser pronunciada. Hablamos, en efecto, no tanto porque «tengamos algo que decir», sino porque la palabra rompe la muralla del silencio. Al presente de todos modos ese hecho fundamental del habla ha caído en el olvido. Las puertas de las palabras se han abierto de par en par de forma patológica y la logorrea del palabreo inunda el entorno. Se parlorea, porque se ha olvidado hablar; y eso se ha olvidado, porque no hay nada que callar: las palabras han perdido su fulgor.

En otras situaciones anteriores a la inflación de la palabra debe de haberse dado un peso del habla, una seriedad en el gesto de hablar; o, como tal vez se decía, una medida de la palabra, un hablar medurado, como el que todavía se encuentra entre campesinos y personas solitarias, entre quienes el hablar se presenta como una interrupción del silencio, y no como una destrucción de la calma. Lo que aquí conviene entender es ese peso originario del gesto de hablar, y no el gesto liviano del palabreo. No se trata, por consiguiente del movimiento de los órganos de la boca, que puede muy bien observarse en todas partes y que hace vibrar el aire en mercados, estudios de televisión y salas de conferencias, sino el gesto mucho más raro con el que las palabras llegan irrevocablemente desde el campo de la consideración al campo de la convivencia con otras personas.

En la observación del gesto de hablar no puede encontrarse la distinción entre la palabra dialógica y la discursiva, que tan importante es para el análisis de la conversación. La palabra avanza —a través del portillo abierto en la muralla del silencio— desde el campo de las palabras disponibles al terreno de las relaciones interhumanas, sin que tenga ahí sentido alguno preguntarse por la estructura de tales relaciones.

Cierto que el hablante dirige su palabra en un contexto, nunca habla al vacío, y en ese sentido su hablar es siempre una alocución, una pronunciación, y por ende es siempre un hablar dialógico. Pero las palabras que formula forman encadenamientos, están engancha-

das entre sí por razones sintácticas y semánticas. En este sentido el gesto de hablar es siempre un gesto discursivo.

La diferencia entre diálogo y discurso sólo puede encontrarse en el entramado de las relaciones humanas, en el ámbito político, y en el instante de hablar todavía en vilo: cuando habla, el hablante está todavía disponible para el discurso y el diálogo. Es necesaria, sin embargo, otra distinción, a saber: la que se da entre los dos campos, que estaban separados por la pared del silencio, antes de que el gesto de hablar los convirtiera en una unidad ligada y atada con palabras.

El espacio interno del hablante, inmediatamente detrás de las cuerdas vocales e inmediatamente antes de la pronunciación, no puede entenderse como un espacio privado, ya que está poblado de palabras que por su misma esencia tienen un carácter público y del público proceden. Mas tampoco puede considerarse ese espacio como una especie de *topos uranikos*, en el que se guardan unas ideas intemporales de acuerdo con un orden lógico; porque, si bien es cierto que está poblado de palabras, esas palabras sin embargo sólo se realizan –y en tal sentido se convierten en ideas– cuando son pronunciadas.

Más bien habría que describir el espacio interno como una especie de memoria cibernética, si es que con ello no se cerniera el peligro de compararlo con un ordenador y de transferirlo en consecuencia en el cerebro. Objetivamente –que es como decir desde una perspectiva anatómica y fisiológica– ese espacio tiene muchísimas cosas en común con el cerebro y en general con la estructura corporal del hablante; pero, de verlo así, no es posible entenderlo. Y ello porque lo que le caracteriza es una dialéctica de la libertad absolutamente única. Las palabras disponibles presionan allí para ser escogidas en función del espacio exterior, y al mismo tiempo la pared del silencio presiona de manera muy compleja en dirección opuesta. Ese reino de sombras, que son las palabras oprimidas y oprimientes, se denomina habitualmente el espacio del pensamiento; pero esa terminología comporta el peligro de olvidar la vinculación directa de ese espacio con el cerebro.

Y, sin embargo, frente a ese espacio cabe preguntar: ¿Cómo piensa uno en el momento de pronunciar, y por tanto podría decirse en

el margen externo del espacio mental? Porque está claro que allí se piensa de manera distinta que en cualquier otro punto de sus rincones y hendiduras ocultas. Simplificando las cosas cabría decir que «pensar» en esa situación límite significa elegir palabras, que han de poder captar unos problemas específicos del espacio exterior para solucionarlos.

Simplificada hasta ese punto, ciertamente que tal afirmación no puede mantenerse; pero permite no perder de vista el espacio exterior del hablante, en función del cual elige éste sus palabras. Es un espacio poblado por problemas y por otras personas, mas sería falso equipararlo con el «mundo». El hablante no habla ni se dirige al mundo, sino que habla a otros por encima del mundo. Hablar es el intento de brincar por encima del mundo para llegar hasta el otro; pero de tal modo que el mundo es asumido en el salto, esto es, «comentando».

Hablar no es el intento por dejar de lado el mundo para llegar así al otro, sino por cogerlo con palabras con el fin de poder llegar así hasta el otro. El hablante coge el mundo con las palabras que dirige a otros. Así, el espacio exterior del hablante es un mundo aprehensible en palabras, detrás del cual se encuentran otros mundos. El hablante elige sus palabras en función de ese espacio absolutamente singular, el espacio de unos problemas aprehensibles y de otras personas asequibles, en una palabra, el espacio político. Y así «piensa» el hablante.

Por lo demás, la elección no puede entenderse como una asimilación de palabras disponibles a problemas existentes, es decir, como una *adaequatio intellectus ad rem*, y hay que dar de mano a cualquier modelo mecánico, ya sea aristotélico, cartesiano o como quiera que sea. El gesto del hablante demuestra que no se trata de un tanteo de los problemas con palabras, ni de la tentativa por encerrar los problemas en cestos de palabras («categorías»). El hablante no es un cazador de problemas, que pone trampas de palabras, ni un pescador del mundo con la red de las palabras, pese a que así nos lo haya querido hacer creer una gran parte de la filosofía tradicional.

El hablante, por el contrario, está a la búsqueda de otros; sus palabras son tentáculos en dirección hacia otras personas; y aunque esas palabras se eligen en función de los problemas, su propósito

preferente es el de ser entendido por otros. Así pues, el pensamiento del hablante es una *adaequatio intellectus ad intellectum*, y su propósito no es apresar alguna verdad «objetiva», sino el hacer posible una comprensión intersubjetiva. Ciertamente que las palabras se eligen en función de los problemas; pero el criterio de la elección no es sólo el problema, sino también la comprensibilidad de las palabras. El gesto de hablar no es sólo un gesto epistemológico, sino que es a la vez un gesto de índole estética.

Sólo cuando se tiene en cuenta que el hablante piensa en la función de las palabras tanto, al menos, como en la función de los problemas, y que no sólo acomoda las palabras a los problemas sino también —al menos en la misma medida— los problemas a las palabras; sólo cuando se tiene en cuenta que el hablante no pretende únicamente expresar la verdad, sino que quiere, al menos con la misma fuerza, llegar a los demás; y, para decirlo brevemente, sólo teniendo en cuenta que el hablante piensa como una persona viva y no como un ordenador científico, se puede comprender toda la complejidad de la elección de palabras.

Y en tal elección es posible reconocer al menos dos factores delimitantes: ciertos problemas que se resisten a ser aprehendidos con palabras, y palabras que se resisten a ser pronunciadas. Así pues, se dan al menos dos formas de silencio. Una es del tipo del problema inefable, del que dice Wittgenstein: De aquello que no se puede hablar, hay que callar. Y la otra es del tipo de la palabra impronunciable, de la que dice la Biblia: No tomarás en tu boca su nombre en vano. Supongamos, por ejemplo, el silencio epistemológico y el estético. Y también se pueden distinguir al menos dos maneras de romper el silencio: con un hablar irresponsable y un hablar desvergonzado. Aquello que se habla, sobre lo que no se puede hablar; y aquello que se habla, sobre lo que no se debe hablar. Son las dos formas de no admitir el reconocimiento de la limitación humana, los dos excesos de la libertad. Por otra parte, cabe decir, que ahí está precisamente el motivo de hablar: expresar problemas inexpresables y decir palabras inefables, a fin de desplazar las fronteras del condicionamiento humano cada vez más lejos y para ampliar el espacio de la libertad humana.





## El gesto de hacer

La simetría de nuestras manos es tal, que habría que girar la izquierda en una cuarta dimensión para hacerla coincidir con la mano derecha. Y, como esa dimensión no es realmente accesible a las manos, están condenadas a reflejarse hasta el infinito. Ciertamente que podemos imaginar su coincidencia, que se consigue mediante una compleja manipulación con guantes o a través de un truco cinematográfico. Mas, cuando lo hacemos, somos víctimas de un vértigo, que se aproxima al vértigo filosófico.

Y es que la oposición de nuestras dos manos es una de las condiciones del ser humano; y cuando nos representamos su congruencia, nos imaginamos haber superado la constitución fundamental humana. Sin embargo, podemos sobrepasarla en cierto modo: podemos hacer un gesto, por el que ambas manos llegan a la coincidencia. Sin duda que no será el gesto «vacío» de coger una mano con la otra. Dicho gesto confirma la oposición de ambas manos. Pero podemos intentar que ambas manos coincidan en un impedimento, en un problema o en un objeto. Ese gesto «pleno» es el gesto de hacer.

Ese gesto presiona sobre el objeto por ambos lados, a fin de que las dos manos puedan encontrarse. Bajo tal presión el objeto cambia su forma, y esa nueva forma, esa «información» estampada del mundo objetivo, es una de las maneras de superar la constitución humana básica. Porque es un método para hacer que ambas manos en oposición lleguen a la coincidencia.

Las palabras, que utilizamos para describir ese movimiento de nuestras manos —«tomar», «agarrar», «contener», «prender», «manipular», «producir», «elaborar»—, se han convertido en conceptos demasiado abstractos, y nosotros olvidamos a menudo que el significado de tales conceptos se ha sacado del movimiento concreto de nuestras manos. Ello permite reconocer hasta qué punto el proceso de nuestro pensamiento está configurado por nuestras manos a través del gesto de hacer y a través de la presión, que las manos ejercen sobre los objetos para encontrarse entre sí.

Si imaginamos un ser igualmente capaz de pensar como nosotros, pero que no tiene manos, nos representamos un pensamiento distinto por completo al nuestro. Supongamos, por ejemplo, un pulpo, que dispone de un cerebro equiparable al nuestro. Nunca, sin embargo, podrá comprender ni definir ni calcular, porque éstos son aspectos de los movimientos de nuestras manos (a menos que pudiera gesticular con sus tentáculos cual si de manos se tratase). Para entender cómo pensamos, hay que contemplar nuestras manos: los dedos y cómo el pulgar se opone a los otros dedos; cómo se tocan las yemas; cómo la mano se abre como palma y se cierra como puño; y cómo una mano se opone a la otra.

No basta con decir que el mundo está «al alcance de la mano» para describir nuestra posición en el mundo. Tenemos dos manos. Abrazamos el mundo desde dos lados opuestos, y por ello el mundo es perceptible, comprensible, palpable y capaz de manipulación. Nosotros no lo abarcamos desde ocho lados como el calamar. Gracias a la simetría de nuestras manos, que están en oposición recíproca, el mundo es para nosotros «dialéctico». Podemos imaginarnos que el mundo es antropomórfico; pero semejante imaginación no es «práctica» («buena para las manos»), ya que no podemos «aprehenderla», «comprenderla», «hacer con ella alguna cosa». Para nosotros el mundo tiene dos caras: una buena y otra mala, una hermosa y otra fea, clara una y oscura la otra, una derecha y otra izquierda. Y cuando abarcamos la totalidad, la abarcamos como confluencia de dos oposiciones. Esa totalidad constituye el objetivo del que llamamos gesto de hacer.

El gesto de hacer viene impuesto por la estructura de nuestras manos, que aspiran a la totalidad (la «perfección»); pero también se

ve constreñido a no poder alcanzarla nunca. Y es que la simetría de nuestras manos no permite su confluencia en el espacio puramente tridimensional del mundo objetivo. Podemos proyectar una cuarta dimensión «detrás» del mundo, a fin de tener un modelo para el gesto de un hacer perfecto: «Dios como creador». Un creador, cuyas dos manos confluyen perfectamente en la «trascendencia» del mundo hecho por él.

El animal esférico de Platón resulta incomprendible. Pero no es necesario montar ninguna investigación teológica especial, para reconocer que un tal modelo es a su vez el producto de un gesto del hacer humano. Y así son todos los modelos: productos de nuestras dos manos. No se puede, pues, acercarse al gesto de hacer con un modelo sin incurrir en un círculo vicioso. Es necesario observar ese gesto sin modelo. Lo cual significa que es necesario acometer un esfuerzo fenomenológico. Y eso no es sencillo, porque nosotros mismos somos el gesto de hacer. Conviene asumir un esfuerzo, con el fin de observarnos a nosotros mismos como hacedores, como *hominis fabri*. Tenemos que convertirnos en habitantes de Marte.

El habitante de Marte probablemente sentiría una gran repugnancia al observar nuestras manos, quizá mayor de la que nosotros experimentamos al observar el movimiento de las arañas. Nuestras manos casi nunca están en reposo: son arañas pentápodos, que no dejan de tantear el mundo, de tocarlo, de manipular y tamborilear sobre el mismo. Asqueado se sentiría el marciano de encontrar sobre la tierra seres equiparables a nuestras manos: órganos de percepción, armas de ataque y defensa, medios de comunicación; pero no se encontraría con nada tan afanoso, tan siempre con ojo avizor y a punto de saltar como nuestras manos. Esa forma repugnante de estar en el mundo es humana en exclusiva.

Desde el punto de vista del orden, la armonía y la perfección, es decir, desde una perspectiva no humana, las manos son algo monstruoso, pues su avidez insaciable, su curiosidad activa resultan subversivas para cualquier orden. De hecho, dentro del orden de las cosas las manos son agentes de provocación y subversión; han socavado la naturaleza para suplantarla, y en tanto que antinaturales son enojosas y hasta arriesgadas. Y desde luego resulta evidente a todas luces que las manos son una de las maneras con que nosotros,

los hombres, estamos en el mundo. Nosotros, los hombres, debemos de provocar asco en todos los demás animales (con excepción tal vez de los perros).

Nuestras manos se mueven casi de continuo. Si pudiéramos registrar —por ejemplo en un vídeo— las líneas que nuestras manos trazan a trochemoche, tendríamos sin duda una imagen de nuestro estar en el mundo. En realidad disponemos de semejante vídeo: el mundo cultural. Es, en efecto, un mundo, en el que han quedado fijadas las rutas recorridas por nuestras manos a lo largo de milenios, aunque modificado por la resistencia que el mundo de los objetos opone a los movimientos de nuestras manos. Y ésa es —desde nuestro punto de vista, ciertamente— el símbolo de la belleza.

El gesto de hacer es de una complejidad tal, que desafía cualquier descripción. Por motivos didácticos, sin embargo, es posible descomponer el gesto en fases simples. Y en esa simplificación el gesto de hacer se presenta poco más o menos así: ambas manos se extienden hacia el mundo de los objetos. Agarran un objeto y lo arrancan de su entorno. Presionan por ambos lados sobre el objeto y cambian su forma. La simplificación está en la concentración exclusiva de la atención en las manos. Pues seguramente que todo el cuerpo participa en el gesto del hacer (y en otro nivel ontológico también el «espíritu», caso de no poder menos de meterlo en el juego), mas la atención simplificadora sólo iluminará las manos dejando todo lo demás en la zona marginal, difusa y oscurecida, del campo visual.

Ante todo, pues, se tienden las manos hacia el mundo, se abren los brazos, se extienden los dedos y las palmas se vuelven una hacia la otra. Conocemos ese gesto. Es el gesto de la recepción, de la acogida y de la apertura al futuro. Podríamos calificarlo como «el gesto de la percepción». Mas no nos dejemos engañar por su aspecto amistoso y acogedor: la percepción no es una «concepción inmaculada». Es un gesto activo y violento. Infiere violencia al mundo, pues divide ese mundo en una zona entre las dos palmas de las manos (que el gesto adopta) y otra zona (que rechaza). Infiere sobre el futuro, pues abre un canal por el que pueden fluir determinados acontecimientos mientras que otros quedan excluidos. Es un gesto de separación, un gesto «categorial» en sentido kantiano. Acoge el mundo objetivo en las categorías abiertas por el gesto de la percepción.

Cuando las manos han determinado su campo de acción, empiezan a moverse una tras otra hasta que se detienen en algo. Y sin duda que siempre hay algo, porque el mundo objetivo está «lleno», aunque sólo exista el aire por el que las manos se mueven. Mas cuando hay algo que no ofrece ninguna resistencia notable a las manos, cuando las manos pueden penetrarlo o desplazarlo sin mucho esfuerzo, las manos que se agitan lo desprecian. No es un objeto para ellas. Y es que se trata de un gesto imperialista de dominio, que desprecia el mundo y lo toma como posesión en el caso de que no se resista. Es un mundo de mosquitos, que las manos en sus movimientos sucesivos dejan de lado.

Ocurre que esas manos en el curso de su recorrido no chocan con ningún impedimento y no perciben «nada»; tendremos entonces un gesto «vacío». Pero ocurre también que las manos chocan con algo, que les impide continuar su movimiento. Entonces se dan dos posibilidades. Las manos pueden retroceder o pueden insistir en querer encontrarse. En la primera alternativa nos enfrentaremos al gesto de temor, de evasión y huida, o al gesto de repugnancia y de asco; gesto que no entra en el tema de la presente investigación.

Lo que aquí observamos, por el contrario, son las manos en el caso de la alternativa segunda. Empiezan por rozar el objeto con las yemas de los dedos, siguen su perfil, tantean su peso sobre las palmas (lo sopesan) pasándoselo de una a otra (lo estudian). Es el «gesto de la aprehensión». No se trata, sin embargo (en contra de las afirmaciones de nuestra tradición científica) de un «puro» gesto de observación «objetiva».

Es cierto que las manos no están interesadas en el objeto mismo que aprehenden; «juegan con él», siendo ése un movimiento específicamente humano. No obstante lo cual, las manos persiguen un interés: quieren encontrarse. Ciertamente que no están interesadas en el objeto «en sí»; pero el objeto les interesa como «problema», como impedimento. El gesto de la aprehensión no es un gesto «puro» ni contemplativo. Más bien es un gesto «práctico», con un propósito, como el que alienta por lo demás en todos los gestos. No existe una aprehensión pura; la ciencia «pura» es un mito.

El gesto de la aprehensión es práctico. Por lo que al objeto res-

pecta, no tiene por qué aprehenderlo todo. Ésa sería una meta absurda. Las manos no pueden aprehender nunca todos los lados y aspectos de un objeto, porque cada objeto posee desde un punto de vista práctico un sinnúmero de aspectos. Por eso es «concreto» el objeto; sus aspectos, innumerables en la práctica, lo constituyen en singular, único e incomparable.

Pero las manos no necesitan el absurdo de un conocimiento total del objeto para poder encontrarse; les basta con aprehender los aspectos que cuentan para ese encuentro. Los aspectos desde los que parece posible una penetración del objeto. De ahí que las manos se concentren en tales aspectos. Ése es el «gesto de comprender» (*cum-prae-tendere*). En realidad es el gesto, que compara el objeto con otros aprehendidos ya antes.

Sólo que el objeto es susceptible de una generalización a través de algunos de sus aspectos. La tradición habla al respecto de clasificación, de inducción y de generalización progresiva. Estos conceptos dan la impresión de que se trata de una actividad lógica, matemática, formal y abstracta. Cuando se olvida que el significado de tales conceptos ha sido abstraído y sacado del gesto de comprender, llevado a cabo por las manos, la comprensión se convierte de hecho en un movimiento del «espíritu». Mas cuando nos volvemos a las manos en su movimiento alrededor del objeto, cuando les dejamos que se conviertan en palabras, que hablen, podemos observar hasta qué punto se trata aquí de un movimiento concreto. La «comprensión» se convierte entonces a su vez en una «aprehensión total» y hasta en un echar mano de distintos objetos a la vez, para poder así penetrarlos.

Un objeto lo entendemos prácticamente, cuando las manos empiezan a penetrarlo. Seguramente que existen objetos incomprensibles. Y hay objetos que muestran a las manos, que pretenden penetrarlos, que en la práctica son impenetrables. Tales objetos no son adecuados para el gesto de hacer. Cuando eso ocurre, las manos llevan a cabo gestos muy diferentes, que no pertenecen al tema de este ensayo. Pero se impone mantener viva la conciencia de que existe lo inaprehensible, y que nuestras manos no pueden aprehenderlo todo. El gesto de hacer tiene sus límites: lo incomprensible.

Pese a todo, resulta comprensible la increíble pluralidad de objetos en torno a nosotros, y a través de sus movimientos las manos

multiplican de continuo ese campo del mundo. Juegan con objetos aún no entendidos justo para entenderlos. Están empeñadas de una manera «extraña» por lo singular y «raro»; en una palabra, son curiosas. Sin duda que en nuestra tradición hay especulaciones muy notables sobre el tema: la curiosidad de nuestras manos es el acuerdo por el que nuestras manos toman cada vez más posesión del mundo. Mas, si concentramos nuestra atención en el movimiento concreto de nuestras manos, la explicación de su curiosidad resulta menos lograda. Las manos quieren encontrarse porque tal es su simetría. No pueden conseguirlo, sin embargo, porque en su camino se encuentran con objetos que lo impiden. Y así, por su misma forma, vienen forzadas a una comprensión gradual, a la conquista progresiva del mundo. La curiosidad de nuestras manos es una de las condiciones que se nos impone.

Ahora hemos de describir cómo se mueven las manos después de que han entendido su objeto. Pero en este punto se alza sobre nuestro camino una barrera. Pues no olvidemos que precisamente estamos intentando describir el movimiento de nuestras propias manos. Y en este punto tenemos el sentimiento de que un motivo «interno» —no sabemos de dónde brota— se deja sentir sobre el gesto para cambiarlo. Es propio del hombre intelectualmente honrado el reconocer esa barrera, que nos obliga a desplazar nuestra atención de las manos al «interior». Cabe esperar que, tras esa disgresión, podamos regresar con toda rapidez a las manos.

El sentimiento en cuestión es el siguiente: después de que las manos han entendido el objeto parece que saben cómo ha de ser el objeto. Tenemos ya ahora una proposición muy poco satisfactoria. Cada palabra de la misma resulta dudosa. ¿Quién es ese ser misterioso, que «sabe»? ¿Qué significa aquí «saber», si no es «haber entendido»? ¿Y de qué tipo es esa distinción entre «ser» y «deber», entre realidad y valor?

Evidentemente que en nuestra tradición existe una discusión amplia e interminable (aunque poco satisfactoria) sobre este tema. Pero ¿no hemos eliminado esa discusión desde el mismo momento en que hemos puesto entre paréntesis todos los modelos? Todo eso es verdad; mas el poder de nuestras manos sobre nuestros pensamientos es tan fuerte que de una manera honrada no podemos es-



capar a esa dialéctica estéril entre «sujeto y objeto», entre «realidad y valor», «materia y forma». El viejo círculo vicioso cierra «las dos manos», y no es posible eludirlo de una manera honesta.

Formulemos ahora el sentimiento confuso mediante unos conceptos «manuales»: el objeto entendido se entiende entre las dos manos. La mano izquierda ha entendido lo que es el objeto; es decir, ha comparado el objeto en cuestión con otros objetos. Y, a su vez, la mano derecha ha entendido lo que el objeto debe ser; o, lo que es lo mismo, ha comparado el objeto con otra forma. Ciertamente que en la frase precedente hemos utilizado los conceptos «mano izquierda» y «mano derecha» de una manera metafórica, y no se trata de una descripción u observación. Pese a lo cual, entre mano izquierda y mano derecha existe una diferencia perceptible. Esperamos que la forma metafórica de hablar reproduzca en cierto modo y aspecto esa diferencia observable.

En nuestro lenguaje metafórico calificamos a la mano izquierda como la de la «práctica», y a la derecha como la mano de la «teoría», y decimos que el movimiento, a través del cual ambas manos quieren encontrarse, es el intento por transformar la teoría en práctica y por apoyar teóricamente dicha práctica. Un movimiento por el que el objeto se transforma, a fin de que sea lo que debe ser. Las dos manos se encontrarán, cuando el objeto se haya convertido en lo que debe ser y cuando el deber se haya convertido objetiva y realmente en objeto valioso y en valor objetivo. Tendremos entonces la «cuarta dimensión», a la cual han de volverse las manos, si quieren llegar a la coincidencia: la dimensión de los valores. La totalidad ambicionada se encuentra desde luego en el campo de los valores.

Así pues, después de que las manos han entendido su objeto, empiezan ambas a marcarle un valor o una forma. La izquierda intenta enmarcar el objeto en la forma, mientras que la derecha pretende imprimir la forma en el objeto. Es lo que se llama el «gesto de la valoración». Ambas manos coinciden de alguna manera en la forma que corresponde a ese objeto. Han entendido, por ejemplo, que el objeto «cuero» se adapta perfectamente a la forma «zapato», y que la forma «zapato» es buena para el objeto «cuero». La valoración es un gesto de pesar, en el que ambas manos son los platillos de la balanza, que sopesan y consideran el valor del ser y del deber.

No hay duda de que el gesto puede proceder en sentido opuesto. Las manos pueden seleccionar el objeto que corresponde a una forma. La tradición nos dice que se trata al respecto de dos gestos diferentes. Cuando se elige una forma como función de un objeto, quiere decirse que se trata de un gesto técnico, como consecuencia de la investigación científica «valorativamente neutra». Por el contrario, cuando se elige un objeto como función de una forma, viene a significar que se trata de un gesto artístico, de un diseño. Pero la tradición exagera la diferencia entre técnica y arte, entre el gesto de producir zapatos y el gesto de diseñar sus formas.

La elección de una forma con vistas a un objeto y la elección de un objeto con vistas a una forma se implican mutuamente, toda vez que se trata precisamente de la dialéctica entre teoría y práctica, sin que tenga demasiada importancia si el acento inicial recae sobre la forma o sobre el objeto. El gesto de hacer pasa con tal rapidez del objeto a la forma y de la forma al objeto, que pierde cualquier interés una distinción inicial entre una valoración técnica y una valoración artística. La tradición separa el arte de la técnica sin justificarlo mediante la observación de la realidad. Pero si se piensa formalmente, se emplea, por ejemplo, un *plotter*, y la forma adquiere la primacía sobre la práctica, de modo que la frase de la primera mitad de nuestro siglo *form follows function* se vuelve como un guante pudiendo sonar ahora justamente al revés: *function follows form*.

Cuando lo que se valora es el objeto, ambas manos empiezan, pues, por «informarlo», por cambiar su forma. Le infieren una violencia y no le dejan ser como es. Niegan el objeto, y se afirman a sí mismas frente al objeto. Aquella negación y esta afirmación de las manos en relación con el objeto es el gesto de «producir» que arranca el objeto de su entorno. «Producir» significa sacar el objeto en cuestión de su contexto para ponerlo en otro, significa cambiarlo ónticamente. Eso quiere decir que se le arranca de un contexto negado (el mundo, que es como no debería ser) y se le coloca en un contexto afirmado (el mundo, que es como debe ser).

El gesto de la producción es un gesto que niega el mundo objetivo, pues afirma que ese mundo objetivo es falso, malo y odioso. El mundo impide, en efecto, a las manos que se encuentren. Por eso nuestras manos son algo increíble: mediante su gesto de pro-

ducción afirman que el mundo, en el que se encuentran, es falso, malo y odioso, a no ser que algo se ponga en marcha con él. Y es precisamente esa monstruosidad nuestra manera de estar en el mundo.

En todas las fases del gesto de hacer, previas al gesto de la producción, el objeto estaba simplemente ahí, pasivo, mudo, sordo, estúpido, «pronto a ser presa». Esa pasividad y estupidez es justamente el modo y manera en que se da el mundo objetivo: es su ser como objeto. Pero de repente, bajo la presión de la producción, el objeto empieza a reaccionar. Se defiende contra el intento de transformarlo en un producto, se opone a la violencia de que es víctima. Se hace insidioso. Un material «bruto». Las manos lo aborrecen y en consecuencia el objeto se hace aborrecible. La tosquedad del objeto lastima las manos, que le hacen violencia, y a causa de tales lesiones se cambia el gesto de la producción. Las manos sienten la resistencia del material bruto, y reaccionan con lesiones. Es el «gesto de investigar». A través de ese gesto el material es percibido y hasta penetrado, y las manos descubren en el material la resistencia de éste contra el valor que se le impone por la fuerza.

La observación del gesto de hacer descubre la diferencia entre entender e investigar: entendemos el mundo, cuando comparamos objetos; y lo investigamos, cuando lo penetramos para comparar los objetos con nuestros valores. Investigar los objetos significa tanto como provocarlos a oponer resistencia a la presión de las manos y obligarlas así a descubrir sus estructuras internas. La investigación del mundo es una fase posterior del gesto de hacer; primero es necesario entender, para poder después investigar. Las manos se encuentran en la superficie de los objetos, cuando los entienden, y en ellos cuando los investigan. Así pues, investigar es más profundo, aunque menos objetivo que entender. Cuando se investiga se está dentro, se está atado al objeto de la investigación.

Es cierto que en la investigación sólo se penetran los objetos que se hacen. Pero eso no conlleva la conclusión de que esa comprensión investigadora sea sólo una función de la práctica. Por el contrario: investigar significa intentar que confluya la teoría en el interior del objeto con la práctica. El gesto de investigar no es tan libre como el gesto de entender. Es un gesto continuamente las-

timado por la resistencia objetiva y, por tanto, un gesto continuamente desviado de la orientación pretendida.

Consecuentemente, el hecho de investigar es menos objetivo que el de entender, aunque en el gesto de la investigación el objeto se presenta como más significativo. Para investigar es necesario hacer algo, y eso lleva implícitas una teoría y una práctica. El manejo mecánico y sin teoría de los objetos no nos deja comprenderlos, al igual que no podemos investigarlos a través de una «pura» teoría que no haya sido puesta en práctica. Ni el obrero de una fábrica, al que se le ha amputado la mano teórica por la división del trabajo, ni el teórico «puro» con su mano práctica amputada asimismo investigarán su objeto. Eso es lo que se llama «alienación».

La resistencia, que el material bruto opone a la presión productora, varía en grado y calidad de un objeto a otro. Ciertos objetos como el vidrio se rompen bajo la presión; otros, como el algodón, la absorben y asumen; los hay que, como el agua, se deslizan entre los dedos, y no faltan los que, como el mármol, descubren deficiencias ocultas. Cada objeto tiene una astucia que le es propia, con la cual elude el esfuerzo de las manos por imponerle a la fuerza un valor.

Y cada objeto exige una estrategia y un método diferentes. Hay objetos con los que es preciso proceder de una manera brutal, a otros hay que mimarlos, y no faltan aquellos otros a los que hay que burlar. A medida que las manos investigan su objeto, descubren la estrategia para darle una forma. Y en la medida en que el objeto lastima las manos revela su debilidad y su secreto. Y cuando las manos investigan ese secreto, cuando comprenden cómo se ha de cambiar el objeto, una vez más cambia su gesto. Es el «gesto de la elaboración». Las manos pueden ahora imponer al objeto un valor, pueden penetrarlo hasta su núcleo para encontrarse y confluir allí las dos.

En este punto de nuestra descripción del gesto de hacer surge una nueva dificultad: el problema de la especialización, de la división del trabajo. Cada objeto exige una estrategia que le es específica, por lo que el gesto de la elaboración es diferente para cada objeto. Y eso en un grado tal, que los diferentes gestos de la elaboración no parecen ser equiparables. Pero basta observar un único tipo de

ese gesto para percibir las *estructuras* de todos los gestos del elaborar. Los millares de ramas del árbol de la especialización están presentes como estructura en cada gesto de elaboración. No es necesario seguir a las manos, tal como se mueven a lo largo de esa infinidad de ramas en su afán de «totalidad», para ver el árbol. En una definición negativa está presente en cada gesto individual, con sólo que se le mire bien. Porque elaborar un objeto significa también no elaborar ningún otro. Es un gesto de «decisión».

Después de haber investigado su objeto y haber descubierto su secreto, pueden también las manos descubrir su propio secreto, su propia habilidad e industria en relación con ese objeto. Conocemos maneras de hablar como «Eso es algo para mí», o bien «Eso no significa nada para mí». Porque en el fondo eso quiere decir que se ha investigado y comprendido un objeto. Cuando las manos han captado que el objeto no es nada para ellas, lo dejan caer en un gesto de desencanto y hasta desesperación, para que otras manos puedan aprehenderlo en otra rama del árbol. Mas cuando las manos han comprendido que el objeto es adecuado para ellas, son felices y empiezan a labrarlo. Cada gesto de elaboración es, pues, la prueba de que las manos han encontrado su objeto determinado, el que les está destinado, mediante la exclusión de los demás objetos. En la exclusión está negativamente presente todo el árbol.

El gesto de la elaboración fundamenta con ello el haber escuchado una «voz» para seguir la «vocación». Es éste otro concepto ilustre. El hecho de observar el gesto de la elaboración tiene la ventaja de desmitificar ese concepto. La vocación no es el llamamiento de una voz misteriosa, que llega desde algún lugar al oído, para producir la elección de un objeto determinado e imprimirle un valor. No hay ningún objeto especialmente noble, como podría ser el sonido musical o el lienzo de un pintor.

El descubrimiento de la vocación es el resultado de la lucha de las manos contra la astucia del objeto, de cualquier objeto. Se trata simplemente del descubrimiento de que cada par de manos es diferente de cualquier otro par y que muchas manos son más capaces de «elaborar» unos zapatos y otras lo son para «elaborar» una poesía, y el descubrimiento de que la de zapatero es una vocación tan noble como la de poeta. Cada par de manos tiene una forma y ma-

nera específica de moverse en el mundo, y nada hay ahí que sea especialmente aristocrático. Descubre asimismo, cuando la vocación está desmitificada, la observación del gesto de la elaboración, cuya importancia existencial es decisiva.

Y en concreto cabe observar cómo las manos andan perdidas por el mundo, cuando no encuentran «su» objeto. Cuando las manos no tienen objeto alguno al que imprimir una forma y al que poder marcar un valor, el mundo no tiene literalmente valor alguno para las manos. No pueden encontrarse entre sí, y su movimiento es absurdo. Ciertamente que pueden aprehender y entender y valorar y producir e investigar; pero aprehenden y entienden y valoran e investigan simplemente que el mundo no es el suyo. Mas, cuando las manos encuentran su objeto, su movimiento se carga de significado. Y se convierte en el gesto de la elaboración. A partir de entonces las manos se empeñan en un valor que ha de realizarse. Y han encontrado su vocación.

Es, pues, perfectamente posible describir la estructura de cada gesto de la elaboración, cuando se observa uno solo. El objeto es captado como material bruto que pertenece a las manos y la mano práctica lo fija, mientras que la mano teórica, la que soporta el valor, presiona sobre el objeto para informarlo. De ese modo ambas manos tienden una hacia la otra para coincidir en el valor realizado. Sin duda que el objeto cambia durante ese proceso, mas también cambian el valor, la forma y la idea. Frente a esa resistencia, tenaz y simulada del objeto deformado, la mano teórica se ve forzada a la asimilación de la forma, que ella quiere imprimir al objeto que ha de modelarse. Esa reformulación constante de la forma bajo la contrapresión del objeto es el «gesto de crear». De ese modo las manos imprimen formas nuevas al mundo objetivo.

La observación pone de manifiesto que siempre se han elaborado nuevas formas bajo la presión del rechazo objetivo. No brotan de una inspiración profunda, como quería la tradición romántica, ni descienden ya perfectamente acabadas de la cabeza de Zeus, como Palas Atenea. Proceden en su conjunto de la experiencia del choque entre formas ya establecidas y la resistencia de un material específico. «Tener ideas originales» no significa ser creativo. El crear es la elaboración de ideas durante el gesto de hacer. Tampoco

las manos son creativas, cuando imprimen por la fuerza unas ideas ya listas, es decir, unos estereotipos, en un material preparado *ad hoc*, como ocurre en el caso de la producción industrial. Las manos son creativas únicamente cuando, durante su lucha con un material bruto que acaban de aprehender, se ven forzadas a elaborar ideas nuevas, a elaborar prototipos.

La producción industrial, que caracteriza a nuestra época, y que representa una violencia del material preparado para la información mediante estereotipos *ad hoc*, no es por lo mismo una elaboración creativa. Y así, los prototipos elaborados en los laboratorios tampoco son realmente creativos, pues son estereotipos virtuales. En la sociedad industrial la acción creativa ciertamente que se encuentra en crisis.

El motivo de la misma probablemente sea un prejuicio profundamente arraigado, que caracteriza a la cultura occidental: el prejuicio platónico. Platón, en efecto, vio así el gesto de hacer: ambas manos se mueven en dos lugares diferentes. En uno de esos dos lugares (el *topos uranikos*) existen unas ideas eternas e inmutables; en el otro lugar (la *physis*) están los objetos mutables. En el gesto de hacer una de las manos toma una de esas ideas inmutables, mientras que la otra agarra uno de tales objetos cambiantes, y ambas manos se aproximan una a la otra. El resultado es la transformación del objeto y de la idea. Mas, como la «verdadera» idea nunca puede cambiar, quiere decirse que la idea que brota del gesto de hacer no es más que una idea «falsa». Es simplemente una opinión *doxa*. Por eso Platón, a la manera de un buen latifundista, rechaza el gesto sucio y vulgar del hacer artístico (*tekhne*). Para él eso constituía una traición a las ideas verdaderas. Y ese prejuicio contra el gesto de hacer, que en el fondo es un prejuicio contra el crear, nos ha acompañado hasta hoy.

Si observamos el gesto concreto de crear, podemos ver hasta qué punto Platón, en su rechazo cultivado a mancharse las manos, está sujeto a un engaño. Podemos observar que las ideas no están almacenadas en el cielo para que las contemple la filosofía, sino que las ideas nuevas brotan de continuo en medio de la lucha de la teoría contra el mundo bruto y resistente. Esta observación resulta evidente a todas luces, pese a lo cual el prejuicio platónico se mantiene

tenazmente. El análisis marxista del trabajo, por ejemplo, parece haberlo superado; pero en realidad también en él sigue alentando el fantasma del cielo que ha de considerarse platónico, y esta vez en forma de la «dialéctica materialista». Tal vez no se supere nunca ese prejuicio y tal vez el crear no pueda liberarse nunca por completo, pues esa «ideología dialéctica» se nos impone por la simetría de nuestras manos.

Así pues, a través del gesto de crear las manos encuentran formas nuevas y las imprimen en los objetos. Eso es una lucha. Puede ocurrir que en tal lucha la destrucción amenace a las manos, que son humanas y en consecuencia débiles, achacosas y fácilmente vulnerables. Cuando eso ocurre, las manos pueden naturalmente abandonar o rendirse. Ése es un gesto espantoso, que por desgracia conocemos muy bien. Es el desencanto del obrar creativo, del compromiso por algo, debido a la brutal estupidez del mundo.

De todos modos hay una segunda alternativa, que está abierta a las manos amenazadas. Provisionalmente pueden retirarse del objeto rebelde y buscar algo en su entorno, que pueda robustecerlas con el fin de acometerle de nuevo. Esta segunda alternativa de una exploración en las proximidades del objeto con el propósito de volver sobre el mismo es el «gesto de la instrumentación». Dicho gesto hace algo accesorio, para regresar al objeto originario. Y es un gesto, desde luego, que resulta ambiguo y peligroso.

En un cierto sentido subyace toda la problemática del gesto de hacer en esta fase de su proceso. Las manos renuncian a su objeto originario y «propio». Se mueven en el entorno del mismo, en el mundo objetivo, a fin de encontrar un objeto de diferente disposición. Un objeto, que en cierto sentido es «como una mano», aunque menos vulnerable. Por ejemplo, una piedra (que viene a ser como un puño) o una rama (que recuerda un dedo). Ciertamente que la piedra y la rama son muchísimo menos complejas que el puño o el dedo, pero son mucho más eficaces para la acción de romper o penetrar. Las manos arrancan tales objetos de su contexto objetivo y los emplean después contra ese contexto.

Los objetos así utilizados se transforman en prolongaciones simplificadas y más eficaces de las manos. Con esa finalidad aprehenden, entienden, investigan y elaboran las manos justamente tales



objetos, para acabar empleándolos contra el objeto original. El gesto de hacer, interrumpido por la rebeldía del objeto original, puede ahora continuarse, pues las manos provistas de instrumentos son menos vulnerables.

La ambigüedad y el peligro de semejante escapada al lugar de la instrumentación se fundan en la circunstancia de que el proceso de fabricación de instrumentos es, a su vez, una serie de gestos de hacer. En sí es un movimiento, por el que las manos quieren coincidir en un objeto; un movimiento, con el que las manos pueden encontrar su vocación. En este sentido un forjador de instrumentos es exactamente igual que cualquier otro creador. Es tan creativo como el zapatero o el pintor.

Pero en semejante afirmación acecha una contradicción peligrosa. Porque en virtud de su *status* ontológico un instrumento no es un objeto, que pueda ser «informado». Es un objeto, que sirve para dar forma a otros objetos. Más aún, para producir instrumentos es preciso producir otros instrumentos, en un regreso prácticamente infinito. Y además, los instrumentos y los instrumentos de los instrumentos ocupan las manos y las comprometen en una medida tal, que olvidan su objeto originario. Así pues, la escapada al lugar de la instrumentación puede prolongarse durante siglos (como ha ocurrido en la edad moderna) y el objeto original puede desaparecer tras el horizonte del campo de acción de las manos.

Tal es la situación de la sociedad industrial de hoy. Su atención está fascinada por la producción de instrumentos, y de instrumentos para instrumentos, quedando en el olvido el objeto originario del gesto de hacer.

Mas ¿por qué eso es un peligro? Si la producción de instrumentos es como cualquier otro hacer, si en ese gesto encuentran las manos su vocación y a través de ese gesto pueden coincidir entre sí, ¿por qué hay que distinguir en general entre objetos iniciales y objetos derivados? La respuesta suena así: porque las manos provistas de instrumentos no son como las manos desnudas. El instrumento es una simulación de las manos, mientras que las manos armadas de instrumentos son simulaciones de los instrumentos. Para comprender el efecto de esa metamorfosis de las manos a través de los instrumentos, es necesario que volvamos a la descripción inicial del gesto de hacer.

Es un gesto dominador e imperialista, que niega el mundo de los objetos. Pero en dicho gesto no hay nada de falso en sentido ético. Apunta contra el mundo de los objetos, y ese mundo no tiene valor alguno. Sólo a través del gesto de hacer se convierte en «valioso» ese mundo. Y son las manos las que imprimen valores al mundo en cuestión. Y son las manos desnudas las que con las yemas de los dedos, con las palmas y con toda su sensibilidad las que pueden descubrir la diferencia entre un objeto y una persona. Un objeto es duro, pasivo y está simplemente ahí, mientras que una persona responde a las manos que tocan a esa persona en sus mismas manos. Las manos no pueden asir a una persona, porque una persona responde al gesto de la aprehensión a través de su propio gesto correspondiente. De ese modo las manos pueden reconocerse en el otro, y ese gesto de tender las manos no es lo mismo que un gesto de hacer. Naturalmente que también las manos pueden equivocarse y tomar a una persona por un objeto. Pueden, en efecto, cosificar al otro y hacerle violencia para poder aprehenderlo. Pero en principio las manos desnudas se mueven dentro del mundo objetivo a través del gesto de hacer, y dentro del mundo social a través de gestos distintos.

Sin embargo, las manos provistas de instrumentos no poseen la sensibilidad de las manos desnudas. No pueden distinguir un objeto de una persona. Todo se ha convertido en manipulable, en factible y hacedero. Las personas se han convertido en objetos: se las puede entender, investigar, elaborar, y hasta es posible convertirlas en instrumentos para elaborar otros productos. Para las manos provistas de instrumentos, que han olvidado su objeto originario, ya no hay ningún mundo social. Su gesto de hacer es apolítico y carece de cualquier ética. En las manos armadas de instrumentos prevalece un extraño solipsismo: están solas en el mundo, y no pueden ya reconocer otras manos. Y eso es lo peligroso, porque si no hay ninguna otra persona, el hacer se convierte en un gesto absurdo. Por consiguiente, el peligro anejo al gesto de la instrumentación radica en olvidar el objeto originario y, con él, la diferencia entre un objeto y una persona.

Cuando no se olvida el objeto originario, vuelven al mismo las manos provistas de instrumentos para romper su resistencia. Ahora

pueden penetrar hasta su núcleo y llegar allí a la coincidencia. Es éste un proceso complejo. El instrumento penetra con las manos en el objeto. Bajo la presión de las manos y del instrumento cambia el objeto. La forma que se le imprime, el valor, no sólo cambia a causa de la rebeldía del objeto, también debido a la forma del instrumento. Al final el producto elaborado lleva la marca del instrumento más que la huella de las manos. La forma que acaba por realizarse será un reflejo de la forma originariamente perseguida, de la rebeldía del objeto y del trabajo del instrumento. El resultado dejará, pues, de ser una obra de las manos; pese a lo cual, aparecerá en el objeto una nueva y «cuarta dimensión»: la dimensión del valor. Ambas manos pueden confluír y encontrarse en esa dimensión. Ese gesto, con el que las manos vuelven al objeto original para acabar penetrándolo, es el «gesto de la realización».

Consideremos el resultado del gesto de hacer: una obra, dos de cuyos aspectos son evidentes; primero, un objeto se ha hecho «valioso»; segundo, las manos se han «realizado» y se ha producido objetivamente un valor. Pero hay un tercer aspecto de la obra: una derrota. No tan sólo porque el objeto no ha resultado como debería ser, ni porque no se haya realizado el valor originariamente perseguido; sino también porque ambas manos no han llegado a la coincidencia «perfecta» y completa.

El motivo primero del sentimiento de derrota, en el que se sumerge la obra terminada (el motivo, que Platón consideró como una «traición a la idea verdadera») es más bien de tipo teórico: la forma originariamente perseguida era sólo una ideología. Pero el motivo segundo tiene un mayor peso existencial. Las dos manos se acercan mutuamente en el objeto con un movimiento sin fin, pero sin alcanzar nunca su perfecta coincidencia. Se trata de una situación límite. En ningún momento puede decirse que la obra esté completa. Se da siempre una distancia, por infinitamente pequeña que pueda ser, que separa a las dos manos en el objeto. La integración de las manos en el objeto, es decir, la «totalidad» siempre se escapa. En el sentido de la representación de «algo terminado por completo» la obra nunca está perfecta. El gesto de hacer es un gesto infinito.

A pesar de lo cual, termina. Termina, cuando las manos se retiran del objeto, abren sus palmas en un amplio ángulo y hacen que

el objeto resbale al contexto de la cultura. Nosotros conocemos ese gesto. Es el gesto del sacrificio, de la resignación y del don: el «gesto de la ofrenda». Ese gesto no lo hacen las manos, cuando están contentas con la obra, sino cuando saben que cualquier prolongación del gesto de hacer no tendría significado alguno para la obra. Las manos reprueban su obra, cuando ya no son capaces de hacerla más perfecta. El gesto de la ofrenda es un gesto de resignación.

Y no es eso todo. Ciertamente que es la última fase del gesto de hacer, y por lo mismo totalmente distinta de las otras fases. El gesto de hacer es un gesto de odio: limita, excluye, violenta y cambia. El gesto de ofrecer, por el contrario, es un gesto de amor: otorga, da algo, se ofrece y se da. Al entregar su obra, las manos se ofrecen a otras. Sacan a luz su obra, la publican. El gesto de ofrecer es un gesto político. Es el gesto de la apertura. El gesto de hacer termina a través de la apertura de las manos a los demás. Así pues, visto desde su liquidación el gesto de hacer es también un gesto de amor a los otros. La totalidad, que las manos buscan en el objeto, es un gesto de amor defraudado. Es un gesto específicamente humano. Intenta superar la disposición humana fundamental y a través de la resignación termina en el amor.



## El gesto de amar

Los dos peligros, entre los que navega una fenomenología del gesto de amar, el sensacionalismo y la mojigatería, probablemente no puedan evitarse, pero desde luego trasladan de inmediato todo el problema a un clima propio y específico de este gesto. Demuestran, en efecto, que los envoltorios que ocultan este gesto a los ojos no están tejidos por la costumbre, como sucede en la mayor parte de los otros gestos, sino que están trenzados de represiones.

Nosotros no consideramos la mayor parte de los gestos, porque no prestamos atención a lo habitual, y por ello se nos aparecen nuevos y sorprendentes cuando nos concentramos en ellos. El gesto de amar, sin embargo, no lo vemos, porque la presión social lo ha desplazado al mundo de lo privado, y lo privado es por definición algo invisible; y cuando, por la contrapresión se desliza hacia el mundo público, aparece precisamente como un gesto protestatario, que por descontado cambia su carácter y que ciertamente nada tiene que ver con el exhibicionismo y la ostentación. En el gesto de amar se trata, por tanto, de uno de aquellos escasos gestos, que como un tremolar de banderas y un ruido de sables pueden verse por doquier, en forma directa o indirecta, en carteles, en revistas y en programas de televisión, y en los cuales el cometido de la fenomenología es desmontar el exhibicionismo que ocultan. Sólo que en el gesto del tremolar de banderas dicho exhibicionismo es el motivo del gesto. En su núcleo es un gesto pornográfico, y el cometido de la fenomenología es poner de manifiesto ese núcleo exhibicionista

que hay detrás de la pose. En cambio, en el gesto de amar el exhibicionismo —al que al presente estamos expuestos más que al del trempolar de las banderas— se agrega al gesto como una alienación, y el cometido de la fenomenología es poner de relieve, mediante una labor de descarga de pornografía, el núcleo del gesto, que corre peligro de perderse.

Cualquier consideración del gesto de amar tiene que partir de la omnipresencia de su representación directa o indirecta en nuestro entorno. Caminamos sin más ni más entre reproducciones de ese gesto; es decir, que nuestro mundo codificado es un *sexshop*, una tienda de sexo, que se diferencia de las tiendas especializadas en que utiliza el gesto como reclamo e instrumento para vender mercancías no sexuales. Esta pansexualización de nuestros códigos (todo, hasta la gasolina y el alimento para los gatos, tiene connotaciones sexuales en carteles y escaparates) obedece a una dialéctica, que ciertamente poco tiene que ver con el gesto de amar, pero que por supuesto que repercute sobre ese gesto a través de caminos complicados.

La sexualización de los códigos es en su origen una reacción a la gazmoñería victoriana; pero se niega a sí misma tan rápidamente que, por una parte, requiere una potenciación constante y, por otra, una constante recodificación, para no incurrir en su opuesto, que sería una embotada desexualización. Ahora bien, a diferencia de casi todos los otros gestos, el gesto de amar permite pocas variaciones (aunque las posiciones puedan multiplicarse); hecho éste que sin duda contribuye a la comprensión del gesto. Se puede, por ejemplo, escribir, nadar o cantar de las maneras más diversas; pero no se puede amar con tal sobreabundancia. Y ése es un problema para la sexualización de los códigos, pues a fin de no incurrir en su opuesto dialéctico tales códigos han de encontrar siempre nuevas variaciones del gesto.

Tales potenciaciones y recodificaciones del gesto apartan cada vez más de lo esencial de ese gesto, alejando de la vivencia concreta y acercando a lo tecno-imaginario, y los mensajes que recibimos reciben unas connotaciones sexuales, que apenas están ya en conexión con el amor en sentido concreto. Mediante *feedback* eso tiene sobre el gesto de amar una influencia que no puede subestimarse.

El gesto en sí se hace tecno-imaginario, es decir, técnico, imaginario y codificado; se trata, por tanto, de una cuestión de arte, que conecta unas teorías científicas con una experiencia artesanal. Cabe incluso afirmar que el gesto de amar es uno de los pocos gestos, en el cual la gran masa emplea a la vez unas teorías científicas y una experiencia almacenada. Y con ello se pierde la capacidad de amar.

Se puede intentar, desde luego, desconectar todo ese complejo de los códigos sexualizados en la consideración del gesto de amar, para concentrarse en el gesto en sí, tal como se da en la vivencia propia. Pero semejante intento habrá de fracasar, porque es imposible separar la propia vivencia del programa social. Se hace hincapié de continuo en que hay que separar claramente el gesto de amar del gesto de la procreación, y en que la píldora permite, especialmente a la mujer, llevar a cabo esa separación, para así poder acabar llevando a término el auténtico gesto de amar.

Eso es cierto, pero no en términos absolutos. También es importante la distinción entre el gesto sexual y el gesto de amar, en el cual el programa codificado, según el cual vivimos, desempeña un gran papel. De una forma cruda se puede decir que estamos programados para el gesto de la procreación y para el gesto sexual, mas no para el gesto de amar. Si, pese a todo, podemos llevarlo a efecto aquí y ahora, diríase que eso ocurre una y otra vez como un descubrimiento propio y que está en rudo contraste con el programa pansexual de la cultura en la que vivimos.

La dificultad para liberar el gesto de amar de sus ligaduras con los gestos sexual y reproductor no sólo se debe a la complejidad del hecho concreto del gesto mismo, sino que tiene sobre todo un fundamento lingüístico. La palabra «amor» se emplea por lo general de una manera imprecisa para esos tres gestos diferentes, pues con la facultad de amar también hemos perdido la capacidad de pensar el amor de una manera exacta. Los griegos, por ejemplo, distinguían entre *eros*, *philia*, *charisma*, *empatheia* y toda una serie de conceptos relativos al amor, mientras que nosotros apenas si hacemos a lo más una distinción entre amor sexual y no sexual, y con esa distinción no hacemos en realidad más que aguar el concepto de amor. Cuando se dice que la revolución sexual conduce al denominado «amor libre» o cuando el *make love, not war* se convierte en un programa



político en que el orgasmo desplaza al patriotismo, se trata de una identificación de sexualidad y amor, de la que no se tiene conciencia.

Que semejante identificación es un error no sólo se hace patente por la vivencia concreta: se pueden tener vivencias sexuales sin vivencias amorosas y, a la inversa, quizá también vivencias amorosas sin vivencias sexuales. El error de tal identificación se pone también de manifiesto, cuando se considera el carácter codificado del gesto sexual, que viene a excluir cualquier gesto de amar. En efecto, tan tecno-imaginario se ha hecho el gesto sexual, que para muchos el falo se convierte en el símbolo fálico. En un universo de la sexualidad tan altamente codificado apenas si queda ya espacio para el amor, y el gesto de amar tiene que afirmarse contra el gesto de la sexualidad. Tal vez esta situación cultural no sea única en la historia (piénsese en la historia amorosa de Catulo), pero ciertamente que es característica de nuestra situación presente.

No obstante la necesidad de distinguir entre sexualidad y amor, difícilmente puede negarse la estrecha conexión entre ambos contextos. Cuando se hace, en efecto (como ocurre por ambas partes, tanto la moralizante-impotente, por ejemplo en las películas del oeste, como la comercial-pornográfica, por ejemplo en los anuncios de neveras), la sexualidad y el amor se pierden. Pues, entonces la sexualidad, separada de todo amor, se convierte en el movimiento mecánico, ridículo y fatigoso, que aparece en las películas pornográficas, y más bien recuerda un trabajo penoso. Y el amor, separado de toda sexualidad, se trueca en el dulce engaño, que tiene que ver tan poco con el verdadero amor como el recitado de los artículos de la fe con la fe verdadera.

Hay que aceptar precisamente como un hecho característico de nuestra situación presente el que podamos sacar del contexto el gesto de la procreación; pero en el gesto de amar esto no funciona, pese a la supercodificación del gesto sexual. Dicho con otras palabras: para hacer auténticamente el amor hemos de llevar a cabo unos gestos sexuales, aunque esos gestos se contradigan con la tecno-imaginación del gesto de amar. Y ésa es otra manera de decir que estamos a pique de perder la capacidad de amar.

En contra de lo expuesto se puede objetar que no se trata de con-

sideraciones fenomenológicas sino puramente teóricas y que en el gesto mismo no puede haber ninguna duda sobre el hecho de amar. Cabría decir que la imposible separación teórica de amor y sexualidad se vive de una manera concreta, y precisamente como un amor sexual. Existe un momento de la descarga, que coincide con el orgasmo; pero está en un plano ontológico totalmente distinto, y en el que uno se anega por completo en el otro, sin por ello perderse a sí mismo; y ese momento es justamente el amor. La descarga en el otro, que del «yo» y el «tú» hace un «nosotros», aparece desde el plano ontológico como una cima, que se alcanza gracias al orgasmo; es decir, sexualmente, aunque antes y después y sin sexualidad alguna ata entre sí a dos personas.

Visto así, el gesto de amar aparece como un gesto, que se sirve de la sexualidad, a la manera que el gesto de pintar se sirve del pincel. No es que el pincel no sea determinante para pintar; caracteriza el pintar, y sin pincel el pintar sería pura cháchara. Y, sin embargo, el pincel no existe en el mismo plano ontológico que pintar. Y la objeción consiste en que eso resulta teóricamente difícil de entender, pero en concreto es algo evidente.

Tal objeción es insostenible. Sí, en efecto, la exposición parecía ser teórica, en vez de fenomenológica, ello ha de atribuirse a la vasta teoretización del acto concreto del gesto de amar. Cuando hacemos el amor, diríase que nos vemos como en todos nuestros demás gestos. Ese distanciamiento teórico e irónico es característico de los gestos y de la existencia humana en general. Pero esa falta de ingenuidad en el gesto de amar tiene un carácter totalmente distinto de los demás gestos. Si en tales gestos brinda un distanciamiento crítico y puede conducir al perfeccionamiento del gesto, aquí en el gesto de amar —que es el gesto del abandono y entrega al otro— su efecto es aniquilador. Tal vez ese distanciamiento crítico frente al amar es lo que ha de entenderse por «pecado original». Mas, como quiera que sea, toda consideración fenomenológica del gesto de amar ha de tener en cuenta ese aspecto teórico por encima de todos los demás, con lo que a su vez adquiere un carácter teórico. El gesto de amar puede calificarse así fundamentalmente como un gesto del giro de la teoría. Es el gesto en el que el hombre toma conciencia en la forma más penosa de su alienación teórica, y al mismo tiempo el

gesto gracias al cual intenta con el mayor éxito superar esa alienación. Cualesquiera sean los detalles, hay que decir que el gesto de amar es aquel con el que se está en el mundo de la manera más concreta y que, por lo mismo, adquiere una posición central en la vida.

Lo extraño es que el gesto de amar no pueda describirse como un movimiento corporal. Cuando se intenta, en efecto, inmediatamente se advierte que en su lugar hay que describir el gesto sexual. Por otra parte, cualquier tentativa por describir la vivencia concreta de ese gesto está asimismo condenada al fracaso. Pues al intentarlo, de repente caemos en la cuenta de que lo descrito es una vivencia mística. Naturalmente que esa dificultad puede esquivarse como lo hacen los libros de yoga; a saber, afirmando que el gesto sexual es la técnica de la vivencia mística. Pero una afirmación similar sólo sirve para reforzar la desconfianza en los libros de yoga, y no para acercarse a la comprensión del gesto de amar. En efecto, mediante el aprendizaje de la técnica del gesto sexual no llegamos al amor, sino que nos alejamos al máximo del mismo. Y en forma análoga cabe concluir que la iluminación seguramente no puede ser consecuencia de una técnica perfecta del yoga. Así que la imposibilidad de una descripción del gesto da ciertamente que pensar.

El problema posiblemente se plantea así: el hombre es un ser pobre en instintos, y por ello puede gesticular y hacer unos movimientos para los que genéticamente no está programado. Por descontado que también en el hombre se da un comportamiento instintivo, aunque en buena medida la cultura modifique su programa. La más sorprendente entre todas esas formas de comportamiento es la sexual; tan sorprendente que una gran parte de los psicólogos piensa que todo el comportamiento puede reducirse a dicha forma.

En el hombre el instinto sexual experimenta culturalmente un cambio de programa, entre otras cosas, hacia el gesto sexual, y ese gesto puede describirse mecánicamente. Pero, además, el hombre construye todo un programa sobre ese instinto, que nosotros conocemos por los escritos psicológicos, psicoanalíticos y similares. Ese programa conduce a su vez a unos gestos de índole muy diferente, que asimismo se pueden describir de una manera mecánica. Y, sin embargo, el hombre no es un ser totalmente programado. Puede

dejarse ir y escapar tranquilamente a cualquier programa. Esa tranquilidad no es un gesto, sino una pasividad; no es un obrar, sino un dejarse. Semejante situación es, por supuesto, difícil de describir mecánicamente. Ahora bien, en el gesto de amar esa tranquilidad, esa pasión, se convierte en obra, en acción; y eso es probablemente lo que hace imposible penetrar hasta su esencia a través de la descripción del gesto.

Si, pues, no se puede describir el gesto de amar ni como movimiento corporal ni como vivencia interna, sin perder lo que es esencial al mismo, es precisamente esa imposibilidad la que puede emplearse como método para el conocimiento del gesto. Puede decirse, en efecto, que lo esencial en el gesto de amar es la vivencia sexual como mística y la mística como vivencia sexual. La mística sin sexo no es amor, y todas las sexualizaciones —por parte de una santa Teresa, por ejemplo— no pueden inducir a error al respecto. Mas, como sabemos por propia experiencia, tampoco el sexo sin mística es amor. De lo cual podemos concluir que la pansexualización de nuestro mundo es sólo una cara del proceso en el que se ha perdido nuestra capacidad para amar. La otra cara es la amenaza de una panmistificación de nuestro mundo. Sería, pues, necesario mistificar el sexo y sexualizar la mística, para poder encontrar así la vivencia concreta.

Sólo que eso sería naturalmente un absurdo. Pues, lo característico del gesto de amar es precisamente que no se puede quererlo, ya que desemboca en un abandono de la voluntad. Es necesario dejarse caer en el amor, como sugiere la expresión inglesa de tal sentimiento. El gesto de amar no está inserto en el programa, sino que se sale del mismo, y por ello no puede ser programado hablando con propiedad. Curiosamente, sin embargo, eso no significa que el gesto sea una secuela más frecuente del dejarse ir que una secuela de un autodisciplinamiento. Y es que el gesto de amar está ligado a unas limitaciones, a lo que se denomina «fidelidad». Así una consideración de esas limitaciones tendría que ir más allá del tema aquí planteado.

La confusión entre sexualidad y amor, que caracteriza la situación presente, dificulta el que veamos la auténtica conexión estrecha que se da entre ambos contextos. Estamos programados por có-

## El gesto de amar

digos tecno-imaginarios para unos gestos sexuales, que a menudo se confunden con los gestos de amar. La inflación sexual que deprecia el sexo hace que, como consecuencia de esa confusión, también se devalúe el gesto de amar. Y como nosotros perdemos cada vez más la ingenuidad necesaria para una actitud tranquila, cada vez nos hacemos más técnicos, más imaginarios y más críticos, con lo cual nos encontramos con dificultades para adentrarnos en lo que es la esencia del gesto de amar.

Lo cual resulta trágico tanto en el plano individual como en el plano social. Porque el gesto de amar es el gesto gracias al cual nos anegamos en el otro superando por esa vía nuestra alienación. Sin el gesto de amar cualquier gesto de índole comunicacional es un error. O, como se habría dicho en tiempos pasados, es un pecado.

## El gesto de destruir

Los gestos son movimientos corporales, en los que se manifiesta la existencia. Por ello puede deducirse cómo está el gesticulante en el mundo. Y eso es ciertamente posible, porque la persona que gesticula está convencida de ejecutar libremente sus movimientos, aun a sabiendas de que, como cualquier movimiento, también están condicionados. Las indicaciones de causas (explicaciones causales) no la satisfacen. Aunque yo pudiera enumerar todas las causas que condicionan el que yo fume en pipa, estaría convencido de que en vez de fumar así podía mascar chicle. Cuando me pregunto por qué fumo en pipa, no pregunto por las causas (por las explicaciones causales y científicas), sino por el motivo que a mí me induce (mi móvil personal).

Las explicaciones causales «leen» el mundo, en el que estamos; las explicaciones de los móviles «leen» la manera en que nos encontramos. Los móviles, y por ende las decisiones, quedan fuera de la competencia de las ciencias. Y precisamente la circunstancia de que los gestos no puedan explicarse científicamente de una forma satisfactoria permite «leer» la existencia desde los mismos.

La cuestión, que plantea el gesto de destruir, es la cuestión del mal. No se trata del problema científico de si existe una voluntad destructiva, sino la cuestión acientífica de los gestos con los que se elige libremente como motivo la voluntad de destrucción. Esta cuestión no afecta, pues, «denominado mal», sino al mal en sentido ético y propio.

La circunstancia de que plantee la cuestión en lengua alemana representa a la vez un estorbo y una ayuda. Ciertamente que el alemán está ligado a unas raíces latinas como una de las lenguas occidentales, pero no lo está en el mismo grado que otras muchas. El alemán *Zerstörung* y el latino *destructio* no significan exactamente lo mismo, y esa diferencia dificulta a la vez que enriquece nuestro diálogo. *Destructio* significa desmontaje y deformación más que demolición propiamente dicha; y *Zerstörung* indica desobstrucción más que destrucción. El alemán *Zerstörung* niega el estorbar (*Stören*), y la destrucción niega el colocar (*Structura*). Sólo cuando lo que estorba se equiparase con lo construido, cabría traducir *Zerstörung* por «destrucción». La cuestión de si el mal tiene que ver, y hasta qué punto, con *Zerstörung* y con *destructio* puede aclararse aquí con dos ejemplos concretos.

Un preso choca con las cuatro paredes de su celda (y tropieza con ellas), cuando camina alrededor de la misma. Ese chocar, que hasta podría ser violento, no se puede considerar como un gesto. Como tampoco los puñetazos desesperados contra las paredes, aunque bajo la violencia de los mismos se derrumbase alguna. En tales movimientos se trata más bien de unos reflejos condicionados por la colisión contra las paredes. Mas en el caso de que el preso se decidiera a buscar las juntas de las paredes para derribarlas si fuese posible, entonces ese movimiento podría calificarse de gesto destructivo, aunque su efecto no se reflejase en las paredes. No es, pues, la eficacia la que distingue los gestos de otros movimientos, sino el hecho de que en ellos se expresa una decisión, son fenómenos del plano ético de la realidad y manifestaciones de la existencia. En una palabra, el hecho de que están «motivados».

En este caso se trata de la decisión de que tales paredes, porque me molestan tienen que ser destruidas, aunque probablemente la empresa resulte imposible. Esa decisión es el motivo del gesto. Lo cual consta teóricamente por el mismo gesto. Se echa de ver que el gesto destructivo se asemeja al gesto del trabajo. El trabajo es un gesto, cuyo motivo está en la resolución de convertir alguna cosa en distinta de como es, por no ser de hecho como debería ser. La destrucción como el trabajo determinan que algo no es como debería ser. A diferencia del trabajo, la destrucción no decide el que haya

que hacer algo diferente, sino que hay que desmontarlo. No niega la existencia concreta de su objeto, sino el objeto mismo como perturbación. Por ello podría creerse que la destrucción es más radical que el trabajo.

Hay que decir, no obstante, que eso es un error. Es de hecho menos radical, porque su resolución no llega a las raíces del no deber ser. No posee ningún modelo de deber. El trabajo es revolucionario y sustituye lo que no debe ser por algo que sí debe ser. La destrucción no es revolucionaria: niega ciertamente, pero no en forma dialéctica. En el gesto de la destrucción se manifiesta una existencia que resulta menos radical en el mundo que aquella otra que se articula en gestos laborales.

En el ejemplo propuesto desobstrucción y destrucción coinciden. Se trata, en efecto, de destruir las paredes, y para ello el preso tiene que desmontar las piedras que forman las paredes. Las paredes le estorban, porque están formadas por piedras, dispuestas de una determinada manera para privarle de la libertad a él (o a cualquiera otra persona recluida entre las mismas). Pero, aunque en su gesto se trata por igual de desobstrucción y destrucción, no se tiene precisamente el sentimiento de que eso tenga aquí que ver con algo malo. No ocurre nada malo, porque el propósito del gesto apunte más allá de la desobstrucción y la destrucción (pues apunta a la liberación y salida de la celda). El motivo del gesto es el desmantelamiento de las paredes con el propósito de salir libre. El que tal gesto no sea malo no resulta patente desde él mismo, sino desde el propósito que los trasciende.

Veamos ahora el segundo de los dos gestos ejemplares. Supongamos un jugador de ajedrez, que se encuentra en una situación desesperada. Si pierde los nervios en el lance y en su nerviosismo tira el tablero, la cosa no ha de entenderse como un gesto destructivo. Se trata de un movimiento condicionado por la tensión nerviosa. Mas si se resuelve a volcar el tablero para evitar una derrota previsible o habitual, habrá que hablar entonces de un gesto destructivo. Característica de este gesto es que es una «jugada» en el juego de ajedrez y no, como en el caso del derribo nervioso e involuntario, un «accidente» que sobreviene al juego.

El gesto destructivo no es un «accidente laboral» (como no lo fue



el nazismo), sino un fenómeno ético: un movimiento «motivado». Ni casualidad ni necesidad (de las que ya sabemos que están en el mismo plano de la realidad), sino libertad es la disposición y sentimiento en que acontecen los fenómenos éticos, como el gesto destructivo.

El derribo del tablero es una «jugada» dentro de la partida de ajedrez: uno de los gestos que pueden realizarse dentro del universo del juego. Pero es una «jugada» contra las reglas. El destructor no es alguien, «que ya no juega», sino alguien que se ha decidido a continuar jugando contra ciertas reglas. Sólo esa decisión explica que le estorben las reglas. En efecto, si ya no jugase, no podrían estorbarle. Se decide a destruir las reglas que le estorban (derribando el tablero y evitando la derrota previsible), porque justamente al tomar esa resolución está en pleno juego.

En este ejemplo desobstrucción y destrucción difieren claramente. «Destruir» significa derogar unas reglas por las que las cosas se ordenan, de manera que esas cosas se desmoronan. Nada parecido ocurre en el derribo del tablero de ajedrez. No deroga las reglas ajedrecísticas, sino que justamente las refrenda al no seguirlas (las desobstruye; a la manera como un ladrón confirma la legislación). Los desobstructores (bárbaros) no son necesariamente espíritus destructivos. Por el contrario, pueden realizar una obra de construcción. Cuando los germanos desmontan el imperio romano, transfieren las reglas de éste (sus estructuras) a otros campos (por ejemplo, al de la Iglesia). De haber vencido ciertos espíritus destructivos (como los cínicos o los epicúreos, por ejemplo), el imperio no habría sido desmontado sino que hubiera sido destruido simple y llanamente. Los desmontadores desmóntan lo que perturba, mientras que los destructores destruyen las estructuras. Los ladrones son desmontadores, no negadores del código como los destructores. Desmontadores son los conservadores frustrados, mientras que los revolucionarios frustrados son destructores.

El jugador de ajedrez vuelca el tablero, porque teme que de otro modo perderá. Su motivo es evitar la derrota mediante el «juego» contrario a toda regla. Su propósito es interrumpir el juego, quebrarlo. Arroja el tablero «adrede», con un propósito, y justamente por ello su gesto no es malo ni diabólico, aunque pudiera llamarse

«diabólico» de acuerdo con la etimología (el griego *diabolein* significa «dispersar»). Malo sería únicamente, si alguien tirase un tablero en el que jueguen dos personas a las que no conoce ni le interesan para nada. El motivo de semejante gesto estaría en la decisión de desmontar un juego que no interesa. Sería un gesto sin propósito, disparatado. El motivo del mismo sería «puro» (en el sentido kantiano de «complacencia desinteresada»).

Y es que lo que molesta a ese gesto y motiva el desmantelamiento no es una situación motivada por el juego, ni serían tampoco las reglas del juego, como en el caso de destrucción, sino el hecho de que se dé un proceso regulado. La tal decisión no significaría: «Estas reglas estorban». Y ni siquiera «Estas reglas son falsas», sino más bien: «Este juego estorba porque está regulado». El razonamiento, pues, no sería «construido, pero molesto», ni tampoco «falsamente construido y por ello molesto», sino «construido, y por eso molesto». Sería un caso de «pura maldad». Y resulta raro, porque es inhumano, es decir, carece de propósito. Sería un gesto con motivos puros.

El hombre está ciertamente por completo en el mundo; pero de manera que se contrapone al mundo. En tanto que entorno, el mundo es para él objeto. Eso le permite gesticular: actuar como sujeto. La tendencia básica del mundo es entrópica. En su conjunto va al encuentro de una probabilidad cada vez mayor, según el principio segundo de la termodinámica. Se deforma siempre más, cada vez se hace más caótico, porque la forma es un estado de excepción inverosímil y precario. No es la excepción la que confirma la regla, sino la regla la que confirma la excepción, que confirma la contingencia verosímil. Esa tendencia a la verosimilitud (que se hace necesaria en el azar) es el «tiempo objetivo», y gracias a ella (por ejemplo, gracias a la descomposición de los elementos radiactivos) se pueden medir «objetivamente» los períodos de tiempo.

En tanto que ser intramundano, el hombre está sometido a esa tendencia entrópica (por ejemplo, tiene que morir). Mas como sujeto, como agente ético, se contrapone a esa tendencia. La niega, al establecer reglas en derredor suyo y ordenar cosas: al «construir». El antimundo construido (la «cultura») es improbable. Lo que se denomina «espíritu humano» es esa improbabilidad. Lo construido li-

bera, porque lo casualmente necesario lo desplaza del hombre al horizonte; y es que ni el azar ni la necesidad permiten tomar decisiones. Pero lo construido molesta a la vez, ya que limita el campo de las decisiones a unos parámetros perfectamente reglamentados. Y porque lo construido molesta, hay destructores. Y porque lo construido es improbable, y por lo mismo podría construirse de otro modo, se dan destructores. Eso es lo humano: el propósito es libertad.

Sin embargo, el propósito «construido, y por ello estorba» es inhumano. En él se asocia el espíritu humano con la falta de espíritu del mundo y descubre la conjuración del espíritu humano contra la falta de espíritu. Y lo hace por motivos puros, porque con ello no puede perseguir propósito alguno. Fuera de lo construido, en lo probable, en lo casualmente necesario, no se puede «entrever» nada. Eso es diabólico: malicia pura.

La consideración del gesto destructor permite plantear la cuestión del mal. Permite escapar a la trampa, que tienden quienes afirman que desobstrucción y destrucción son malos. Se puede despreciar tranquilamente a tales moralistas. Pues su resolución es: «construido, luego bueno». No defienden el espíritu, sino el espíritu solidificado en lo construido; por tanto, el cadáver del espíritu. En el fondo su conclusión viene a decir: «Desobstrucción y destrucción son malos, porque me estorban». Ahora bien, desobstrucción y destrucción no son malos, mientras con ellos no se persiga un propósito. La desobstrucción con un propósito es conservadurismo frustrado. Y destrucción con propósito es una revolución frustrada. Cuando una y otra coinciden, se da un trabajo frustrado asimismo. A través de tales gestos se puede vislumbrar una existencia frustrada, que es como decir, superficial, sin raíz, «sin autenticidad». Tal desobstrucción y destrucción son «falsas» (inauténticas), pero no malas. Hasta son «rectas», si se convierten en la fase de un gesto laboral auténtico. Y ello porque trabajar siempre significa desobstruir y destruir. Cometido difícil, pero importante, es el de distinguir la desobstrucción y la destrucción falsas de los gestos laborales revolucionarios y auténticos. Por ejemplo, una ruina de una casa demolida, o a un escéptico de un científico que refuta una tesis.

Mas la consideración del gesto destructor permite también escapar a la trampa del carácter inocuo del mal, tendida por quienes todo lo relativizan. También se puede despreciar tranquilamente a esos inmoralistas, ya que ellos desprecian por su parte la dignidad del hombre al desdeñar su capacidad de ser malo. Aunque raras veces se da el gesto de la desobstrucción y destrucción puras y sin ningún propósito, la traición al espíritu (a la forma, a la libertad) por motivos puros. De tales gestos puede deducirse la existencia como una presencia del mal en el mundo; como el mal auténtico y radical. Existe el «diablo».

Cuando desobstrucción y destrucción se dan con un propósito, cuando son «pragmáticas», sus motivos son «impuros», y por tanto no se trata de «maldad pura». Y lo que no es maldad pura, no lo es en modo alguno; es simplemente una búsqueda frustrada de la libertad. Cuando se dan sin propósito, por «motivos puros», entonces son malos; lo que es raro, por ser inhumano (como por desgracia también la «bondad pura»). Y entonces son temibles.



## El gesto de pintar

Al ver a un pintor en su quehacer creemos observar un proceso, en el que cuerpos distintos (como el del pintor y los de sus instrumentos, los colores y un lienzo) se mueven de una manera, en el fondo incomprensible, de forma que «a la postre» sale una pintura. En cualquier caso, y como acabamos de decir, se tiene la sensación de no haber comprendido el proceso; por lo cual se proyecta detrás de los movimientos observados otro movimiento invisible de un cuerpo invisible a su vez, como sería el «propósito del pintor» o su «idea del cuadro que ha de pintar».

Semejante visión de la actividad de pintar, que bien puede servir como un ejemplo de la visión occidental del mundo en líneas generales, conduce a los conocidos intentos de explicación de los fenómenos supuestamente observados, en los que la dificultad está en explicar la adecuación de la «idea» a la «pintura», del «sujeto» al «objeto» (o como quiera que se denomine el mentado binomio dialéctico). De todos modos empieza a cobrar cada vez más fuerza la sospecha de que aquí no se trata de una verdadera dificultad, sino que la cuestión se ha planteado de soslayo, porque tal vez no se había ni tan siquiera contemplado adecuadamente el fenómeno que había de explicarse. La sospecha de que al mirar la actividad de pintar no se ve de hecho lo que se cree ver.

Es ésta una afirmación audaz. Según eso ¿bastaría contemplar adecuadamente la actividad de pintar para superar el problema del «cuerpo-alma» o «espíritu-materia», canonizado desde hace siglos

por religiones, filosofías e ideologías? Bastaría, efectivamente, si se lograra esa superación.

La pregunta es simplemente ésta: ¿Cómo se puede mirar alguna cosa de una manera adecuada? ¿Se puede contemplar algo fuera de alguna determinada concepción del mundo? ¿No vemos siempre lo que creemos ver? Así pues, la exigencia de mirar correctamente la actividad de pintar antes de intentar explicarlo parecía de primeras una perogrullada banal, y ahora parece reclamar algo imposible. La verdad está en el medio. Ciertamente que el no ver los acontecimientos, tal como nos lo pide la concepción del mundo que nos domina, es tarea muy difícil, pero no imposible. Existen métodos para excluir los prejuicios de la observación, aunque tales prejuicios estén profundamente arraigados en el observador. Que se den tales métodos y que al presente se apliquen por doquier es un síntoma de la crisis en la que se encuentra la concepción occidental del mundo.

Al mirar el trabajo del pintor lo que se ve son movimientos sincronizados; lo que se ve es el «gesto de pintar». Para decirlo de un modo elemental: «algo» se mueve. Mas, tan pronto como se intenta denominar ese «algo», empiezan las dificultades. No se ve cómo el pintor mueve su cuerpo: eso creemos verlo simplemente. No se ve el cuerpo del pintor, y menos aún al pintor que lo mueve. Se ve un cuerpo en movimiento, al que tal vez se le podría llamar «mano-pincel», y otro cuerpo que cabría denominar «pie derecho»; y se ve cómo esos dos movimientos se coordinan mediante la intervención de otros cuerpos sin mayores precisiones.

Ciertamente que nosotros creemos ver cómo mano y pie «forman un todo», al que sólo más tarde se suma el pincel; pero creemos ver eso porque creemos saberlo. Lo que de hecho vemos es que mano y pincel «forman un todo», y que el pie se mueve en función de la conexión «mano-pincel»; es decir, como un instrumento. Mas no nos permitimos verlo así, porque creemos saberlo mejor. No es el pie, así creemos saberlo, sino el pincel el instrumento del pintor invisible. El pie —y también creemos saberlo— es un órgano de su cuerpo. Y así no se adelanta.

Lo primero que hemos de hacer para ver realmente el gesto de pintar es renunciar a un catálogo de los cuerpos que se mueven en el gesto. Un tal catálogo es, efectivamente, metafísico, en el sentido

de suponer unos cuerpos, que de alguna manera se encuentran fuera del gesto y que sólo después se mueven con él. Eso es lo que ha de comprenderse, cuando se intenta proponer algún catálogo y aplicarlo después. Por ejemplo, podría ser éste: 1) el cuerpo del pintor, 2) un pincel, 3) un tubo con pinturas al óleo, 4) un lienzo.

Y en el gesto se distinguirían las fases siguientes: A) «El pintor abre el tubo»: se ven dos manos, una tapadera, un color que brota y una serie de cuerpos, que sólo de manera indirecta participan en el gesto. Las manos, la tapa del tubo, el color, no están previstos en el catálogo, y los cuerpos previstos se deshacen. B) «El pintor toma algo de color en el pincel»: se ve un cuerpo, que habría que llamar «mano-pincel-color» y que no está previsto en el catálogo, y en el horizonte de la situación cuerpos, que en el mejor de los casos podrían verse como restos de los cuerpos previstos. C) «El pintor toca ligeramente el lienzo». El centro de la situación es la punta del pincel en un punto del lienzo, y en torno a ese centro observamos una serie de movimientos extremadamente complejos, en los que no tiene sentido alguno distinguir cuerpos.

El catálogo propuesto es más que superfluo. Es superfluo, porque no permite analizar las distintas fases del gesto (descomponerlas en cuerpos). Y es más que superfluo, porque proyecta e introduce en la observación elementos, los cuales intentan forzar el gesto observado hasta formas, que no son visibles desde el mismo.

Se pone de manifiesto que cada lista de cuerpos es un catálogo de conceptos, que el observador cree ver en el gesto antes de verlos de hecho. Una lista de prejuicios. Entre esos prejuicios ideológicos no sólo se cuentan el pintor invisible, su espíritu invisible y su no menos invisible propósito: ahí entran también su cuerpo visible en apariencia, su pincel y su lienzo. Si se quiere ver realmente el gesto de pintar, hay que renunciar al intento de un análisis del gesto de acuerdo con los cuerpos que en él se mueven. Habida cuenta de la tradición occidental no es empresa fácil. Así, sólo se puede analizar el gesto por su forma; es decir, en sus fases que pueden observarse de hecho.

Cuando eso se intenta, uno queda asombrado ante el hecho de que, a todas luces, en el gesto de pintar se trata de un movimiento cargado de significación, en el sentido de que se trata de un movi-



miento que sugiere otra cosa. Por supuesto que de antemano se cree saber a lo que apunta el movimiento: el cuadro que ha de pintarse. ¿No se llama por eso el «gesto de pintar»?

Mas, cuando se observa atentamente el gesto, se comprueba que ese conocimiento no se incorpora a la observación, como se incorporan, por ejemplo, a la misma los conceptos de cuerpos. Sino que el significado del gesto se hace patente desde cada una de sus fases. Y cada una de las fases apunta al cuadro que ha de pintarse, y así cobra sentido. Asimismo el sentido de la apertura del tubo de color, al igual que el sentido del movimiento del pie derecho, es la pintura que ha de lograrse. No es necesario esperar a que el cuadro esté terminado, para saber que el gesto lo indica.

Por decirlo de alguna manera, la pintura está contenida como tendencia en cada una de las fases del gesto y en el gesto en su conjunto. La pintura confiere al gesto su forma, porque tal forma es una indicación de la pintura. Así se comprueba, no porque se hubiera admitido antes, sino porque en cierta manera salta a la vista. Y se comprueba no tan sólo después de haber descompuesto el gesto, sino tan pronto como se mira. De ahí que cualquier análisis del gesto tenga que partir del hecho de que en el mismo se trata de un movimiento cargado de significación.

Con lo cual se le prescribe un método al análisis. Los movimientos, que indican algo, no pueden entenderse mediante una enumeración de sus causas. Las explicaciones causales, que conectan el movimiento en cuestión con otros movimientos precedentes y muestran cómo se ha derivado de los mismos, no explican el objetivo del movimiento. Para entenderlo es necesario conocer la meta del movimiento. Se requieren unas explicaciones, que enlacen el movimiento con su futuro. El significado del gesto, del cuadro que ha de pintarse, es el futuro del gesto mismo; y desde ese futuro se impone la explicación del gesto en cuestión, si se desea entenderlo.

A ese respecto unas explicaciones causales (científicas) son ciertamente útiles, pero insuficientes. Cuando se explica causalmente (por ejemplo, en los niveles físico, biológico, fisiológico o sociológico) el gesto de pintar, se tiene ciertamente su explicación como movimiento (del tipo, por ejemplo, de «la piedra que cae» o del «gusano que reptar»); pero no la explicación de lo que es; o sea, como

gesto de pintar. Porque, en tanto que movimiento significativo, que es, el gesto se explica exhaustivamente con la enumeración de sus causas, mas no de forma satisfactoria: es un movimiento «libre». Y «libre» justamente en el sentido de que sólo se puede explicar de forma satisfactoria desde su significado, desde su futuro. Habrá, pues, que partir del dato que se trata de un movimiento libre, de un salto desde el presente hacia el futuro, que se trata de un gesto precisamente.

Todo análisis del gesto debe ser un análisis semiológico, si quiere dar con lo que se ve de hecho, cuando se contempla el gesto. Su método ha de ser el de un desciframiento, una descomposición del gesto en sus elementos significativos. De una fase específica del gesto habrá que decir, por ejemplo, que significa una pincelada sobre el lienzo; de una segunda, que significa la resistencia del lienzo al pincel; y de una tercera, que indica la superación de tal resistencia. Por descontado que esas fases *también* pueden describirse cual movimientos de cuerpos, como movimiento del pincel, movimiento del lienzo y del pie que retrocede ante el lienzo. Pero una tal descripción recuerda la descripción de la letra «O» como un círculo y de la letra «X» como una cruz en un análisis textual. Para un análisis adecuado del gesto, éste consta de elementos significativos («letras»), y el cometido del análisis es el desciframiento (la descodificación) del gesto en cuestión.

Esos análisis semiológicos se diferencian de los análisis causales sobre todo por la actitud del analista frente a lo analizado. Un fenómeno analizado por vía causal se convierte para el analista en un problema, que se explica por la enumeración de sus causas. Un fenómeno analizado semánticamente es para el analizador un «enigma», un acertijo, que se aclara mediante un desciframiento. Ahora bien, en el caso del gesto de pintar esa actitud es la que el propio gesto impone al analista: ha de ver el gesto como un enigma, porque los análisis causales no bastan para su explicación. Pero el hecho de que el gesto no sólo sea problemático sino también enigmático, y que su aspecto enigmático no sea únicamente consecuencia de una actitud caprichosa del observador sino que se le impone, no quiere decir sino que en el gesto de lo que se trata es de un movimiento libre.

Cuando se empieza a descifrar el gesto para resolver su enigma, se comprueba que existen diferentes planos en los que «puede leerse» y que esos planos pueden ordenarse jerárquicamente. Así, por ejemplo, el plano con el significado de la «pincelada» se subordina al del significado de la «composición colorista». El enigma del gesto de pintar puede resolverse en diferentes niveles semánticos, y cada nivel proporciona una «lectura» diferente. Cuantos más niveles consiga distinguir el analista y cuanto mejor logre coordinar tales niveles, tanto más rico será el significado del gesto.

Ésta es una característica del método semántico: la de que permite al fenómeno desplegar su significado en el análisis. En el análisis se condensa cada vez más. También esto distingue los análisis semánticos de los causales. Se analizan unos problemas para llegar a comprenderlos y así solucionarlos. Los problemas resueltos dejan de ser problemas. Pero se analizan los enigmas, para penetrarlos. Los enigmas resueltos persisten. El objetivo del análisis del gesto de pintar no es el de eliminar el problema de la pintura. Consiste más bien en penetrar cada vez más en el enigma de pintar, a fin de poder experimentarlo y conocerlo con profundidad siempre mayor.

Por eso el análisis del gesto de pintar no es en sí un gesto que llegue de fuera y que se dirija al gesto de pintar. Más bien es un elemento del gesto que ha de analizarse. El gesto de pintar es un movimiento de autoanálisis. Se puede observar en él un plano significativo, en el cual el gesto se analiza a sí mismo. Ciertas fases específicas del gesto, como una retirada específica ante el lienzo o una mirada específica significan autocrítica, autoanálisis. No se necesitan conceptos metafísicos —como «el espíritu del pintor», que de algún modo flota sobre el gesto—, para explicar esas fases (cualquiera sea el grado con que tales conceptos arraigan en nuestros hábitos mentales y deforman nuestras observaciones). Resultan comprensibles desde la forma concreta del mismo gesto.

El plano autocrítico de tal manera está coordinado con los restantes planos significativos, que en su conjunto está impregnado por ellos. En este sentido cada fase del gesto es autoanalítica. El gesto no sólo es un salto desde el presente al futuro, sino también un anticipo del futuro al presente y su retorno al futuro. Un control constante y una reformulación de su propio significado.

Lo cual quiere decir que el análisis del gesto indica al analizador que ha de trasladarse al gesto en sí, en el caso de que quiera resolver su enigma. La comprensión del gesto ha de trocarse en una auto-comprensión. Tampoco esto significa otra cosa sino que en el gesto se trata de un movimiento libre. Y es que la libertad no puede entenderse a través de una observación exterior de los fenómenos, sino únicamente a través del propio compromiso. Si se pretende analizar el gesto de pintar para entenderlo, es necesario comprometerse personalmente con el mismo.

Aunque todo análisis auténtico del gesto haya de penetrar en él para desarrollarlo y desarrollarse así uno mismo desde dentro, un tal análisis contiene también ciertos aspectos, que «trascienden» el gesto. Existe un nivel significativo, en el cual es posible leer el gesto de pintar en un «contexto» más amplio, como es el de todos los gestos observables, que en su conjunto son la «historia». Pero ni siquiera ese nivel es propiamente hablando externo al gesto. Pues el gesto no sólo se encuentra dentro de la historia, sino que a la inversa también la historia se encuentra dentro del gesto. Y esto no sólo en el sentido causal sino también en el sentido semántico del gesto como un significado histórico.

Mas, si eso es verdad, quiere decir que el análisis del gesto —que a su vez es un movimiento histórico y tiene un significado histórico— en ese «nivel de lectura» está penetrado por el gesto que ha de ser analizado y él a su vez lo penetra. Esta afirmación es uno de los objetivos de este ensayo: el de demostrar que tiene poco sentido y que sólo conduce a errores el pretender distinguir en los gestos un «afuera» de un «dentro»; y que para una comprensión de los gestos la renuncia a tales distinciones es la estrategia más atinada.

Al comienzo se habló de una concepción occidental del mundo. Con ello se quería decir que nosotros tenemos la tendencia de ver los fenómenos del mundo, en los que nos hallamos inmersos, cual procesos sintéticos, como una confluencia de elementos, que antes existían separados de alguna manera. Por ejemplo, vemos el agua como un proceso en el que confluyen hidrógeno y oxígeno. O el gesto humano como una síntesis de espíritu y cuerpo. O el gesto de pintar como el encuentro de un pintor y sus materiales. O el análisis del gesto de pintar como el encuentro de un analista y un gesto.

Y también al comienzo se hizo la afirmación de que al presente cada vez resulta más difícil mantener esa tendencia, pues cada vez se pone más de manifiesto que semejante visión conduce a dicotomías insolubles (y por ello probablemente falsas). De todos modos también es difícil dar de mano a esa tendencia, pues está tan profundamente arraigada en nuestros hábitos mentales, que en nuestras observaciones de los fenómenos ni siquiera somos conscientes de la misma.

Cuando observamos el agua, no vemos el enlace de átomos de hidrógeno y oxígeno, sino agua. Esos átomos son el resultado de nuestro análisis; llegan, pues, «después» del agua. Son extrapolaciones «desde» el agua. Ahora bien, eso no significa que no se den situaciones, en las que podemos observar dichos átomos en sí mismos o en su síntesis para formar agua. Pero sí significa que en la situación concreta de «agua» esos átomos sólo constituyen un horizonte abstracto, son «explicaciones» posteriores del fenómeno concreto «agua».

Sin embargo, esa nuestra tendencia al «desmembramiento», y por tanto a la abstracción, del fenómeno concreto se hace todavía más patente, cuando dedicamos nuestra atención a fenómenos como el gesto humano. Lo que vemos no es la colaboración de cuerpo y espíritu, sino un gesto; y puede haber la duda de si hay situaciones en las que concretamente podemos observar un cuerpo sin espíritu (de aquí hay que excluir el cadáver) o un espíritu sin cuerpo. Espíritu y cuerpo son extrapolaciones del fenómeno concreto «gesto», «explicaciones» posteriores, y ciertamente el cuerpo no menos que el espíritu, y ambos sólo constituyen un horizonte «teórico» y abstracto de los gestos concretos observados. Después, sin embargo, proyectamos ese horizonte posterior en el gesto mismo y seguimos creyendo que lo vemos concretamente.

Cuando observamos el gesto de pintar, no vemos ninguna misteriosa soldadura de pintor y materiales en un proceso, del que «surge» como síntesis una pintura; sino que vemos el gesto de pintar. «Pintor» y «sus materiales» son palabras con las que explicamos el gesto, y no al revés: no observamos cómo los significados de esas concurren. «Pintor» y «sus materiales» vienen después del gesto; pero se convierten en prejuicios, porque nosotros los proyectamos en la observación. Eso no significa, desde luego, que el señor *X* no

pueda también ser observado en forma concreta y fuera del gesto de pintar; pero sí significa que al margen del gesto no se le puede ver como pintor. No significa que su pincel no sea un objeto, al que cabe también observar en otras situaciones; pero sí significa que sólo en el gesto de pintar se le puede ver como «el pincel del pintor». El señor *X* y el pincel, según la situación en la que se observan, son ganchos de los que se pueden colgar distintos nombres, para «explicarlos». Fuera de tales situaciones son «conceptos vacíos», formas, ideas, virtualidades de situaciones, o como quiera que se llamen tales prejuicios. Sólo dentro de una situación son reales, y dentro del gesto de pintar el señor *X* se convierte realmente en pintor, y el objeto pincel como su pincel.

Semejante visión difícilmente puede conciliarse con la tradición de la visión occidental del mundo, pero sí con la experiencia concreta. Si se pregunta a un pintor, probablemente afirmará que sólo se siente realmente pintor dentro del gesto de pintar. Sólo cuando sostiene un pincel y está delante de un lienzo (o cuando lo sostiene un pincel y delante de él se alza un lienzo) dirá que vive realmente. Mientras que se le antojan absurdas preguntas como las de por qué pinta y por qué elige ese determinado color. Pues igualmente se puede dar un giro y preguntar por qué él ha sido elegido aquí por el pintar y por ese color. Ni él ha elegido el pintar, en el sentido metafísico de que «antes del pintar» se le habrían ofrecido diversas posibilidades; ni es el pintar su «vocación», en el sentido metafísico de que le llegue alguna llamada del pincel o del lienzo. Porque no existe algo así como un pintor, que desde fuera pueda elegir el pintar; ni algo así como un pincel, que pueda llamar a un pintor. Todo eso son metáforas. El hecho es simple (como por lo demás lo son todos los hechos): existe el gesto concreto de pintar, y en él se «realizan» pintor y pincel.

Semejante descripción del gesto de pintar suena a mística, si por «mística» se quiere entender la desaparición de sujeto y objeto en la realidad concreta. Parece coincidir con la concepción de los budistas-zen, cuando hablan de la unión de la protección con la flecha y el arco, del hombre con la flor de Ikebana, de la bebida del té con el té y con la taza en la ceremonia de tomarlo. En efecto, el zen acentúa —como el método de la fenomenología— la vivencia concreta de

los fenómenos. Y, sin embargo, no hay nada místico en el intento de arrancar los prejuicios tendentes a abstraer la realidad de la observación de nuestro mundo concreto.

La concepción del mundo, propia del Extremo Oriente, es sincretista, estética y conduce, entre otras cosas, a la vivencia mística del mundo. En cambio, la mentalidad occidental es analítica, racional y lleva a una abstracción cada vez mayor, al alejamiento de lo concreto. El método fenomenológico es un intento por reencontrar el «suelo» concreto, del que parte el pensamiento occidental, para salvarlo de la alienación. Dicho método va, pues, contra la tradición occidental, porque retorna a sus raíces. Y, sin embargo, permanece, justamente por ello, de lleno en el suelo del Occidente. Ése su carácter occidental se aclara, cuando se intenta investigar con tal método el clima enigmático de la libertad, en el que se produce de forma muy concreta el gesto de pintar.

Pintar es, como queda dicho, un movimiento evidentemente «intencional», que desde el presente apunta al futuro. El señor *X* se hace real en él, y precisamente como pintor, porque en él se convierte en un trascender hacia el futuro, hacia un cuadro que ha de pintar. Se hace real, «vive», porque apunta hacia algo: la pintura es el significado de su vida. Y ciertamente que de ese modo se hace también real para sí mismo, ya que el gesto de pintar es un gesto de autoanálisis, es decir, de «conciencia de sí mismo». Mas también se hace real para el observador: porque el observador se reconoce como tal trascendencia hacia el futuro dentro de los gestos, en los que él se realiza, se reconoce en el gesto de pintar por él observado; y ese reconocimiento es la manera en que él conoce que con él está realmente un pintor en el mundo. Por esa vía el gesto de pintar es el modo en que el señor *X* se hace real, para sí mismo y para quienes están con él en el mundo.

Esto que acabamos de decir parece una formulación torpe y complicada del hecho de que el señor *X* toma conciencia de ser real y de que los otros son también conscientes de que el señor *X* está ahí realmente. La formulación, en efecto, es complicada y torpe, porque está obligada a manejar unos conceptos metafísicos, torpes y complicados, como «conciencia», «espíritu», «alma», etc., que cierran la entrada a los hechos sencillos.

Los hechos en cuestión son éstos: nosotros somos gestos. En ellos nos chocamos con ciertos sucesos, con el mundo, en el que gesticulamos y que gesticula a través de nosotros, y que nosotros «pensamos». En su mayoría tales sucesos son baladíos, en el sentido de que pueden explicarse causalmente de forma satisfactoria. Nuestros gestos pueden conferir un significado a dichos sucesos baladíos. Pero algunos tienen un significado, apuntan al futuro, y eso significa hacia nosotros, pues nosotros somos su futuro. Los sucesos en cuestión son los gestos de los demás, en los que nosotros nos reencontramos.

Todo esto es sencillo y palmario; pero se complica porque nosotros pretendemos explicar lo evidente por medio de ciertas causas metafísicas, como son conciencia y espíritu.

No estamos solos en el mundo, y lo sabemos porque en derredor nuestro los gestos de los demás apuntan a nosotros. Ese apuntar es una actividad y al mismo tiempo un anticipo de lo hecho y realizado. La gramática dificulta la formulación de la circunstancia de que «tener» significado y «dar» significado son sinónimos. Pero la consideración del gesto de pintar elude ese enrejado gramatical. El cuadro que se va a pintar es el significado, que «da» el gesto en tanto que hace el cuadro, y que el gesto «tiene», ya que lo anticipa.

El pintor se realiza en el gesto, porque en él adquiere su vida aquel significado que el gesto confiere; y lo confiere a través de pinceladas, de movimientos de los pies, de miradas; en una palabra, a través del movimiento de indicar. Dicho movimiento de indicar no es en sí el «trabajo», sino el proyecto del trabajo. Y, ello no obstante, el movimiento de indicar persigue un cambio del mundo y lo tiene como consecuencia. En el gesto de pintar el pintor se hace real, porque con él su vida persigue un cambio del mundo. Indica el cuadro que se ha de pintar y, a través de él, indica a los otros que están ahí con el pintor: indica el futuro. Pues lo que se suma al gesto de pintar es el análisis del gesto, es decir, el contrasignificado.

Ese diálogo de los gestos, ese su engranarse, significa precisamente cambiar el mundo, estar en el mundo para los otros. Y ello porque el «mundo» no es un contexto objetivo de «objetos», sino un contexto de sucesos concretos que se engranan unos con otros, entre los que algunos tienen un significado por cuanto se lo otorgan. Cuando nos hemos liberado de la concepción objetivante del mun-



do, propia del Occidente, mediante la observación de un gesto como el gesto de pintar, vemos cómo «tener significado», «dar significado», «cambiar el mundo» y «estar ahí para el otro» son cuatro formulaciones diferentes para expresar la misma circunstancia.

Todo esto no es otra cosa que el intento por hablar de la libertad. Ser libre significa justamente eso: tener un significado, darlo, cambiar el mundo, estar ahí para el otro; en una palabra, vivir realmente. La libertad no es una función del elegir, en el sentido de que a más opciones, mayor será la libertad. El pintor no es más libre en el gesto, porque «sepa» que también podría ser un ladrón o el conductor de una locomotora. Libertad no es lo contrario de condicionalidad según el esquema: cuantas menos sean las condiciones internas y externas, tanto mayor será la libertad. En el gesto el pintor no es más libre, porque supere los límites que le marcan su pincel o su hígado. Libertad es un apuntar autoanalítico hacia el futuro. El gesto de pintar es, a su vez, una forma de libertad. El pintor no tiene libertad; está en ella, por cuanto está en el gesto de pintar. Ser libre es sinónimo de existir realmente.

La observación del gesto permite ver el fenómeno concreto de la libertad. Sólo los posteriores intentos de explicación distinguen en ese fenómeno unas dimensiones ontológicas, estéticas y políticas. En la vida concreta y real la libertad es indivisible: es la forma en que reconocemos que hay realmente otras personas, que están con nosotros en el mundo.

El significado del gesto de pintar es el cuadro que ha de pintarse. Del mismo se ha hablado muy poco en este ensayo, porque el propósito que nos orientaba era el de dirigir la atención al gesto en sí. Por descontado que el cuadro que ha de pintarse se anticipa en el gesto, y el cuadro pintado viene a ser el gesto fijado y solidificado. De haber una teoría general de los gestos, una disciplina semiológica, que permitiese descifrar los gestos, la crítica del arte ya no sería —como lo es hoy— un asunto de la empiria o práctica ni de la «intuición», ni una explicación causal de los fenómenos estéticos, sino un análisis exacto de los gestos que se fijan en cuadros.

A falta de una tal «coreografología», tal vez la mejor estrategia sea observar el gesto mismo, tal como se da y sucede concretamente delante de nosotros, y por tanto en nosotros: como un ejemplo de

libertad. Significa un intento de ver el mundo con ojos nuevos, sin las gafas de los prejuicios que objetivan y abstraen, que nos ha puesto nuestra tradición. Entonces «aparece» el mundo de nuevo y brilla en el esplendor de los fenómenos concretos.



## El gesto de fotografiar

El invento de la fotografía puede calificarse sin lugar a dudas como revolucionario, pues es un método que intenta fijar sobre una superficie bidimensional unos sujetos, que existen en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones. Dicho método es revolucionario en el sentido de que permite a los sujetos —en contraste con la pintura— quedar fijados ellos mismos sobre una superficie. Una fotografía viene a ser como una «huella dactilar», que el sujeto deja en una superficie, y no una representación como en la pintura. El sujeto es la *causa* de la fotografía y el *significado* de la pintura.

La revolución fotográfica invierte la relación tradicional entre el fenómeno concreto y nuestra idea del fenómeno. Según esa tradición nosotros mismos formamos una «idea», para proscribir el fenómeno a una superficie. En la fotografía, por el contrario, el fenómeno produce su propia idea para nosotros en una superficie. De hecho el invento de la fotografía es una solución técnica retardada del enfrentamiento teórico entre el idealismo racionalista y el idealismo empirista.

Los empiristas ingleses del siglo XVII pensaron que las ideas se imprimen en nosotros a la manera de unas fotografías, mientras que sus coetáneos racionalistas creían que las ideas las proyectábamos nosotros como pinturas. La invención de la fotografía aportó la prueba de que las ideas funcionan en el sentido de las dos corrientes de pensamiento. Ha llegado demasiado tarde, como para poder tener un efecto sobre la discusión filosófica, habida cuenta de

que en el siglo XIX la implicación recíproca de los puntos de vista, determinantes en las dos direcciones se aceptó en forma más o menos general. Éste es un ejemplo de cómo la tecnología va a la zaga de la teoría.

Con todo, ese invento es revolucionario, por cuanto permite la discusión de la diferencia entre un pensamiento «objetivo» y uno «ideológico» únicamente sobre el plano de la técnica. Las fotografías cuentan como ideas «objetivas» y las pinturas como «subjetivas» o «ideológicas», que nosotros tenemos en relación con los fenómenos concretos que nos rodean. Es éste un ejemplo de cómo la tecnología produce la teoría. De hecho empezamos sólo ahora, a más de cien años de inventarse la fotografía, a tomar conciencia de las posibilidades teóricas, que se derivan de la comparación entre fotografía y pintura.

Cuando reconocemos el hecho de que las fotografías están causadas por los fenómenos, mientras que las pinturas, por el contrario, señalan los fenómenos (es decir, los significan), podemos también analizar la diferencia entre explicaciones causales y semiológicas. De acuerdo con ello, las fotografías se explican, cuando se conocen los procesos electromagnéticos, químicos y de toda índole, que son sus causas; y las pinturas se «explican», cuando se percibe y penetra la «intencionalidad» que en ellas se expresa.

El presente ensayo no tiene, sin embargo, el propósito de entrar en la discusión de dicho problema, pese a la fascinación del mismo. El motivo es el siguiente: tanto la fotografía como la pintura surgen de unos movimientos muy complejos y contradictorios. En el acto de pintar hay fases objetivas, y en el de fotografiar se dan fases subjetivas; y todo ello en una proporción que hace más que problemática la distinción entre objetividad y subjetividad. Si queremos llevar a cabo la distinción entre pintura y fotografía, y debemos hacerla si pretendemos entender nuestra relación con el mundo, hemos de empezar por estudiar ante todo los dos gestos que originan fotografías y pinturas.

La investigación del gesto de fotografiar parece ser un paso previo y necesario para el estudio de la fotografía misma y su comparación con la pintura. Y eso es justamente lo que persigue el presente ensayo.

Mas, tan pronto como intentamos describir los gestos de un fotógrafo para analizarlos, un hecho extraño nos desconcierta: lo que hacemos parece ser un intento de «fotografiar» esos gestos –aunque sea en un sentido metafórico–. Una fotografía es la «descripción» bidimensional de un gesto, entendiendo por «descripción» la traducción o transposición de un contexto a otro. La fotografía de un fumador de pipa es la descripción de su gesto de fumar, mediante el traslado del gesto de cuatro a dos dimensiones. Sus elementos están «manipulados» por el propio gesto (diríamos simplificando que por la luz, que irradian los cuerpos que se mueven en el acto de fumar). Por el contrario, la descripción de un fotógrafo, dactilografiada a máquina, está compuesta de elementos (los caracteres de la máquina de escribir) que no están en relación causal alguna con el gesto descrito por ellos.

Por eso nos equivocamos, cuando nos dejamos llevar por la creencia de que, al escribir sobre el sujeto del gesto de fotografiar, en cierta manera fotografiamos precisamente a ese sujeto, aunque sea en un sentido metafórico. Así pues, hay que rechazar la fotografía cual modelo para nuestra descripción del gesto de fotografiar. Y esto es algo que merece atención, porque es un ejemplo de cómo los instrumentos amenazan con configurar nuestro pensamiento. Primero descubrimos la fotografía como instrumento de una visión «objetiva». Y después intentamos considerar la misma fotografía a través de la visión fotográfica.

El dominio sofocante, que el instrumento ejerce sobre nuestro pensamiento, se desarrolla en muchos niveles, algunos de los cuales resaltan menos que otros. No debemos permitir a los instrumentos que nos suplanten y dominen. En el caso presente no podemos intentar considerar el gesto de fotografiar como si nosotros lo fotografiáramos, sino que hemos de contemplarlo como si no conociéramos nada de él y cual si con toda ingenuidad lo viésemos por vez primera, si queremos descubrir lo que ahí ocurre «realmente».

Y aunque todo parece muy sencillo, no deja de ser un empeño difícil. Lo que tenemos ante nosotros es una situación mal definida. Supongamos un salón. Un hombre está sentado en una silla y fuma una pipa. En la habitación hay también otro hombre, que sostiene un aparato. Ambos se comportan de una manera inhabitual, si por

«habitual» entendemos la conducta adecuada a un salón. El fumador de pipa no parece que la fume por fumarla, sino por algún otro motivo. Aunque nos resulte difícil señalar motivos, nos da la impresión de que «juega» a fumar. Por el contrario, el hombre del aparato hace una ronda muy singular. Si en nuestro propósito está la descripción de ese paseo, para nosotros el hombre se convierte en el centro de la escena, y pasamos del fumador a la explicación de la ronda, que el hombre da en el centro del cuadro.

El dato merece atención, porque muestra que la situación no se estructura tanto a través de las relaciones de los elementos que la forman, cuanto a través del propósito, de la intención de quien la investiga. Así pues, no se trata tanto de una descripción «objetiva», entendiendo por tal una descripción independiente del punto de vista del investigador. Todo lo contrario, la situación es la que «enfoca» el indagador. Pero el mismo verbo «enfocar» es evidentemente un concepto fotográfico, el cual demuestra cuán difícil resulta dejar de lado del modelo fotográfico durante la observación. Eso implica el que las fotografías no sean unas descripciones «objetivas». Procuremos conservar esta imagen en la memoria y olvidar de nuevo el modelo fotográfico.

El centro de la situación es el hombre con el aparato, que sin embargo se mueve. Resulta extraño decir de un centro que se mueve en relación con su periferia. Cuando un centro se mueve, lo hace respecto del observador, y la situación en su conjunto se mueve con él. En consecuencia debemos admitir que aquello que vemos al contemplar al hombre con su aparato es un movimiento de toda la situación, que abarca también al hombre sentado en su silla. Tal concesión resulta difícil, porque estamos habituados a creer que nadie se mueve cuando está sentado y porque estamos habituados a creer lo que vemos, según la propia estimación.

Vemos de hecho que, cuando concentramos nuestra atención en el hombre de la silla, la situación entra en un estado de reposo, y en ella se mueve el hombre con el aparato; mientras que, cuando nuestra atención la ponemos en el hombre del aparato, la situación entra en movimiento, y dentro de una situación móvil el hombre de la silla es la parte inmóvil. Lo que, entre otras cosas, sugiere la idea de que la revolución copernicana es el resultado de un cambio

de posición, sin que impusiera una visión «más verdadera» que la del sistema ptolomaico. Dicho de otro modo: el hombre del aparato no se mueve para encontrar la posición mejor de cara a fotografiar una situación fija (aunque pueda pensar que lo hace). En realidad busca la posición que mejor responde a su intención de fijar una situación móvil.

Existe, no obstante, este problema: el hombre con su aparato sólo se encuentra en el centro de la situación para nosotros, que lo observamos; mas no para él mismo. Él se cree fuera de la situación, puesto que la observa. Para él el punto central de la situación lo constituye el hombre de la silla, ya que ocupa el centro de su atención. Y también nosotros, que nos encontramos en la estancia y observamos al hombre del aparato, representamos para él una parte de tal situación.

Esto podría inducir a pensar que se trata de dos situaciones diferentes: una en la que el hombre del aparato constituye el epicentro de todo el cuadro y nosotros lo trascendemos; y otra distinta en la que el hombre de la silla ocupa el centro, y en la cual estamos metidos nosotros. Dos situaciones diferentes, pero metida una en la otra. En realidad se trata de una situación única. Y nosotros podemos comprobarlo, porque tenemos la posibilidad de desprendernos de nuestro papel de espectadores y considerarnos a nosotros mismos como una parte de la situación. Y el hombre del aparato puede hacer lo mismo. Si observamos su gesto, podemos advertir en efecto que algunos de sus movimientos son a la vez maniobras detrás de sí mismas.

Esta visión de nosotros mismos en una situación (ese ver «reflexivo» o «crítico») es característica de nuestro estar en el mundo: nosotros estamos en el mundo y lo vemos, lo «sabemos». Pero una vez más hay que decir que no se da en ello nada «objetivo». El gesto, con el que nosotros nos liberamos de la parcialidad en un rol, y que también está al alcance del hombre con el aparato, se mantiene referido a un «lugar», desde el que podemos indicar que una misma situación la vivimos dos veces. Ese «lugar» es la base para un consenso, para el conocimiento intersubjetivo. Cuando nosotros mismos y el hombre del aparato nos encontramos sobre esa base, no es que veamos la situación «mejor», únicamente la vemos de una ma-



nera intersubjetiva y de una manera intersubjetiva nos vemos personalmente a nosotros.

El hombre del aparato es una persona; lo cual significa que no está simplemente en la situación, sino que al mismo tiempo se contrapone a la misma de un modo reflexivo. Nosotros sabemos que se trata de una persona, no sólo porque vemos una forma que identificamos como la de un cuerpo humano. Lo sabemos también, y de una manera más calificada, porque vemos unos gestos que «señalan» muy claramente una atención dirigida al hombre de la silla a la vez que el distanciamiento reflexivo de esa atención. Nos reconocemos en tales gestos, porque son nuestra propia manera de estar en el mundo. Sabemos que se trata de un hombre, porque nos reconocemos en él.

Nuestra identificación de un cuerpo humano es un elemento secundario de ese reconocimiento directo y concreto. De confiarnos sin más a esa identificación, podríamos engañarnos. Podríamos, en efecto, ver una máquina cibernética, que simulase los gestos humanos. Pero nuestro reconocimiento en un gesto no puede engañarse. Por el mero hecho de que nos reconocemos en él, se trata de un gesto humano.

Dado que el hombre del aparato es una persona, y no existe nadie al que se le pueda llamar «persona ingenua» (es una contradicción en sí), consecuentemente no puede darse una «fotografía ingenua». El hombre del aparato sabe lo que hace, y nosotros podemos percibirlo si observamos sus gestos. Ésa es la razón de por qué es necesario describir sus gestos con conceptos filosóficos (reflexivos). Cualquier otra forma de descripción sería desafortunada, por no poder captar la esencia reflexiva y autoconsciente del gesto.

Esto vale para cualquier gesto humano, pero se aplica especialmente al gesto del fotógrafo. El gesto del fotógrafo es un gesto filosófico; o, dicho de otro modo: desde que se inventó la fotografía es posible filosofar no sólo en el medio ambiente de las palabras, sino también en el de las fotografías. Ello se debe a que el gesto de fotografiar es un gesto de ver. O, lo que es lo mismo, es el gesto de lo que los pensadores antiguos llamaron *theoria*, a la vez que denominaban *idea* a la imagen que se deriva del mismo. En contraste con la mayor parte de los otros gestos, el gesto de fotografiar no apunta

directamente a cambiar el mundo o a comunicarse con los demás, sino que tiende a contemplar alguna cosa y a fijar la visión, a hacerla «formal».

El argumento marxista tantas veces citado, y según el cual los filósofos se contentan con explicar el mundo (habría que decir mejor, que se contentan con el hecho de contemplar el mundo y de hablar sobre él), cuando lo que importa es cambiarlo, es un razonamiento que no resulta muy convincente cuando se aplica al gesto de fotografiar. La fotografía es el resultado de una mirada al mundo, y simultáneamente un cambio del mundo: algo de tipo nuevo. Lo mismo cabe decir de la filosofía tradicional, aunque las ideas que se derivan de la misma no sean tan palpables como fotografías. La aprehensibilidad de la fotografía es, a no dudarlo, un elemento que la hace superior a los resultados de los métodos tradicionales en filosofía.

Así pues, lo que el hombre enfoca con su aparato es un gesto tan complejo que probablemente impide una descomposición exacta en sus diversas fases. No es ése en modo alguno mi propósito, pues de cara a mis objetivos basta con decir que en el mismo cabe distinguir tres aspectos, pero no separarlos entre sí. Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contemplar una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de esta situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. Y el aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación.

Y evidentemente existe un cuarto aspecto: el hecho de hacer actuar el disparador. Pero ese proceso está de alguna manera fuera del gesto real, toda vez que se da de un modo mecánico. Existen además las complejas técnicas electromagnéticas, químicas y mecánicas en el interior del aparato, y todo el proceso del revelado, ampliación y retoque; todo lo cual culmina en una imagen. Pero aunque esas técnicas tengan una influencia decisiva en el resultado del gesto, y aunque su análisis resulte fascinante, se encuentran fuera de la situación que nosotros observamos en este momento. Nosotros no nos proponemos analizar unas fotografías, para lo que es indispensable un análisis de dichas técnicas: a nosotros lo que nos interesa es la consideración del gesto de fotografiar, tal como podemos observarlo en el salón.

Los tres aspectos mencionados del gesto no resultan igualmente patentes y dentro del gesto no tienen el mismo significado. El aspecto primero del gesto, la búsqueda de una posición, es el más sorprendente y llamativo, y podría dar la impresión de que los otros dos le están subordinados. Pero un examen atento pone de manifiesto que el aspecto segundo, el hecho de manipular la situación cuya consideración se persigue, la marca todavía más como gesto. Aunque no resulta tan evidente como el aspecto primero, y aunque no sea tan fácil de reconocer por el fotógrafo, es precisamente la manipulación la que dirige la búsqueda de la posición. Por lo que respecta al aspecto tercero, el autocrítico, puede aparecésele al observador como no decisivo, y sin embargo es precisamente este aspecto el que pone a disposición el criterio para enjuiciar la «calidad de la imagen».

Lo que acabamos de exponer a propósito del gesto de fotografiar en cierto modo puede también decirse, con algunas modificaciones, del gesto de filosofar. Si analizamos ese gesto, probablemente descubriremos esos tres aspectos, que en forma similar están referidos entre sí. Con lo cual quiere decirse que el fotografiar es un gesto, que traslada ciertas actitudes filosóficas a un nuevo contexto. En la filosofía como en la fotografía la búsqueda de una posición es el aspecto manifiesto. La manipulación de la escena, que ha de impresionarse, no siempre se admite fácilmente; pero en cualquier modo caracteriza los distintos movimientos en la filosofía, y el aspecto autocrítico es aquel que nos permite juzgar si la manipulación se ha conseguido o no. La impresión de que el gesto de fotografiar es un desarrollo filosófico en el marco de la era industrial se refuerza aún más, si observamos esos tres aspectos referidos con la mayor precisión posible.

La búsqueda de una posición salta a la vista en los movimientos del fotógrafo. Pero cuando se observa su manejo del aparato, destaca una dimensión menos patente. La posición que busca el fotógrafo es un punto dentro del espacio-tiempo. El fotógrafo se plantea la cuestión desde dónde y hasta qué punto tiene que impresionar el motivo gráfico, que precisamente intenta trasladar a una superficie. El punto central del motivo lo constituye en nuestro ejemplo un hombre, que fuma pipa en un salón y sentado en una silla.

Esta frase es a su vez una descripción de la situación, tal como se ve desde una determinada posición, a saber: la posición de un observador, que fuera elevado por alguna grúa metafísica por encima del salón y fuera sacado del tiempo en que el acontecimiento se desarrolla. Los gestos del fotógrafo demuestran que éste no cree que semejante posición sea asequible; y aun en el caso de serlo, sólo a través de una misteriosa evidencia se le otorgaría la preferencia sobre todas las otras posiciones.

De hecho esos gestos demuestran que no conoce la mejor posición respecto de tal situación, y piensa que cualquier situación permitiría las más variadas posiciones, dependiendo su «calidad» tanto de la situación misma como del propósito que anima al observador. Concretamente, si lo que pretendo es fijar de forma exacta en la fotografía el momento en que el humo asciende de la pipa, tiene que existir un magnífico ángulo visual, que a mí se me impone por la «forma» de la pipa. Si, por el contrario, lo que quiero impresionar sobre la fotografía es la expresión del placer, tal como lo refleja el sabor del tabaco en el rostro del fumador, tiene que haber un ángulo visual preferible, distinto del primero, pero igualmente impuesto por la «forma» de la situación.

De acuerdo con ello, el fotógrafo ha de tener un objetivo para captar la situación, antes de que pueda buscar una buena posición. Por lo demás, la observación de sus gestos demuestra que ese propósito es teórico, habida cuenta de que en el curso de su búsqueda puede cambiar su objetivo en cualquier momento. Pretendía fotografiar el humo que se alza de la pipa y, mientras buscaba un ángulo adecuado para captarlo, queda impresionado por la expresión que refleja el rostro del fumador.

Se desarrolla aquí, en efecto, una doble dialéctica: entre objetivo y situación, de una parte, y entre los distintos puntos de vista sobre la situación, por otra. Los gestos del fotógrafo reflejan la tensión de esas dos dialécticas en juego. Dicho con otras palabras: el gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda. Observar el gesto del fotógrafo bajo ese aspecto significa atender al desarrollo de la duda metódica. Y ése es el gesto filosófico por antonomasia.

El movimiento se prolonga en las que habitualmente llamamos las cuatro dimensiones del tiempo-espacio. En una dimensión primera el fotógrafo se acerca a la situación y se aleja de ella. En una dimensión segunda considera el fotógrafo la situación desde diferentes ángulos horizontales; lo hace en la tercera desde distintos ángulos verticales; y, por fin, en la cuarta dimensión el fotógrafo manipula su aparato para captar la situación con distintas longitudes de «exposición». Las cuatro dimensiones mentadas se superponen de una manera muy compleja y la dimensión tiempo tiene un carácter que la diferencia y destaca de las otras, pues incluye el manejo del aparato.

Las cuatro dimensiones se entrecruzan y la búsqueda del fotógrafo semeja un movimiento confuso y muy difícil de comprender dentro del tiempo-espacio. Ello no obstante una observación detallada puede demostrar que en ese tiempo-espacio se dan algo así como barreras sobre las que el fotógrafo ha de saltar durante su búsqueda, cual si el tiempo-espacio estuviera situacionalmente dividido en distintos campos. Uno para la vista de pájaro, otro para la vista de rana, un tercero para mirar desde el ángulo óptico y otro más, totalmente arcaico, para dirigir la mirada hacia algo con los ojos abiertos de par en par.

Da la impresión de que no hay un deslizamiento graduado entre la toma de cerca y la toma panorámica, sino sólo una transición de uno a otro entre los diferentes campos. Esto diferencia por completo el gesto fotográfico del cinematográfico; la cámara no «viaja». Ese gesto está compuesto por una serie de saltos sobre estorbos invisibles y por una serie de decisiones. La búsqueda del fotógrafo es una serie de procesos decisorios abruptos. El fotógrafo recorre el espacio-tiempo, que está formado por distintos campos de visión, por diferentes «cosmovisiones», y en consecuencia por estorbos que separan esos campos visuales.

El carácter cuántico del gesto de fotografiar (el hecho de que en el mismo se trate de una *clara et distincta perceptio*) asemeja su estructura a un gesto filosófico, mientras que el gesto de filmar diluye esa estructura. La causa de la diferencia es evidentemente de naturaleza técnica: el fotógrafo mira —al igual que el filósofo— a través de un aparato «categorial» y con ello persigue la meta de captar el

mundo como una serie de imágenes distintas (de conceptos definibles). El filmador mira a través de un aparato «procesual» con el ánimo de apresar el mundo como una corriente de imágenes invisibles (de conceptos indefinibles también).

Esa diferencia «técnica» entre los dos aparatos es responsable de la diferencia de estructuración de los dos gestos. La afirmación, pues, de que el aparato fotográfico no es más que una ampliación y mejora del ojo humano no pasa de ser una manera de hablar. En el gesto fotográfico de tal modo se funde el cuerpo humano con el aparato, que casi no tiene sentido pretender atribuir a uno de ellos una función especial. Si se define el instrumento como un cuerpo, que se mueve en dependencia del cuerpo humano (si se dice que dentro de la relación «hombre-instrumento» el cuerpo humano es la constante y el instrumento la variable), resulta casi absurdo definir el aparato como el instrumento del fotógrafo. Igual de adecuada sería la afirmación de que en la búsqueda de una posición el cuerpo del fotógrafo es el instrumento de la máquina fotográfica.

La observación del gesto de fotografiar permite ver concretamente la reversabilidad de esa relación en un contexto paraindustrial específico. En la industria automovilística la circunstancia de que el trabajador se convierta en una función de la máquina implica de hecho la pérdida de sí mismo (de su dignidad como un ser libre), implica en una palabra su autoalienación. Por el contrario, en el gesto de fotografiar la circunstancia de que el fotógrafo haya de adaptarse al aparato y tenga que determinar, por ejemplo, su posición de acuerdo con la escala del *timing* de su aparato, no implica precisamente ninguna autoalienación; más bien resulta que el fotógrafo es libre, y esto no a pesar de sino justo en razón de la determinación temporal del aparato que maneja.

Si nos aventuramos a llamar «cultura» al conjunto de los instrumentos, hemos de admitir que el gesto de un obrero en una fábrica se desarrolla en un contexto bien distinto del de un fotógrafo. Así pues, lo que las revoluciones socialistas deberían perseguir como meta, sería la eliminación de todos los gestos del tipo del obrero de nuestro entorno cultural. Sin duda que el aspecto del gesto fotográfico, estudiado hasta ahora, y que es la búsqueda de una posición, exigiría una observación extraordinariamente profunda para poder

entenderlo por completo. Para el propósito del presente ensayo basta decir que se trata de una serie de decisiones teóricas, tendentes al examen de la situación, que consecuentemente es el movimiento concreto de la duda metódica y que su estructura se define tanto por la situación considerada como por el aparato y por el fotógrafo, en forma tal que impide cualquier aislamiento de cada uno de los factores mencionados.

Se trata asimismo de un movimiento de libertad, pues el gesto es una serie de decisiones, que se toman, no a pesar de, sino en razón precisamente de las fuerzas que han de definirse, y que son justo las fuerzas que están en juego.

Para una consideración del aspecto segundo —el de la manipulación—, hemos de olvidar todo el conocimiento objetivo que poseemos acerca del acto de fotografiar. Ese conocimiento afirma que en el salón hay una serie de objetos, y entre ellos también hay un hombre, sentado en una silla y fumando en pipa. Afirma que esos objetos son «fenómenos», en el sentido de que pueden demostrarse ópticamente en el experimento, ya que reflejan los rayos de luz que inciden sobre ellos. Lo que el hombre consigue con el aparato es el intento por captar esos rayos a fin de provocar unos cambios químicos específicos sobre un material filmico muy sensible. Una descripción objetiva de esa índole, que bien puede llamarse una «observación científica», reduce el gesto de fotografiar a una operación de laboratorio. Hay que olvidar dicha descripción, no porque sea «falsa», sino porque no capta lo que nosotros vemos del gesto.

El hombre con el aparato no va a la caza de unas luces reflejadas, sino que selecciona algunos rayos de luz específicos con un parámetro que tiene a su disposición. Y los selecciona no de una manera pasiva, como un filtro (aunque hasta puede ponerse en duda que un filtro sea pasivo). Interviene activamente en el proceso óptico. Excluye determinados haces de luces, corriendo, por ejemplo, un poco las cortinas. Gira sus objetos hacia la luz, a fin de que reflejen determinados rayos (dice, por ejemplo, «¡Reír!»). Introduce sus propias fuentes lumínicas (por ejemplo, flashes). Inmerge la situación en los colores que él ha elegido. Manipula el aparato con filtros especiales. Selecciona un material filmico, que es adecuado para captar determinados rayos luminosos y rechazar otros, que no le interesan.

La imagen que surge de esa operación no será el efecto de unos rayos de luz, que se habrían reflejado a través de los objetos, de no haber estado allí el fotógrafo. Y, sin embargo, es el efecto de unos rayos de luz que han sido reflejados por los objetos, y en este sentido será una imagen objetiva. Cabe preguntarse si no es ése el único sentido real del concepto «objetivo». Porque, todo sumado, lo que se desarrolla en el laboratorio durante las operaciones (durante la observación científica) no es muy diferente de lo que ocurre en el gesto de fotografiar, y en este sentido no dudamos de la objetividad de la fotografía. De lo que dudamos en cierto sentido es del concepto de objetividad en la ciencia.

Por descontado que el problema es más complejo en la fotografía que en la ciencia (fuera tal vez de la antropología), especialmente cuando se trata de fotografiar a personas. El objeto reacciona a la manipulación, porque no es un objeto material y cosificado, sino alguien que comparte con el fotógrafo la misma situación. Entre el fotógrafo y su motivo plástico se establece un entramado complejo de acción y reacción (de diálogo), aunque la iniciativa esté naturalmente del lado del fotógrafo y la persona fotografiada sea la que espera pacientemente (o con impaciencia). Por su parte ese diálogo dudoso conduce a esa mezcla de timidez y exhibicionismo (producto de la circunstancia de ser el centro de una atención objetivadora), que tiene como consecuencia una «postura expuesta» (el que espera hace trampa con el motivo).

De parte del fotógrafo que actúa, esto conduce a la extraña sensación de ser a la vez testigo, fiscal, defensor y juez; una sensación de mala conciencia, que se refleja en sus gestos. Por eso intenta sorprender su motivo en un momento de inadvertencia, para transformarlo en un objeto. Habida cuenta de que fotografiar es un falso diálogo, también hace trampa con el motivo. El gesto de fotografiar es una forma artística.

Pero el hecho de que el fotógrafo manipule la situación y haga trampa con el motivo no significa que la fotografía no proporcione una imagen objetiva. Y menos aún quiere decir que contendría una imagen más objetiva, si hubiera renunciado a una manipulación. Ni tampoco que la reacción del «motivo» a su manipulación, a través del fotógrafo tenga alguna influencia sobre la objetividad de la



fotografía. Significa, por el contrario, que el observar una situación quiere decir manipularla; o, para expresarlo de otro modo, significa que la observación cambia el objeto observado.

Igualmente cabe decir que el observar una situación equivale a introducir con ello un tal cambio que la observación transforma al observador. Quien considera el gesto del fotógrafo no necesita conocer ni el teorema de la indeterminación de Heisenberg ni las teorías psicoanalistas: ve lo concreto. El fotógrafo no puede hacer otra cosa que manipular la situación; su mera presencia es una manipulación. Y no puede evitar que la situación lo modifique; el mero hecho de encontrarse en ella lo ha cambiado.

La objetividad de una imagen (de una idea) no puede ser otra cosa que el resultado de la manipulación (de la observación) de una situación dada. Cualquier idea es falsa en la medida en que manipula lo captado por ella; y en tal sentido es «arte», es decir, es una ficción. Pero en otro sentido hay ideas verdaderas, a saber: cuando captan realmente lo considerado por ellas. Tal vez era eso lo que quería decir Nietzsche, cuando afirmaba que el arte es mejor que la verdad.

El fotógrafo no puede menos de manipular la situación, pues su búsqueda va estrechamente vinculada con esa manipulación. Búsqueda y manipulación son dos aspectos de un mismo gesto. Pero el fotógrafo no siempre lo admitirá de inmediato. Dirá que algunas de sus fotografías reproducen situaciones, que ni han sido manipuladas ni pueden manipularse, como son, por ejemplo, los paisajes. Admitirá que los retratos son siempre el resultado de una manipulación, porque el sujeto fotografiado descubre la presencia del fotógrafo y reacciona a la misma (al menos en el sentido de que se sorprende por cuanto previamente nada sabía de esa presencia). Pero sostendrá que los paisajes no advierten la presencia del fotógrafo. Y, sin embargo, se equivoca. Podrían aducirse aquí como ejemplo las fotografías en el campo de la investigación arqueológica. Es evidente que la utilización de rayos infrarrojos para destacar las formas de un estrato arqueológico representa una manipulación clara e inequívoca. Pero es un hecho que fotografías tomadas a la puesta del sol revelan unas formas, que no son perceptibles a la luz del mediodía; y esto no parece ser una manipulación. El mediodía y la puesta

de sol parecen ser elementos de una situación dada. Pero la elección de la puesta de sol, prefiriéndola a la luz cenital del mediodía, representa una manipulación del hecho del paisaje: el paisaje, en efecto, mediante dicha elección está al servicio de un propósito. Cada fotografía es un retrato, en el sentido de que cada situación se muestra «consciente de» ser fotografiada. También desde este punto de vista el fotografiar se asemeja al filosofar; no se puede elegir una posición sin manipular la situación, aunque algunos filósofos no quieran reconocerlo.

El aspecto tercero del gesto, el de la autocrítica, está en conexión con lo que se denomina «reflexión» en filosofía. Se trata evidentemente de un concepto tomado de la óptica, y por lo mismo estrechamente vinculado con la fotografía. La cámara cuenta con un espejo, y cuando el fotógrafo lo mira está viendo cómo podrá ser la fotografía. Ve las imágenes posibles y con esa visión futuroológica elige entre las reproducciones posibles la suya. Rechaza por lo mismo todas las imágenes posibles menos esa una, y en consecuencia todas esas posibles imágenes, con una única excepción, las destierra al campo de las virtualidades perdidas. De ese modo el gesto de fotografiar nos permite ver en concreto cómo funciona la elección en tanto que proyección hacia el futuro. Tal gesto es un ejemplo del dinamismo de la libertad, pues demuestra que la crítica (la aplicación de unas medidas a las posibilidades) encarna ese dinamismo de la libertad.

Pero el ser un espejo de las posibilidades de futuro es sólo uno de los significados del concepto de «reflexión». En otro de sus significados la «reflexión» es un espejo para vernos a nosotros mismos, cuando tomamos nuestras decisiones. Yo no sé si existen cámaras con tales espejos, pero sería fácil construirlas, toda vez que algunos de los movimientos del fotógrafo dan la impresión de que quisiera contemplarse en alguno de tales espejos. Gracias al espejo en cuestión (sea material o inmaterial) se ve en el hecho de fotografiar, con el que se incorpora y mete a sí mismo en la situación.

El gesto de fotografiar muestra en concreto de qué tipo de visión se trata. No puede confundirse con la visión que produce el empleo de un disparador automático. El gesto de fotografiar no presenta al fotógrafo como un objeto pasivo (a la manera en que lo hacen las

ciencias antropológicas); lo que refleja es al sujeto activo (como es la meta de algunas filosofías). Tales espejos –en la medida en que existen– permiten el control no sólo sobre los fotógrafos, sino también sobre el gesto mismo de fotografiar. El dominio de sí mismo es otra forma de libertad.

En la tradición occidental, y especialmente después de Kant, estamos avisados (y con buena razón) contra una reflexión como especulación pura. Y es que el espejo, del que yo hablo, permite en una sucesión infinita la construcción de otros espejos, que se reflejan mutuamente abriendo así un abismo insondable. Ese abismo puede ejercer una atracción suicida, aunque con ella no se podría controlar el gesto del fotografiar que nos ocupa. El gesto en cuestión pierde su significado al perderse en el abismo.

Por contraste con otras culturas y por motivos, que tienen que ver entre otras cosas con el modo y manera con que montamos nuestros espejos, nosotros los occidentales estamos interesados en fotografiar. De ahí que nuestro problema no sea la reflexión permanente, sino la decisión acerca del punto en que nuestra decisión tendría que interrumpirse para pasar a la acción. Aunque conocemos el abismo (la «nada»), no queremos considerarlo en sí mismo, sino con vistas a poder fotografiar mejor.

Para nosotros la reflexión es una estrategia y no un acto de auto-entrega. El momento, en que el fotógrafo deja de mirar al espejo reflectante (sea éste real o imaginario), es el momento que caracterizará su imagen. Si deja de hacerlo demasiado pronto, la imagen será superficial. Si cesa demasiado tarde, la imagen será confusa y carecerá de interés. Será penetrante y reveladora, si el fotógrafo ha elegido un buen momento para interrumpir su reflexión sobre sí mismo. Por eso la reflexión constituye un elemento de la búsqueda del fotógrafo y de su manipulación: es la búsqueda de él mismo y una manipulación de sí propio. De hecho, la búsqueda de una posición pertenece a la búsqueda de sí mismo, y la manipulación de la situación forma parte de la manipulación de sí mismo. Y a la inversa. Lo que vale para la fotografía se aplica también a la filosofía y a la vida sin más. Sólo que en la fotografía se hace patente lo concreto: podemos verlo en la medida en que observamos el gesto.

Estas consideraciones no son una descripción fenomenológica

completa del gesto de fotografiar; simplemente sugieren la idea de que semejante descripción podría ser útil. Pero bastan al menos para situar determinadas cuestiones en un contexto específico. Por ejemplo, la de dónde está la diferencia ontológica y epistemológica entre fotografiar y pintar. ¿Qué influencia ha tenido –si es que la ha tenido– el invento de la fotografía sobre la pintura, y qué influencia tendrá en un futuro inmediato? ¿Qué influencia ha tenido –si es que realmente se ha dado– el invento de la fotografía sobre la filosofía? Y el denominado «hiperrealismo» ¿es un movimiento artístico o filosófico? ¿No se puede decir de hecho que gracias a la fotografía (aunque no sólo por ella) se ha difuminado la distinción entre arte y filosofía? ¿Qué influencia ha tenido el invento de la fotografía sobre el pensamiento científico (y no sólo sobre el método científico)? ¿De qué tipo es la conexión de la fotografía con los métodos más recientes y familiares de ver (diapositivas, filmes, cintas de vídeo y hologramas)? Para decirlo pronto y claro, las consideraciones aquí expuestas bastan para formular preguntas acerca de la fotografía, que afectan al núcleo del problema: la fotografía como un gesto de la contemplación, de la *theoria*.



## El gesto de filmar

El reto de analizar después del gesto fotográfico el gesto fílmico plantea un problema metodológico: he tenido muchas más ocasiones de observar a fotógrafos que a filmadores, y llegado el caso puedo personalmente hacer fotografías, mientras que apenas si he tenido alguna vez una cámara de filmar en las manos. Por otra parte, he observado filmes con mucha mayor intensidad que fotografías, me he enfrentado intelectualmente con algunas películas y creo que hay que ver en el film el medio artístico por excelencia en el momento presente. Dado que mi situación de fotógrafo aficionado y de receptor crítico de películas es la situación en la que se encuentran muchas personas, voy a dejar de lado excepcionalmente en este caso mi método de meterme en el que gesticula para entender su gesto. Intentaré, por el contrario, poner en claro el gesto de filmar a partir de un estudio de la recepción.

Es banal ver en el cine la matriz arquetípica, la cueva sin ventanas, que significa a la vez el nacimiento y la muerte. De todos modos la sorprendente semejanza entre el cine y la caverna de Platón con sus sombras chinescas en la pared es tan fuerte, que uno no puede leer el mito platónico sin pensar en el film. Así pues, y pese a la banalidad de la arquetipización, el hecho de que Platón fuera el primer crítico cinematográfico da que pensar.

Menos banal, aunque igualmente significativa, es la comparación entre supermercados y cines. Unos y otros son basílicas del tipo del Panteón de Roma, y responden a la doble función de la basí-

lica como mercado cubierto (supermercado) y de la iglesia (cine). El mercado cubierto tiene una entrada amplia y franca, y una salida pequeña y difícil; es, pues, una trampa; el cine, por su parte, tiene una entrada estrecha, ante la que se forman colas, mientras que su salida se abre periódicamente de par en par.

Otra diferencia es el carácter de pseudoplaza que presenta el supermercado, y el pseudoteatral que tiene el cine. El supermercado no es una plaza (de mercado), porque le falta el ocio para conversar, y el cine no es un teatro, porque la escena es bidimensional y no permite *feedback* entre drama y espectador. Y, sin embargo, el hecho de que las películas se exhiban en basílicas, es decir, en falsos teatros de cierto parecido con las iglesias, que se levantan al lado de falsas plazas de mercado, y en las que hay que hacer una ofrenda para poder entrar y de las que periódicamente uno es escupido, no deja de ser un hecho muy importante para la recepción del film.

Así pues, uno se sienta en la cueva oscura sobre unas sillas cartesianas —que es tanto como decir ordenadas geoméricamente y dispuestas según una numeración aritmética— y contempla unas sombras gigantescas, que sobre la pared iluminada de la cueva hablan con voz poderosa y se mueven con gestos imponentes. Por encima de las cabezas de los espectadores y muy a sus espaldas se encuentra una máquina, que proyecta a esos dioses umbrátiles sobre la pared luminosa. Se tiene conocimiento de esa *laterna magica*, porque a veces no funciona, porque se la conoce por la edición en miniatura de diapositivas y porque naturalmente la gente está informada sobre la técnica de la filmación.

A pesar de todo los espectadores nunca vuelven la cabeza hacia atrás, para volverse hacia la verdad, como el prisionero en el mito de Platón. Gracias al programa cinematográfico y a los demás programas, que constituyen la cultura de masas, la gente está programada para aceptar como verosímiles los dioses aparentes de la pantalla. El hecho de que el film sea la forma artística del presente no ha de explicarse, en consecuencia, únicamente por sí mismo, sino que toda nuestra cultura nos programa para que lo aceptemos como apariencia de la verdad.

No basta con decir que sobre la pantalla han de verse sombras de escenas como en el teatro malayo de sombras chinescas, sino que la

escena cuatridimensional se reduce visualmente sobre la pantalla a tres dimensiones (las dos de la superficie y la tercera del devanado de la película), mientras que los altavoces escenifican las dimensiones auditivas. Que en el cine estamos inmersos en el sonido mientras nos encontramos sentados frente a la imagen, es un hecho que recoge el adjetivo «audiovisual», aplicado a ese espectáculo. Pero lo decisivo y radicalmente nuevo, a saber, lo «tecno-imaginario» en el film, no es eso, sino el hecho de que la dimensión temporal de la escena representada la reproduce el devanado de la cinta. Sólo eso permite deducir lo esencial del gesto filmico.

Es el gesto que produce unas cintas, que deben representar el tiempo histórico. Así pues, el gesto con que se mueve el aparato de filmar es sólo preparatorio y provisional; prefilmico en cierto modo. Su propósito es llenar largas cintas con fotografías y grabaciones sonoras. Esas cintas son sólo el material, con el que tiene que ver el gesto filmico propiamente dicho, el gesto de cortar y pegar. Dicho gesto puede definirse así: trata con tijeras y pegamento unas cintas, que son huellas de escenas, para producir una película que representa en basílicas a semejanza de cuevas la historia; es decir, el tiempo histórico.

A ese gesto, por tanto, y no a la manipulación del aparato de filmar, hay que dirigir la atención. No es que esa manipulación resulte indiferente; por el contrario, es importante, ya que proporciona el material bruto de la filmación. En él pueden reconocerse todos los problemas del gesto fotográfico, aunque de otra manera: el problema del punto de vista, el de la manipulación de la escena y el de la autorreflexión. Sólo que la elección del punto de vista es menos cuántica, y por lo mismo menos «clara y distinta», porque el aparato filmador *travelled*, permite cambiar de un lugar a otro.

La manipulación de la escena es más compleja, y por tanto más consciente; lo que quiere decir que el film se acepta como forma artística con alguna mejor disposición que la fotografía. Además, la autorreflexión se hace más dialógica y colectiva mediante la distribución del trabajo. En general, sin embargo, cabe decir que pese a tales cambios la manipulación del aparato de filmar no es sino el gesto fotográfico al servicio del gesto filmico, que cambia en la medida en que ahora está precisamente al servicio de otra cosa.



Con ello se dispone de largas cintas de fotografías, cada una con una huella sonora, las cuales en un aparato proyector pueden engañar al ojo y con tal forma barroca reproducir sobre la pantalla como por embrujo unas sombras elíseas. Tal es el dato filmico. El hecho, que el gesto filmico saca del mismo, es una historia; no en el sentido de una «anécdota» (aunque también puede serlo), sino en el sentido de un «suceso». Con tijeras y pegamento ese gesto produce una cinta, que en su conjunto y sincrónicamente es un estado de cosas, mientras que en su desenvolvimiento y diacrónicamente es un proceso.

El filmador se enfrenta al material de la cinta, y desde esa trascendencia compone situaciones, que en el cine aparecerán como procesos. Para él, pues, como para Dios, principio y fin coinciden; pero más aún que Dios puede invertir las distintas fases del proceso, puede alargar o acelerar el curso del mismo, puede hacer retroceder ciertas fases o el proceso entero y puede, finalmente, entrelazar el proceso entero como una cinta en movimiento circular y en un eterno retorno. Así pues, no sólo distingue como Dios entre trascendencia formal (composición creativa) e inmanencia existencial (vivencia del decurso), sino que puede —cosa que Dios no puede— cambiar el curso del proceso incluso en unas direcciones temporales fuera de la linealidad radial.

La historia tiene un sentido doble de «acontecer» y «contar un acontecimiento». Parece que en el gesto filmico no ocurre nada extraordinariamente nuevo: cuenta un acontecer. Desde siempre —y en cualquier caso, al menos a partir de Homero y de la Biblia—, el narrador compone con tijeras y pegamento la banda del acontecer, como lo hace todavía hoy el redactor de cualquier periódico; y el gesto filmico muestra esa esencia del contar, sólo que en forma un poco menos clara. Pero eso es un error: el filmador no cuenta, y el verbo «contar» (*erzählen*, francés *raconter*, inglés *to tell*) así lo demuestra. «Contar» significa referir de nuevo lo que se sumó en el pasado, dándole en la medida de lo posible un orden nuevo.

Por supuesto que el filmador también puede hacer eso; y entonces su gesto no constituye realmente nada nuevo, sino un *kitsch* hollywoodiano o un noticiario. Mas puede también combinar fenómenos que todavía no han ocurrido en una forma todavía no da-

da, y hacerlos así discurrir. Lo cual significa no sólo contar algo ocurrido o que ha podido ocurrir, sino hacer que se desarrolle *ahora* lo que ha podido ocurrir: puede anticipar el futuro, no como una utopía o cienciaficción, sino como un acontecimiento presente. Puede, por tanto, hacer historia en el sentido primero y no sólo en el segundo. Puede no sólo relatar algún suceso (posible o verdadero), sino que puede también *hacer* un acontecimiento (aunque sólo sea como un *trompe-l'oeil* sobre la pared de una cueva).

Es éste un gesto que todavía no se ha dado nunca. Para los hombres históricos (judíos, romanos y griegos; en una palabra, occidentales) la historia sólo se puede cambiar desde dentro, mediante un compromiso con ella. De ahí que los romanos nombrasen la historia como *res gestae* (por los hombres). Y el relato histórico es a su vez un compromiso de esa índole, una cosa hecha. En el gesto filmico, sin embargo, la historia se hace desde fuera y desde arriba; no son, por tanto, *res gestae*, sino *res gerentes*.

Cierto que el film surgido de ese modo puede a su vez considerarse como una cosa hecha, y por ende como un compromiso con la historia. Pero el gesto, del que se origina el tal film, es formalmente trascendente en relación con la historia, un gesto metahistórico del tipo del llamado «materialismo histórico», del «eterno retorno como voluntad de poder» de Nietzsche, o del análisis histórico neopositivista y estructuralista. Sólo que el gesto filmico es mucho más concreto que tales análisis, pues su instrumento es la película y no el concepto, y su obra no es un discurso de ideas, sino de sombras proyectadas sobre la pantalla.

Se plantea la cuestión de cómo puede hacerlo el filmador, cuando les es imposible al poeta épico, al historiógrafo o al escritor de ciencia ficción. Es la pregunta acerca de la diferencia entre códigos lineales y bidimensionales. Los códigos lineales se leen; lo cual significa que se comprende su significado. Por el contrario, los códigos superficiales se descifran mediante la imaginación. Las superficies tradicionales, incluida la fotografía, son inmóviles, «anecdóticos», y en tal sentido son prehistóricos. Los códices lineales constan de elementos puntuales, como son letras o números, y analizan procesualmente el acontecer, «cuentan», siendo por consiguiente históricos.

El film es el primer código en el que se mueven las superficies; un discurso de fotografías, no de números. Al «ocurrir» es también histórico, como lo son los números; y como consta de superficies es imaginario y prehistórico, como lo son las superficies tradicionales. Con ello surge un nuevo desciframiento: las imágenes del film no significan, como las imágenes tradicionales, una realidad escénica, sino que significan conceptos, lo que a su vez significan escenas. En el film, como en la imagen tradicional, no se representa un fenómeno, sino una teoría, una ideología, una tesis, que significan unos fenómenos. Por eso el film no cuenta el suceso, sino que presenta ese acontecer y lo hace representable: hace historia. Pero justamente tres pasos lejos del fenómeno concreto.

Hoy existen dos planos históricos: el cuatridimensional de la vida diaria y el tridimensional de las basílicas cartesianas. Un complicado *feedback* conecta esos dos planos; pero la tendencia trata de anteponer el plano tridimensional –como *trompe-l'oeil* que es– al plano cuatridimensional, con el que se choca y que ofrece una resistencia.

No se excluye que en el futuro la historia, existencialmente significativa, se desarrolle ante los ojos de los espectadores sobre paredes y pantallas de televisión, y no en el espacio del tiempo. Eso sería realmente una posthistoria. Por eso el film es el «arte» de nuestro tiempo, y el gesto fílmico el del «hombre nuevo», un ser que desde luego no nos resulta incondicionalmente simpático.

## El gesto de darle la vuelta a la máscara

Existe toda una serie de gestos en conexión con las máscaras, como son, por ejemplo, el gesto de su diseño, el de la elección entre máscaras disponibles, el del enmascaramiento, el de ponerse la máscara y el de quitársela (que además de la retirada de la propia máscara puede aplicarse también a la retirada de la máscara de otro). Cada uno de estos gestos bien merecería un estudio y análisis detallado, toda vez que la máscara es el rol materialista que desempeñamos frente a los demás y a la vez (puesto que nos vemos en el espejo del otro) el rol que representamos a nuestros propios ojos.

Y, sin embargo, por comparación con el gesto de darle la vuelta a la máscara y mirarla desde el lado falso, todos esos gestos son en cierto modo fenómenos antiquísimos, y en este sentido fenómenos largo tiempo meditados. El diseño de las máscaras, por ejemplo, ha sido repetidas veces estudiado por los mitólogos, como lo ha sido la elección entre las máscaras disponibles por parte de los pedagogos, el enmascaramiento por los psicólogos, el llevar máscara por los sociólogos, el desprestigio de las máscaras de los otros por los críticos sociales, y la retirada de la propia máscara por los directores espirituales. Y esos estudios e investigaciones acompañan la mascarada de la historia como otros tantos intentos de desmitificación, en la que a su vez ejecutan una especie de baile de máscaras de segundo grado.

Pero el gesto de volver la máscara es probablemente uno de los que en el pasado no fueron observados, pues su indagación sólo

puede encontrarse en una bibliografía relativamente joven, y sólo de un modo implícito. El acercamiento a las máscaras desde el lado «falso» es una consideración que parte de un punto de vista, hasta ahora nunca emprendido.

La tesis, según la cual el darle la vuelta a las máscaras es un gesto característico de la época presente, podemos intentar ilustrarla con el ejemplo del carnaval de Río. En dicho ejemplo (por lo demás, digno de atención desde múltiples aspectos) se dan, para decirlo en forma simple, tres tipos de gestos: el de los participantes, el de los observadores críticos y el de los que giran las máscaras. (Aunque naturalmente cada uno está en condiciones de llevar a cabo los tres tipos de gestos.)

Los participantes bailan enmascarados por la calle y transforman la ciudad entera en una máscara gigantesca. Los observadores críticos se sientan en tribunas y repartirán los premios a las mejores máscaras de los danzantes. Los exhibidores del dorso de las máscaras están de vacaciones, pues en carnaval están cerrados los ministerios de Planificación, Comunicación y Turismo, en los que se programa el carnaval. De ahí que los que giran las máscaras al revés se encuentren o bien en los montes de Teresópolis, para huir del barullo del carnaval o bien —lo que sería más significativo aún de cara al futuro— utilizan las vacaciones de su tarea de girar máscaras para participar personalmente un poco en los bailes.

La relación de los enmascarados con los críticos se viene estudiando desde hace milenios, como ya se ha dicho. Es la relación del actor con el público, de la práctica con la teoría, de la política con la contemplación; en una palabra, es la relación histórica. Por descontentado que el enmascarado baila en carnaval en función de la tribuna: es un príncipe o un indio o un habitante de Marte para el crítico que otorga los premios, y no —como lo era el danzante prehistórico— un canguro para sí mismo. A pesar de lo cual, la motivación primaria del danzante no es el premio, y durante la danza se olvidará del crítico.

Cierto que no se identificará, a la manera del danzante prehistórico, con su máscara; pero el papel del crítico sólo se lo aplicará a sí mismo en la medida en que el distanciamiento crítico entre la máscara y él pasa a ser un aspecto de su propia danza. Por lo que hace al

crítico, que contempla el espectáculo desde la tribuna, tendrá que resistir a la tentación de dejarse arrastrar por el ritmo del baile, bajar a la calle y participar activamente en el carnaval con su traje de crítico.

Esta compleja relación dialéctica entre comparsas y críticos tiene, especialmente en el carnaval de Río, un efecto de confusión, porque el enmascaramiento se da allí, diríamos, en la frontera misma entre prehistoria e historia (entre África y Europa, entre fiesta religiosa y teatro), aunque en el fondo continúa siendo la relación «histórica» de la que trata, por ejemplo, el denominado materialismo histórico.

La relación entre los que le dan la vuelta a las máscaras, de una parte, y los danzantes y críticos, de la otra, no puede captarse, sin embargo, con tales categorías históricas. El funcionario del ministerio de la Comunicación no está en el espacio y el tiempo del carnaval; programa tal vez precisamente el carnaval del año siguiente y aguarda para ello al *feedback* del año en curso. Para él el carnaval ha pasado mucho antes de que empiece en las fechas tradicionales; y ciertamente que no sólo porque prevé lo que en él sucederá. No sabe, por supuesto, que máscara ganará el premio, ni si se derrumbará una tribuna; pero esos datos no le interesan para nada. El que vuelve las máscaras al revés no es un futurólogo. Para él el carnaval es pretérito tan pronto como ha sido programado; y desde luego es «pretérito», no en el sentido histórico de «pasado», sino en el sentido de «disponible».

Por tal motivo el que vuelve las máscaras no existe ni para los danzantes ni para los críticos; está fuera de su horizonte. Cierto que unos y otros saben que su carnaval ha sido programado; saben muy bien que no ocurre de forma espontánea ni sigue un ritmo cíclico, sino que se lo ha apropiado un sistema, que está «animado»; y unos y otros se quejan si el programa no funciona y, por ejemplo, falta dinero o no disponen de autobuses. Pero se quejan precisamente porque entonces se descubre y deja ver el programa, cuando no debería ser visible.

Por otra parte, para el que vuelve las máscaras, críticos y comparsas no existen como interlocutores, como «otros», sino como elementos de la mascarada invertida y que se llama «carnaval». El que

le da la vuelta a las máscaras no influye en los gestos del danzante, le permite la denominada libertad histórica, pues no es ningún productor de máscaras. Deja al enmascarado la libertad histórica y al teórico la libertad de conciencia, porque no está interesado en ellos: son «pretéritos» en el sentido de «disponibles». Cuando un programa de carnaval cercena la libertad del danzante o del crítico, hay un fallo de programación y es necesario eliminarlo. Y es que la presión de la libertad conduce a la protesta y sólo puede ser un estorbo para el programador que vuelve las máscaras.

El gesto de girar la máscara va a la máscara desde fuera; pero no como lo hace la mano de la persona que se pone guantes y se mete en ellos; ni tampoco como la mano del artesano en el cuero para hacer los guantes. La vuelta del guante tiene por finalidad el contemplarlo desde lados y puntos no accesibles, y no el de usarlo como tal guante. Cuando no se trata de guantes, sino de una máscara, cabe objetar que el empleo de una máscara, no como tal máscara, sino por ejemplo en función de un sistema, hay que verlo como un gesto de desenmascaramiento: lo que es el carnaval se echa de ver cuando se desmitifica. Cabe objetar además que con un gesto de esa índole se enmascara el sistema, para poder a su vez desenmascarse en otro gesto.

Mas tales objeciones contribuyen poco a la comprensión del gesto. Lo consideran, en efecto, desde el punto de vista de la mascarada, y no desde el punto de vista de quien lo lleva a cabo. Por supuesto que darle la vuelta a la máscara desde el punto de vista de la mascarada es un gesto teatral y probablemente muy eficaz; el que gira la máscara es un histrión, y se supone que se encuentra sobre un escenario. Pero el hecho de que el funcionario del ministerio de Comunicación represente ahí algún papel y que el carnaval invertido en ese baile de máscaras se transforme asimismo en una máscara invertida, nada tiene que ver con el gesto de su programación.

Efectivamente, la distancia desde la que se programa el carnaval es exactamente la misma que la distancia desde la que se programa el ministerio de Comunicación y desde la que se proyecta el programa dentro del cual se programan sus ministerios. No es una distancia crítica, sino un salir del acontecimiento histórico. Por ello tampoco exige ningún paso atrás para ser superada a su vez. Cuando se

ha invertido una sola máscara, todas se han convertido en máscaras ya no disponibles, sea cual sea su jerarquía. Eso quiere decir que, cuando se intenta comprender el gesto del giro de máscaras con categorías históricas como la acción que se desarrolla sobre un escenario (y explicarla, por ejemplo, con motivos políticos, económicos y culturales), se pierde la esencia de ese gesto; es decir, se pierde lo que hay en él de no teatral.

Vamos a ilustrar con otro ejemplo esta dificultad. Yo llevo una máscara de papel, y a través de sus agujeros veo a los demás. Me la quito y contemplo desde fuera cómo me han visto a mí las otras personas. En este sentido la retirada de la máscara es un autoconocimiento. Pero me la quito y la contemplo por la parte interna, y entonces veo una superficie gris, que en diversos puntos alcanza la tercera dimensión. Los aspectos políticos, culturales y estéticos de la máscara se encuentran todos en su cara externa, que ahora no es visible. Lo que yo veo ahora es, por decirlo así, la máscara en su aspecto ético negativo: así no se debe ver, y esa «prohibición» puede verse en el lado interno de la máscara. Sólo que esa visión puede hacer vacilar mis categorías éticas. Veo el lado «falso», no permitido, y ahí está la otra cara, la «auténtica», el rostro falso, en el que los otros creen reconocerse.

De acuerdo con ello, el lado «falso» de la máscara es el auténtico, pues pone de manifiesto el engaño. Y, sin embargo, esa dialéctica de la máscara es una «dialéctica negativa», ya que la superficie gris de la máscara, la que yo contemplo, es sólo su lado negativo. Por ello el conocimiento, que yo obtengo al girar la máscara, es de naturaleza ética y política; pero en un sentido que sobrepasa la ética y la política: con el giro de la máscara me encuentro más allá del bien y del mal. La esencia del gesto es la superación del teatro, del escenario, del acto y de la acción, y es uno de los poquísimos gestos en los que se manifiesta la forma de existencia no teatral y posthistórica.

Se objetará que la cara interior de la máscara no sólo se hace visible al darle la vuelta a la máscara sino que también es lo primero que produce. Y ese diseñador de máscaras no es únicamente una existencia histórica (por ejemplo, el diseñador del Arlequín en el Renacimiento o del Superman al presente), sino que es ya una pre-



existencia histórica (por ejemplo, el tallista de máscaras africano o el narrador oriental de cuentos). ¿Cómo puede verse todavía el giro de máscaras como un gesto posthistórico? Mas la objeción no se sostiene. El diseñador de máscaras, ya sea un tallista, un autor dramático, un decorador teatral o un legislador, elabora ciertamente la cara interna de la máscara, pero lo hace en función de la cara externa; y por ello no dirige su atención a la cara interna, aunque la contempla. Sólo el dar la vuelta a la máscara hace visible esa cara como tal. Aunque el diseñador de máscaras tenga una técnica para elaborar la cara interna de la máscara (técnica que en Shakespeare, por ejemplo, casi alcanza la perfección), y se podría creer por lo mismo que conoce exactamente el lado interno (que conoce a perfección, por ejemplo, cómo Falstaff aparece desde dentro), no observa ese lado como tal. Lo que él ve, cuando intenta considerar su técnica del diseño de máscaras, no es la cara interna de la máscara elaborada, sino el lado externo de su propio rol como diseñador de máscaras. No ve a Falstaff desde dentro, sino al autor teatral, Shakespeare, desde fuera. Y por ello aquí tampoco cambia nada, a condición de que se vea a Falstaff y a Shakespeare como máscaras superpuestas de una misma persona (la *persona* latina significa máscara).

Esa extraña incapacidad para poder retirarse de la máscara, que sólo se supera con el giro de la máscara, podemos también probarla con otro ejemplo. Cuando en la V República francesa alguien es elegido presidente se desliza dentro de una máscara relativamente holgada, porque es nueva; y cabe recordar que es un remiendo hecho con retazos, por ejemplo, de la máscara del presidente de la IV República, de la república norteamericana y de trozos de varias máscaras clásicas. Las viejas máscaras, en las que se ha olvidado el productor, como la del padre de familia, se asientan con mucha mayor firmeza. De ahí que, por ejemplo, el presidente francés pueda hablar en tercera persona de su máscara («el presidente ha decidido...»), cosa que el padre de familia no puede hacer.

Pero aunque la máscara del presidente sea nueva y aunque sea un *collage* como una máscara africana, y se pueda por lo mismo observar a través de sus resquicios las máscaras subyacentes, su cara interna no sólo es invisible para el público y el actor, sino también para

sus diseñadores dispersos entre el público y sobre el escenario. Y es que mientras proyectaban las máscaras, personalmente llevaban unas máscaras a su vez –máscaras, por ejemplo, de legisladores–; lo que no les permitía bajar de sus roles para ver la cara interna de lo que hacían.

Sólo al invertir la máscara de presidente, hace visible la cara interna gris; y desde luego no tanto en el aspecto del material de que se ha hecho y del motivo para que se ha hecho, sino sobre todo bajo el aspecto de cuál es el programa dentro del cual ha sido proyectada. Al invertir la máscara no sólo se hace visible su función dentro del drama y su génesis (ese aspecto lo ven también los diseñadores de máscaras gracias a su práctica), sino sobre todo aquello que, de manera elegante, se denomina su «estructura».

Mas tan pronto como se descubre la estructura, la función y la génesis de la máscara dejan de ser interesantes, quedan «superadas» al encontrarnos fuera del teatro y fuera de la historia. Y decimos «fuera» no en el sentido en que lo está quien tira de los hilos en el teatro de marionetas (ya que efectivamente participa en la acción), sino fuera como la persona que quiere reciclar unos muñecos con el fin de utilizarlos para otra cosa (por ejemplo, para la producción de papel).

Con la inversión la máscara deja de ser lo que es, deja de ser máscara, y se convierte en un objeto que se manipula. Se puede intentar naturalmente reducir esa transformación ontológica a la eliminación de la dimensión semántica de la máscara; pero es más fácil persistir en la fenomenología del gesto. La inversión de la máscara cambia al mismo tiempo su lugar: ya no está delante de la cara, sino entre las manos. En todos los gestos tradicionales relacionados con máscaras o la máscara está delante de mí, y por tanto, entre mí y los demás, o puede estar o bien no estar delante de mí, y en este sentido dichos gestos son históricos; se refieren al futuro. Por el contrario, en el gesto del dar la vuelta a la máscara estoy por encima de la máscara, la he superado, ha quedado atrás, y eso significa que el gesto «anticipa» el futuro, convertido en pasado.

De ahí el que este gesto sea posthistórico en un sentido todavía más radical que el gesto de filmar. El gesto de filmar, en efecto, corta y pega una historia para elaborarla. Y el gesto del cambio de más-

cara anticipa toda historia, en la medida en que la contempla desde el lado «falso»; es decir, desde aquel lado desde el que no tiene sentido alguno. Mas no a la manera de un Salomón, de un Diógenes o de un Buda, que penetran con su mirada todas las máscaras y por ello están persuadidos de la «vanidad» («Vanidad de vanidades...») de toda la historia. Personajes como Salomón, Diógenes y Buda son simplemente actores o directores desilusionados. Diríamos más bien que el gesto de darle la vuelta a la máscara permite programar todas las historias realizadas y hasta las posibles. El gesto de volver la máscara es el gesto de jugar con la historia, y no ya el del juego de roles en la historia.

Lo cual no puede significar por supuesto que con el tal gesto nosotros hayamos dejado de llevar máscaras y de jugar distintos roles o papeles. Todas las reglas dramáticas de la economía, de la sociología y de la política continúan vigentes sobre el escenario de la historia. Pero su vigencia no es ya la de antes: cuentan como reglas de juego, no ya como leyes. Las máscaras, que llevamos sobre máscaras y debajo de máscaras, se asientan de forma diferente a como sucedía en tiempos pasados: como máscaras que pueden girarse. Por ejemplo, ha cambiado la cuestión de la denominada identificación, al igual que la cuestión del alma y cuerpo, de idea y de materia. No se discute ya la cuestión de qué soy yo por debajo de todas las máscaras. Es decir, la que se conoce como «cuestión de la cebolla». Ocurre más bien que aquello que antes se conocía como «yo» aparece ahora como el gancho ideológico, del que cuelgan las máscaras con su lado interno, del mismo modo que la máscara aparece como aquella cara externa ideológica, desde la cual se contempla el «yo».

La dialéctica negativa entre la cara interior y la cara exterior de la máscara se convierte en el auténtico problema de la identificación. Lo cual significa a su vez que, si bien continuamos llevando máscaras y jugando roles –y, por tanto, aunque la historia y las historias prosiguen–, el histórico estar en el mundo se aproxima a su fin. Cierto que nosotros continuamos padeciendo en la historia y actuando en la misma; pero ya no podemos seguir comprometiéndonos como antes en ella y por ella, puesto que podemos cambiar en ella todos los roles: podemos jugar con ella.

Con el gesto del cambio de máscaras se pierde y desaparece todo

el sentido de la historia; aunque no necesariamente se pierde el sentido de la vida. Por el contrario, el hecho de jugar con la historia puede convertirse en un otorgamiento de sentido. Es cierto que en los ministerios, que programan el carnaval, por el momento no es mucho lo que se puede advertir acerca de ese otorgamiento de sentido. Pero el gesto de darle la vuelta a las máscaras permite, si bien se observa, reconocer por debajo el gesto de dar un sentido.



## El gesto de plantar

En contraste con la impresión, que produce una consideración superficial, se trata de un gesto antinatural, de un gesto «perverso» en el sentido más radical del adjetivo. Su perversidad, que consiste en que con él se cambia la existencia en su contrario, y el vuelco de esa perversidad en el denominado movimiento ecológico obliga ni más ni menos a reanudar ese gesto a continuación del gesto de girar la máscara. La tesis, que me gustaría sostener, viene a decir que el punto de vista, desde el que se le da la vuelta a las máscaras, es el mismo en el que se apoyan los ecólogos: el punto de vista que se alcanza, cuando se supera la historia.

Como en la mayor parte de los gestos con los que nos encontramos en la vida diaria, el evocar su memoria no es la estrategia adecuada para su conocimiento. El gesto, en efecto, está cubierto por el hábito (aunque como gentes de la ciudad rara vez plantamos personalmente) y ese hábito no permite a la memoria constituir la esencia del gesto.

En el plantar se suma además algo que no sucede con los otros gestos, y es que se trata de un gesto cargado de mitos, alegorías y metáforas, de forma que en él el hábito se convierte en lo «sobrehabitual» de cara precisamente a un mejor encubrimiento ideológico de la esencia del gesto. De ahí que una estrategia adecuada sería el intento por trasladarse a la situación en la que se encontraban aquéllos, para los que el gesto fue nuevo; es decir, a la situación de los plantadores neolíticos. No sólo porque en ese intento podría

hacerse patente lo esencial del gesto a través de la novedad que entonces representaba, sino también porque una de las tesis de tales investigaciones es la de que los gestos nuevos expresan una forma nueva de existencia. En la historia difícilmente puede encontrarse un punto crítico, que mejor pueda reforzar dicha tesis, que la aparición del gesto de sembrar en el mesolítico tardío.

Si intentamos ponernos en la situación, en que un cazador o un recolector decide cavar agujeros con un bastón en la tierra, echar unos granos de semilla y volver a taparlos, aguardando durante meses para ver lo que de allí brota, difícilmente podemos comprender el alcance de la perversidad de ese gesto. Por descontado que para tener esa vivencia es preciso intentar olvidar todo lo que ese gesto perverso «normalizó» más tarde, que fue la historia entera. La perversidad, la transformación de la existencia en su contrario, sólo puede vivirse cuando en la consideración del gesto originario se eliminan todas las explicaciones económicas, sociales y políticas; que es como decir que no se considera el gesto de la plantación neolítica desde nuestro siglo XX, sino desde el paleolítico.

Tal posibilidad se la debemos al punto de vista posthistórico, que se ha logrado en el tiempo presente; o mejor, a uno de sus aspectos: el punto de vista ecológico.

El cazador y colector –tal como nosotros podemos observarle tal vez en forma decadente en la región amazónica, y en una forma deprimida tal vez en nuestro propio interior– es un colocador de trampas, un «trampero». Construye tinglados, en los que quedan aprisionados jacas, renos o animales raros, y teje cestos en los que poner bayas, raíces o huevos. Considerando con atención ese gesto fundamental reconocemos que se trata de un trenzado de redes toda vez que trampas y cestos pueden considerarse como las mallas de una red que aquellos hombres echaban en derredor.

Todos los otros gestos laborales, el producir armas, afilar pederuales, pintar y enterrar, pueden entenderse como variaciones del trenzado de redes; es decir, de la caza y la recolección. El sentimiento fundamental de una existencia, que se manifiesta en tales gestos, es el del acecho. Tanto cazadores como recolectores viven preparados para dar el salto, en la actitud de lanzarse sobre el botín; y la diferencia entre cazadores y recolectores, entre la captura de animales

y la captura de plantas –que bien puede considerarse como la división originaria del trabajo entre el hombre y la mujer– aparece como una diferencia en el ritmo del acecho.

Y a este respecto es importante consignar que el acecho de los humanos es contrario por completo al acecho de los animales depredadores. El animal depredador sorprende a su presa para lanzarse sobre ella. El hombre pone trampas y deja que la presa lo sorprenda. El animal depredador acecha en la naturaleza y como naturaleza, y acecha también al hombre, porque a los ojos del animal de presa el hombre en nada se diferencia de cualquier otro botín. El hombre acecha a la naturaleza, porque personalmente no está en ella, y por ello distingue, desde fuera y durante los gestos de poner trampas, entre renos y toros, entre bayas y huevos. Para poner trampas –o, lo que es lo mismo, para existir– tiene que clasificar, tiene que «ex-sistir».

El acecho clasificador sobre los animales por parte de los varones y el acecho clasificador sobre las plantas por parte de las mujeres diríase que caracteriza casi todo el tiempo que el hombre se encuentra sobre la tierra. Un filósofo existencialista del paleolítico tal vez habría propuesto este análisis de la existencia humana: los hombres son seres, que a diferencia de todos los otros seres de la naturaleza acechan desde fuera, haciéndolo con un método doble: el método masculino, que se aplica a la zoología; y el método femenino, que se emplea en la botánica. Pero lo que no habría podido saber el tal filósofo existencialista es que semejante existencia humana sólo es posible en el caso de que y mientras pueda acecharse a la naturaleza, mientras la naturaleza es tundra. El hombre es un ser antinatural, que existe porque se encuentra en la tundra frente a la tundra.

Cuando hacia finales de ese período de subsistencia de los «hombres», es decir, hace aproximadamente diez mil años, los árboles fueron cada vez más numerosos y la tundra empezó a transformarse en taiga, el hombre no pudo ni tuvo ya que «existir». No pudo, porque en la selva era difícil construir redes, que es como decir que era imposible clasificar. Y no tuvo ya que hacerlo, porque en el bosque el hombre no necesita acechar a la naturaleza para alimentarse. Ésa es la ambivalencia del árbol, que permite regresar al seno de la naturaleza, pero que no es precisamente aquella naturaleza, frente a



la cual el hombre es hombre. Existencialmente la naturaleza es hierba y el hombre herbívoro; circunstancia ésta que no han valorado suficientemente los filósofos de la naturaleza, los existencialistas y los ecólogos.

En cambio, tal circunstancia fue valorada exactamente por pensadores mesolíticos. La aparición del árbol en el mundo abrió tres estrategias, que sólo ahora empezamos nosotros a poder valorar. (¿Cómo se puede esperar conocer ya ahora qué estrategias abre la irrupción de la máquina en el mundo?) Estrategia primera: vivir con el árbol, en el árbol y del árbol, y volver así a una situación preexistencial (al paraíso terrestre). Estrategia segunda: esquivar el árbol, perseguir a los animales en la tundra abierta y así intentar seguir existiendo. Estrategia tercera: enfrentarse al árbol, pegarle fuego o talarlo, para dejar de nuevo sitio a la hierba y continuar existiendo.

Ninguna de tales estrategias se coronó con éxito; pero la derrota tuvo tres formas diferentes. La aceptación del árbol no condujo al paraíso, sino a las denominadas culturas «primitivas». La esqui-va del árbol no indujo a continuar la caza, sino a la ganadería mediante el pastoreo. Y la resistencia y enfrentamiento al árbol tampoco condujo a la prolongación de la actividad venatoria, sino a la agricultura; es decir, a nuestra propia forma de existencia. Cómo los gestos del cazador de la tundra se transformaron en los gestos del pescador del Amazonas y del pastor de la taiga, es ciertamente una pregunta fascinante. Pero el tema que aquí nos ocupa es cómo se transforman esos gestos para convertirse en el gesto de plantar.

El gesto de plantar —como lo supieron los antiguos, pero que nosotros hemos olvidado— es la obertura del gesto de esperar y aguardar. Después de cubrir la semilla con tierra el hombre se sienta y aguarda. El verbo latino *colere*, del que deriva el sustantivo *cultura*, no sólo significa «cosechar», sino también «cuidar»; es decir, aguardar atentamente, esperar preservando; y «agricultura» no es sólo la actividad de plantar y cosechar, sino sobre todo vigilar con celo y angustia.

Esto parece ser una actividad de acecho, como la que se da en la caza y la recolección de frutos; pero constituye una transformación

perversa del hecho y gesto de acechar. Pues no se trata, como en el acecho, de un tejer redes y poner trampas para verse sorprendido, sino más bien de la escenificación de un proceso, que necesariamente conduce al resultado perseguido. Una buena caza es una suerte imprevisible, una mala caza es lo normal. Por el contrario, una mala cosecha es un infortunio imprevisible. La transformación del acecho en espera, el cambio de la tensión en serenidad, de la angustia en previsión; o, dicho de otro modo, la conversión de lo imprevisible en necesario constituye el rasgo esencial en el cambio y paso desde el cazar y recolectar hasta el plantar. Y, como se sabe, el plantar es la raíz de la posesión y de la actividad guerrera, y por tanto de la espera en el sentido de mantener lo que es propio.

Para poder plantar no basta –como afirman ciertos intentos de explicación ingenua– haber observado la forma «casual» con que las plantas empiezan a brotar en torno al campamento de cazadores. Hay que haberse decidido ya por negar el bosque, por roturarlo. No solos el bastón excavador y el arado, también el fuego y el hacha –por lo menos– se cuentan entre las herramientas para plantar. Esto se observa en los trópicos (y quizá también en la taiga siberiana), pero hipócritamente se ha olvidado en las regiones donde los bosques ya no son enemigos.

Plantar significa abrir agujeros para forzar a la naturaleza a ser antinatural («cultural»), y esos agujeros son los puntos en los que antes se alzaron árboles. Dicho en forma breve: plantar significa arrancar árboles para hacer que crezca hierba en los huecos que aquéllos dejaron. Eso no cambia en nada porque en época posterior además de hierbas se planten también árboles; lo único que demuestra es hasta qué punto la esencia del plantar queda oculta por el hábito y la mitificación.

Los romanos supieron lo que era la agricultura: un dominio de la naturaleza mediante la incorporación del bosque a la casa (*domus*), es decir, mediante un agrandamiento del entorno de la tierra (*orbis terrarum*). De ahí que para los romanos no sólo cultura, imperialismo y dominación eran sinónimos del gesto de plantar, sino también el gesto de ordenar (*legis-latio*), ya que las hileras ordenadas de las gramíneas que se plantaban convertían de hecho lo inesperado en necesario, el acecho en espera, y los verdaderos plantado-

res eran los legionarios (como lo sabían todavía en el siglo XIX las potencias colonialistas, para las cuales colonización y cultivo del campo eran sinónimos, como lo eran plantadores y legionarios).

El reconocimiento de esa actitud fundamental del gesto de plantar, a saber, la de abrir agujeros en el suelo para hacer necesario lo imprevisto, es más importante para el gesto que todas sus connotaciones sexuales, míticas, económicas, así como sociales y políticas.

En el hecho de plantar está en juego, por consiguiente, no sólo un cambio de la caza y la recolección: el cambio afecta a la naturaleza misma, y de tal modo que las denominadas más tarde leyes de la naturaleza giran en la dirección que les imprime el propósito humano. Que esa transformación se consiga, que el trigo crezca de acuerdo con unas leyes botánicas con vistas a la panadería, y los aviones vuelen de conformidad con las leyes aerodinámicas con vistas al turismo, es un milagro que persiste desde el neolítico.

Por supuesto que en el curso de los últimos milenios el hecho de plantar se ha tecnificado, porque el distanciamiento teórico respecto del mismo ha ido creciendo de continuo. Se planta con máquinas, se emplean abonos y fertilizantes químicos, se introducen cambios biológicos en las plantas y se interviene en el ritmo de la maduración (de la espera), por cuanto que, por ejemplo, en Japón para plantar se emplean cestas giratorias, iluminadas artificialmente. Pero esencialmente todo eso estaba ya contenido en el gesto originario de plantar, que realizaban los hombres del neolítico, a saber: en la decisión de volver la naturaleza con sus propias leyes contra ella misma, y afirmar así la existencia humana contra la naturaleza no sólo más que en el hecho de cazar, sino forzar también a la naturaleza a la negación de sí misma. El gesto de plantar es un gesto vigoroso y violento.

Así pues, desde el neolítico el hombre vive gracias al gesto de plantar en un mundo artificial; es decir, en una taiga a la que se fuerza en sentido estricto a convertirse en tundra. El hombre existe en la tundra y contra la tundra, y para existir transforma la taiga en una tundra. No resulta más fácil sustituir los vocablos «tundra» y «taiga» por las palabras «naturaleza» o «arte», pues tan perverso es el gesto de plantar respecto del mundo y de la existencia, tanto ha cambiado al hombre y al mundo y tan confusos se han hecho gra-

cias a él los conceptos ontológicos, que nosotros ya no podemos distinguir lo dado de lo hecho ni la naturaleza del arte.

En este contexto hay que ver el movimiento ecológico; es decir, la tendencia que al presente penetra desde fuera en la política para confundirla, aunque para hacerla estallar en un futuro previsible. En ese movimiento posthistórico se trata a lo que parece del intento de salvar la naturaleza de la contaminación por medio de la técnica (o sea la historia), y preservar así a la humanidad de ahogarse en sus propios excrementos: se trata, por tanto, de un giro de la historia en la dirección opuesta.

Mas, como el concepto de «naturaleza» ya no resulta comprensible y como, por ejemplo, no tiene sentido alguno considerar la piedra más natural que el hormigón o el agua mineral más natural que la coca-cola, dicho movimiento no se denomina con lenguaje romántico «vuelta a la naturaleza», sino que con un lenguaje estructuralista se habla de «ciencia de la relación» (*oikos*). Pero lo que realmente es puede vislumbrarse a través de frases como *Pitié pour nos forêts* (piedad para nuestros bosques), *Sauvez la mer* (salvar el mar). Aboga por la plantación de árboles (*jour de l'arbre*, el día del árbol) y la lucha contra las algas rojas. Por ello para la comprensión radical de ese movimiento no bastan ni los argumentos biológicos ni los ecológicos, sino que se ha de procurar comprender su actitud existencial.

Se trata de un movimiento contrario a la transformación de la taiga en tundra; que es como decir contrario a la tentativa emprendida desde el neolítico de abatir árboles y de quemarlos. Y como a través del hábito y de la mitificación se ha olvidado lo esencial del gesto de plantar, no se echa de ver fácilmente que el movimiento ecologista representa un cambio en el gesto de plantar. El plantador quiere poner hierba en vez de árboles, no porque quiera la cultura en vez de la naturaleza, sino porque pretende restablecer aquella naturaleza, contra la que él había existido en el paleolítico. El ecólogo, por el contrario, quiere árboles en vez de hierba (o de otros productos técnicos), no porque quiera cultura en vez de naturaleza, sino porque quiere restituir aquella naturaleza gracias a la cual el neolítico luchó contra la naturaleza. El plantador corta árboles para plantar hierba, para poder arrancar y cosechar la hierba: existe frente a

la hierba y de la hierba necesita para existir. El ecólogo arranca la hierba para plantar árboles y contempla el ciclo «árbol-hierba-árbol-hierba» desde la distancia de un ser, que ya no existe frente a la hierba, sino frente a la propia dieta herbívora.

Esto permite tomar cuenta de las trascendencias, que se expresan en los gestos respectivos. Cazar y recolectar son gestos, que trascienden el mundo vital, en el que el hombre se encuentra. Son gestos que catalogan el mundo en redes para apresarlo. Plantar es un gesto, que trasciende la caza y la recolección, por cuanto manipula el mundo de modo que le permite cosecharlo. Y la ecología es un gesto, que trasciende el plantar, ya que lo contempla desde fuera para imponerle una «estrategia». El plantador es un recolector transformado, y el ecólogo un plantador cambiado asimismo. El campesino es un nómada transformado, y el ecólogo un campesino cambiado. El cazador es prehistórico; el campesino es fundador y portador de la historia; el ecólogo es posthistórico. El cazador hace catálogos del mundo imprevisible (redes); el campesino fuerza el mundo a un orden (cultiva campos); el ecólogo contempla el mundo como una relación (como *oikos*). La trascendencia del cazador es de contenido, la del campesino formal y la del ecólogo cibernética.

El gesto de plantar es el gesto histórico. Es dramático, es un acto, un actuar. Por eso los romanos llamaban al campo *ager* y a la actividad de plantar *agricultura* (un hacer cultivado). Ese gesto ha cambiado repetidas veces en la historia, y sus metamorfosis son tan grandes que apenas podemos ya reconocer su forma originaria. Pero al presente comienza a transformarse en su contrario, en un plantar árboles, en una ecología. Un *oikos* es lo contrario de un *ager*; es decir, un campo no del actuar, sino del comportarse. En ese gesto cambiado el hombre como existencia no es ya sujeto (actor) frente a un objeto, sino que es el programador de un contexto de relaciones. El gesto de quien reclama piedad para nuestros bosques, en vez de odiarlos, es el gesto de la superación de la historia. Es, por tanto, uno de aquellos gestos que permite deducir una crisis existencial: el ecólogo existe en forma diferente al plantador. En una palabra, no existe ya políticamente, sino justo de una manera ecológica.

## El gesto de afeitarse

Los utensilios del peluquero son miniaturas de las herramientas del jardinero, y sus gestos pueden por lo mismo compararse con los gestos del jardinero. Si así se hace, se plantean algunas cuestiones, que atentamente consideradas pueden adentrarnos en el problema existencial del presente. Por ejemplo, el trabajo del jardinero ¿es una especie de cosmética, una especie de cuidado de la belleza de la piel humana ampliada, una especie de desfiguración del entorno natural del hombre? Dicho con otras palabras: ¿Es el césped una especie de barba o la barba una especie de césped (aunque naturalmente existe la posibilidad de dar a las dos alternativas una respuesta de tipo positivo)?

Otro ejemplo: el gesto de cultivar el campo, por lo que al césped se refiere, ¿es un gesto que altera la naturaleza (es decir, si el césped es para el jardinero lo que es un cliente para el peluquero) o, por el contrario, el gesto del peluquero por lo que a la barba se refiere es un gesto rectificador (lo que significa que para el peluquero el cliente es lo que para el jardinero la mala hierba)?

Y un último ejemplo. Puesto que ambos gestos están sujetos al fenómeno extremadamente problemático de la moda, ¿se pueden deducir a partir de las modas cosméticas (por ejemplo, el largo del pelo o de la barba) unas tendencias urbanas (por ejemplo, las de la suburbanización y de la residencia secundaria) o, justamente a la inversa, de las tendencias urbanas se induce la moda cosmética, o finalmente hay que buscar un *tertium comparationis*, como podría ser un «espíritu de época» o una «dialéctica materialista»?

Este tipo de preguntas, provocadas por la semejanza entre la máquina eléctrica de afeitarse y la segadora de césped, o por la similitud entre el gesto de rapar la barba y de eliminar la maleza (y se podría formular toda una serie de preguntas de ese tipo), apunta en el fondo a la problematicidad del concepto de piel, de aquella indefinible tierra de nadie, que se utiliza para la determinación de la zona entre hombre y mundo. El hecho de que rasurar la barba y cuidar el jardín puedan entenderse como gestos *dermatológicos* muestra cómo la piel es permeable por los dos lados, mas pese a esa su permeabilidad representa un bardal entre hombre y mundo.

Si observamos cómo los pelos de la barba quedan recogidos en la máquina después de afeitados, difícilmente podremos escapar a unas reflexiones ontológicas. Mediante el gesto del afeitarse los pelos de la barba han cambiado su lugar ontológico: antes eran una parte de mi cuerpo, ahora son una parte de mi aparato. Pues bien, el cambio del lugar ontológico es característico del gesto del trabajo. «Trabajar» significa, en efecto, hacer de una cosa algo distinto; hacer, por ejemplo, de algo natural algo artificial. De acuerdo con ello, el gesto de afeitarse sería un gesto laboral.

Pero en ese gesto del afeitarse el cambio topográfico no está referido a una cosa, sino al propio gesticulante o autor del gesto; hay, pues, que calificarlo como un trabajo en sí mismo. Mas tan pronto como se hace, se echa de ver que dejamos de lado la esencia del gesto. Por una parte, se puede afirmar efectivamente de cada gesto laboral que cambia al gesticulante, y así, por ejemplo, el gesto de hacer de zapatero hace del gesticulante un zapatero. En el gesto de afeitarse no se trata, sin embargo, de ese tipo de cambio personal.

Por otra parte, hay gestos cuyo objetivo es cambiarse a sí mismo: tales serían los gestos de leer o de viajar. Pero en el gesto de afeitarse no está en juego ni el cambio de una cosa del mundo ni el cambio del propio gesticulante; de lo que se trata es de un cambio de la piel entre el gesticulante y su mundo. No puede hablarse por tanto ni de un gesto laboral en sentido estricto ni de un gesto ritual, sino de un gesto que está entre el trabajo y el rito y al que bien se puede llamar gesto dermatológico. O bien gesto cosmético, si en dicho adjetivo aún se reconoce la raíz de *kosmos*.

Mediante el rasurar los pelos de la barba, que antes eran una par-

te de mi cuerpo, han pasado a ser una parte de mi máquina de afeitarse. Mas como se trata de un gesto dermatológico —que es como decir un gesto que ocurre en la tierra de nadie entre hombre y mundo—, el cambio ontológico de los pelos de la barba por la acción del afeitado se hace problemático. Por una parte, es discutible que los pelos de la barba hayan sido efectivamente alguna vez parte de mi cuerpo, o si no estaban ya separados del cuerpo aun sin haber caído de la cara, y si el afeitado no tenía precisamente por objeto el llevar a término esa separación. Y, por otra parte, se puede considerar la máquina de afeitarse como una prolongación del cuerpo (si definimos un instrumento cual órgano artificial del cuerpo), y desde ese punto de vista los pelos de la barba no han cambiado su lugar ontológico con el afeitado. Simplemente han sido trasladados de un lugar del cuerpo a otro lugar del mismo cuerpo; con lo que todo el cuerpo se considera de alguna manera como un aparato, que el gesticulante manipula.

Finalmente, es posible defender la opinión de que el cambio de los pelos de la barba a causa del afeitado consistiría en haber sido transferidos del mundo orgánico (cuerpo) al mundo mecánico (máquina de afeitarse). Y entonces se plantea el problema insoluble de definir la organología de los pelos de la barba desde su estructura, su función y su posición ontológica. Todas estas dificultades ponen de manifiesto que en el afeitarse se trata de un gesto que se lleva a cabo en un campo intermedio indeterminable.

Para librarse de tales dificultades, hay que dejar la palabra al propio gesto. Sólo entonces desaparecen ciertos prejuicios ideológicos del tipo «yo tengo un cuerpo» o «yo soy un cuerpo». Como el gesto se vuelve contra el mismo gesticulante, que en dicho gesto es a la vez agente y paciente, al realizarlo y padecerlo simultáneamente se hace y vive una extraña experiencia, que desde luego no es una experiencia dialéctica. Se experimenta cómo la mano conduce la máquina sobre la piel y cómo la piel es rascada y raída, sin que esas dos experiencias entren en contradicción a la manera de la relación existente entre sujeto y objeto. Eso es precisamente lo que significa «experiencia límite» —de la cual intentan hablar los místicos, en un contexto distinto por completo—.

Fácil sería, aunque estéril, pretender explicar esa doble experien-



cia fisiológicamente (por vía neurológica, por ejemplo). Y es que lo esencial de este gesto no es el movimiento, que puede explicarse biológicamente, sino precisamente la ambivalencia existencial de obrar al tiempo que se padece una acción. Cuando se toma en serio este aspecto, nos topamos con el fenómeno del dolor.

Simplificando un poco estamos tentados de decir lo siguiente: tan pronto como nos duele, dejamos de afeitarnos. Eso significa que hacer y padecer han de mantenerse en equilibrio; y ésta sería la vivencia del campo intermedio, que se llama «piel». Se sabe, no obstante, que semejante afirmación es falsa.

Primero, el afeitado se diferencia del tatuaje o de las operaciones plásticas de la piel, porque en principio no duele, porque no penetra hondo en la piel. Afeitarse es un gesto epidermológico, que se realiza en la superficie de la piel, y en él el dolor no es un horizonte de control, sino un accidente. Segundo, por lo demás nos afeitamos, como nos dejamos tatuar o nos sometemos a una operación plástica por alguna motivación afrontando ciertos dolores. Uno se afeita aun corriendo el riesgo de sentir dolores, aunque tales dolores se eviten normalmente. Por ello el fenómeno del dolor no puede desempeñar en ese gesto ningún rol delimitador. Está claro, sin embargo, que afeitado y dolor de alguna manera tienen algo que ver entre sí.

Para poner de manifiesto esa confluencia no cabe remitirse a la intensidad del dolor y decir, por ejemplo, que cuanto más intenso sea el dolor más profundo será también la penetración del gesto desde el mundo hasta el interior de aquel que ha de padecer la acción. Dicho de otro modo: el afeitado vendría a ser un autoanálisis superficial, y eso se echaría de ver porque en principio no duele. Eso no puede afirmarse por diversos motivos, y de nuevo los neurológicos son los menos importantes al respecto. Mucho más interesante es que el afeitado sea efectivamente lo contrario del autoanálisis (y ello a pesar del espejo de afeitarse en que nos miramos al realizar el gesto); que no nos afeitamos para reconocernos a nosotros mismos, sino para cambiar (ser otro del que se es) y que puede hacer daño, no porque erróneamente pueda penetrar hondo, sino aunque no penetre, sino que cubra en lo esencial.

Nos acercamos al fenómeno del dolor en el afeitado, si reflexio-

namos sobre la sangre. En el caso de que durante el afeitado aparezca sangre, aunque sólo sea en forma de una irritación cutánea, tenemos el sentimiento de haber alcanzado lo contrario de lo que es el objetivo del afeitarse. Así pues, en el afeitado el dolor no es lo que suele ser. Normalmente se intenta evitar el dolor, porque es lo opuesto al propósito de todos los gestos (es decir, de lo que se llama la «felicidad»). Al afeitarse no se busca evitar el dolor (éste se aguanta), sino que se intenta evitar el sangrar. Y de hecho todos los progresos técnicos no se han dirigido a evitar el dolor, sino a evitar el sangrar. El dolor en el afeitado es un síntoma del sangrar, una señal de que nos hemos afeitado mal. No es lo contrario del propósito que el gesto persigue, sino simplemente un síntoma de lo contrario a tal propósito. Cuando duele, dejamos de afeitarnos, no porque se tema al dolor, sino porque se teme el sangrar, y en este sentido el dolor controla el afeitado.

Con ello sale a la luz lo esencial del gesto de afeitarse. Se trata sin género de duda de un gesto, que retira del rostro los pelos de la barba; pero no con objeto de hacer visible el rostro que se ocultaba debajo de los pelos. El gesto de afeitarse no significa un destapar del rostro a los ojos del mundo. Tampoco es un gesto, que persiga hacer accesible el mundo al rostro, como para percibir mejor el viento, por ejemplo. Si el propósito del gesto estuviera ahí, entonces el objetivo del afeitado sería un cutis facial irritado, una piel con la que el interior de la persona se acerca al mundo. Bien al contrario, el afeitado es un retirar los pelos de la barba, para acentuar aún más la frontera entre el hombre y el mundo. El afeitado no hace visible el rostro, sino la piel; y eso significa que pone de relieve la frontera entre hombre y mundo. Los pelos de la barba se eliminan, no porque oculten el rostro, y por tanto dificulten la comunicación entre el yo del hombre y su entorno mundano, sino porque borran la diferencia entre hombre y mundo. Nos afeitamos, no para establecer comunicación con el mundo, sino para distanciarnos de él y afirmarnos frente al mismo. Eso se alcanza al poner al descubierto la piel, que separa a la persona humana de la realidad mundana circundante. Si los jóvenes llevan barba, no es para ocultarse, sino todo lo contrario, para dejar en la duda la diferencia entre yo y mundo.

Lo dicho abre un ancho campo al estudio de las diferentes for-

mas de barba, que no por ello han de verse como máscaras, sino como agujeros en las máscaras. Ese territorio es fascinante, porque abre un acceso extraordinario a la filosofía de la historia y de la moda (el César afeitado y el Jesús con barba), y porque permite estudiar ciertos paralelismos entre barbas y pechos (esto es, el *women's lib*). Por desgracia este campo es demasiado vasto, para poder recorrerlo aquí. Pero hay que consignar la ambivalencia de cada gesto que marca fronteras, y esa ambivalencia se deja ver con singular claridad en el gesto de afeitarse.

Cuando hago resaltar la piel, que es como destacar la diferencia entre mí y el mundo, estoy definiendo mundo y yo; y eso significa que estoy por encima de ambos y frente a los dos. Porque «definir» significa negar o, lo que es lo mismo, lo que alguna cosa no es. En el afeitado avanzo hacia el yo, lo hago más pequeño, no porque rasure los pelos, sino porque resalto la diferencia frente al mundo. La máquina de afeitarse es un instrumento para empequeñecer al yo, para la definición. Eso es lo que la piel siente mientras es rasurada.

Pero, cuando me rasuro, procedo también contra el mundo, lo hago más pequeño, y eso aunque transporte al mismo los pelos de la barba. Lo empequeñezco, porque con excepción de los pelos me salgo del mismo. La máquina de afeitarse es un instrumento para achicar el mundo, para la definición. Es lo que siente la mano que afeita, cuando desprende el yo del mundo para definir ese mundo. Al afeitarme cada mañana corto el «cordón umbilical», que intenta borrar cada noche la diferencia entre mí y el mundo en forma de pelos de barba.

La ambivalencia del afeitado está en la circunstancia de que se trata de un gesto, que ciertamente aclara y distingue (persigue de hecho una *clara et distincta perceptio* del hombre y del mundo); pero justo por eso empequeñece tanto al hombre como al mundo. A la inversa podría decirse que la ambivalencia del afeitado consiste en estar comprometido con la piel, o sea con la tierra de nadie. Semejante compromiso es posible porque la piel es permeable; es decir que permite experimentarla desde dentro y desde fuera, como agente y como paciente. Esa permeabilidad de la piel no es, sin embargo, dialéctica (en el afeitarse no hay diferencia alguna entre la vivencia de la mano y de la piel), y por ello el compromiso con la piel

es una persistencia estática, y por esto reaccionaria, en unas estructuras separadoras. El gesto de afeitarse es el gesto del racionalismo formalista, un gesto clásico, no romántico y antirrevolucionario. Naturalmente no se puede decir que quien se afeita sea un fascista; pero cabe decir que quien es fascista es imposible que lleve una barba cerrada.

A partir de aquí es posible recoger de nuevo la comparación entre el gesto del peluquero y el del jardinero, el del cosmético y el del urbanista y (¿por qué no?) el del ingeniero social y el del ecólogo. Son gestos, que no tienen el propósito ni de humanizar la naturaleza (crear cultura) ni naturalizar al hombre (salvar la naturaleza para el hombre), sino acentuar y ampliar la región fronteriza entre hombre y mundo, la «piel». Son gestos dermatológicos. El jardinero, el urbanista y el ecólogo trabajan en la piel; en la piel y para la piel, pues el jardín, el suburbio y el bosque «salvado» son piel, que crece cada vez más fuerte y lozana entre el hombre y el mundo. Jardineiros, urbanistas y ecólogos son cosméticos. No quieren un estar en el mundo del hombre, sino una existencia «cosmética», que significa una existencia estética en el sentido malo de la palabra. Son peluqueros que rapan maleza, polución y construcciones de cemento armado, para extender la diferencia entre hombre y mundo.

Se puede afirmar que estamos a punto de entrar en una era cósmica, que es tanto como decir cosmética. En una época en que hombre y mundo cada vez se hacen menores y la piel entre hombre y mundo, el denominado entorno (*environment*) adquiere proporciones cada vez más cósmicas. Mas cabe afirmar asimismo que ya existen tendencias a oponerse a ese rapado de cualquier vinculación entre hombre y mundo, como barbas y sus equivalentes. El mundo cosmético es el mundo de la moda; es decir, de la modernidad. Por ello no hay nada más moderno que la ecología, el entorno o medio ambiente, la calidad de vida, en una palabra que el rapar. Pero tal vez precisamente lo moderno, es decir, la edad moderna y el gesto de rasurar, se enfrenta a una crisis. El presente ensayo no pretende afirmarlo, sino presentarlo como una propuesta.



## El gesto de oír música

El gesto del vidente ha adquirido tan fuerte relieve en el mito y la tradición, que a diario y por doquier podemos observar en la televisión y los anuncios publicitarios cómo se ha convertido en una pose. La pose, por ejemplo, del estadista que mira las estrellas con atención y energía. El gesto del pensador lo convirtió Rodin en un cliché. Por contra, el gesto del oyente parece a primera vista que no ha sido estereotipado en la misma medida, aunque está emparentado con los gestos de ver y pensar, por cuanto que no se trata de un movimiento, sino de una posición del cuerpo.

Mas, si desde el punto de vista del gesto, echamos una ojeada a la iconografía medieval, encontramos el gesto de oír o escuchar como uno de los temas centrales. Es el ademán de María al momento de la encarnación, el gesto de quedar fecundada por la Palabra (el Logos). María «concibe», es decir, escucha y recibe una voz. Es instructivo observar cómo cambia el gesto con la irrupción del Renacimiento. En el gótico es el gesto de María sorprendida y llamada; en el Renacimiento, el gesto de María, resuelta y en escucha. Si de escuchar música se trata, y el gesto renacentista nos interesa, es preciso contemplar a Ghirlandaio y no a Giotto.

Y, sin embargo, hay que formular en seguida un reparo. La música se escucha de forma diferente a como se escuchan las voces que hablan (*logoi*). Las voces que hablan se escuchan descifrándolas, «se leen»; por eso los sordos pueden leer en los labios. Con la música no pueden hacerlo. María escucha leyendo, y eso es preci-

samente lo que significa «concebir»: María recibe comprendiendo.

Cierto que al oír música se da también un desciframiento, ya que la música son sonidos codificados; de ahí que también el mensaje musical sea tan lógico como el de los *logoi*. Mas no se trata de una «lectura semántica» ni del desciframiento de un sentido codificado. Durante siglos se viene prolongando la discusión de qué es lo que se descifra al escuchar música, sin que se haya logrado un acuerdo. Realmente eso debería poderse reconocer en el gesto de oír música. A este respecto el gesto de María, al momento de la concepción del Verbo, tal como lo entendió y captó la pintura del Renacimiento, podría servir como punto de partida, pues el oír música es una escucha. No obstante, es necesario recordar que María no escucha precisamente música, aunque al momento de la concepción del Logos puedan acompañar el mensaje celestial ángeles violinistas. En el mejor de los casos se podría decir que María representa un caso límite musical: el de que oye un *Lied*, una canción.

De aceptar eso, empieza la confusión. Supongamos que al momento de la concepción María oye un *Lied*. En tal caso el gesto de escuchar dependería del *Lied*, al que se presta oído. Sin embargo, el gesto con que se escucha la Marsellesa o una canción de los Rolling Stones es bien distinto del gesto de María; y, de recibir la Marsellesa a la manera de María, o de marchar María al momento de la encarnación, el mensaje se recibiría con un cierto falseamiento.

Pero lo que vale para la escucha de canciones tiene que poder aplicarse también a la escucha de la música en general. El gesto de escuchar es distinto, no obstante, cuando se trata de música de cámara o de música cinematográfica, uno es el gesto para la música electrónica y otro para la música que se ejecuta con la armónica de boca. Mas, si admitimos que ese gesto depende del mensaje que se recibe —algo así como el gesto de apresar depende del objeto que se arroja—, se plantea la cuestión de si tiene sentido alguno hablar de un gesto de oír música en general.

Luego de reflexionar un poco esa confusión cesará sin embargo. Pues el hecho precisamente de que el gesto de oír música dependa en gran medida del mensaje que se recibe (y no sólo en lo que se refiere a su contenido sino también por lo que hace a su «canal») per-

mite y exige a la vez el buscar un núcleo común por debajo de todas esas formas gestuales. Justamente porque se escucha la ópera de forma distinta que los ragas indios, y la propia ópera en forma diferente según que se vea en televisión o se escuche en un tocadiscos, hay que preguntarse dónde encuentra realmente su justificación la subordinación de esas formas especiales de escuchar a un hecho como el de escuchar música en general.

En efecto, parece que algo distingue esencialmente el gesto de escuchar una ópera en televisión y un raga en un disco de otros gestos de escucha, aunque tales gestos parezca que se encuentran cerca del gesto de escuchar música. La escucha de una ópera en televisión está más cerca de la escucha de un raga en el tocadiscos que no la escucha de una retransmisión deportiva por televisión o de un debate político grabado en una cinta. Nuestra atención ha de centrarse en el núcleo común –de todas esas formas de escuchar música– y no en las diferencias evidentes entre las distintas maneras de escuchar música.

Cuando se piensa que el gesto de escuchar música depende en tan gran medida del mensaje recibido, como la que apenas se da en ningún otro gesto receptivo (y que, por ejemplo, la escucha de una ópera en televisión se diferencia de la escucha de la Marsellesa en una asamblea política más que la lectura de una novela de la lectura de un panfleto político), se impone el formular la hipótesis siguiente: el escuchar música es un gesto, que se adapta al mensaje recibido, de modo que su forma cambia de un mensaje a otro, es lo esencial y común a todas esas formas, convirtiéndolos en gestos de oír música. El gesto renacentista de María que concibe al escuchar las palabras del ángel refrenda esta tesis: María oye; y eso significa que obedece (*oboedire = ob-audire*) y que se pliega al mensaje recibido.

Esto empero provoca al menos dos objeciones. Primera, y como ya se ha dicho, el gesto de oír música no es un movimiento corporal, sino una postura corporal, aunque esa postura no sea fija e inmóvil. No se trata, pues, como en el gesto de capturar algo, del intento de intervenir activamente en el proceso de recepción. Por descontado que en ocasiones puede observarse cómo al escuchar el pie marca el compás o los labios parecen silbar; pero en esos casos se trata, como en la lectura susurrada, de la descarga ingenua de una



tensión esencialmente interna. Así pues, no puede hablarse de una acomodación al mensaje en el sentido ordinario con que se da en la captura o en el baile.

Segunda objeción: es característico, sin embargo, del mensaje acústico el que propiamente no se recibe, sino que se le da curso. El cuerpo humano es permeable a las ondas sonoras, hasta el punto de que esas ondas le hacen vibrar y se adueñan de él. Ciertamente que en el cuerpo hay órganos auditivos específicos, que transforman las vibraciones acústicas en vibraciones de otro tipo, electromagnéticas por ejemplo; pero la música no sólo hace vibrar al nervio auditivo, sino a todo el cuerpo. No se puede, por tanto, hablar de una adaptación al mensaje, cuando el mismo mensaje imprime su forma al oyente.

No obstante esas dos objeciones formuladas, puede mantenerse la hipótesis de que el gesto de escuchar es esencialmente una adaptación del cuerpo a un mensaje acústico y de que en eso se diferencia de otros gestos. Y desde luego no sólo porque tal hipótesis no queda refutada por las dos objeciones, sino curiosamente también porque las dos objeciones expuestas sólo muestran de qué se trata en el gesto de escuchar, como adaptación a las ondas sonoras. De ahí la conveniencia de analizar ahora con algún mayor detenimiento cada una de las dos objeciones.

El escuchar música es una postura corporal. Eso significa una tensión interna, que se afloja y hasta desaparece, cuando se manifiesta como movimiento. En ese aspecto el gesto de escuchar música puede compararse con la posición de ¡firmes! o con la postura defensiva de un boxeador. Así como el soldado de guardia no puede estornudar sin faltar a la posición correcta, así también el oyente musical sólo puede escuchar bien cuando se «concentra»; es decir, cuando pone sus músculos y nervios de una determinada manera. La diferencia entre el soldado de guardia y el boxeador, de una parte, y el oyente de música, de la otra, consiste en que el soldado y el boxeador no toman una actitud de recepción, sino de acción. Lo cual quiere decir que se concentran de dentro afuera. Por el contrario, el oyente de música no *se* concentra propiamente, sino que concentra en el interior de su cuerpo las ondas sonoras que le lleguen. Eso significa que en la escucha musical el cuerpo se hace música, y la música se hace cuerpo.

De acuerdo con todo ello el gesto de escuchar música es una postura corporal, en la que la música se encarna. (Curiosamente ya no se puede distinguir ahí acción de pasión, música de cuerpo.) Con ello se solventa la objeción de que el oyente no puede adaptarse al mensaje, porque está en una postura pasiva. Si en la escucha el oyente es personalmente la música escuchada, si su «sí mismo» es música, ello quiere decir que el adaptarse a la música es convertirse a sí mismo en música escuchada. La consideración de la objeción segunda muestra de qué se trata (y que aquí de modo alguno se incurre en un romanticismo).

El cuerpo humano es permeable a las ondas sonoras, mas no de la misma manera que a los rayos *X*. Sin necesidad de entrar en pormenores físicos, es evidente que las ondas sonoras al pasar por el vientre producen efectos diferentes de los que provocan los rayos *X*. Se las siente, sabemos que se las padece. Esa pasión consciente se dice en griego *pathein*. La acogida de la música en el vientre (y en el pecho, y en el sexo, y en la cabeza y, para decirlo de una vez, en todos los miembros corporales dispuestos a la vibración) es un *pathos*, y su efecto es una «empatía» con el mensaje. Ese carácter patético es literalmente verdadero sólo para mensajes acústicos, a los demás sólo se aplica de una manera metafórica. Al escuchar música el hombre queda «prendido» por el mensaje en un sentido totalmente físico (no metafórico o figurado); el hombre está en empatía con el *pathos* de la misma. (Por supuesto que, al respecto, se puede pensar en Pan y en Orfeo, aunque también en una aerodinámica.)

Pero el asunto no es tan simple. Primero, es probable que el hígado vibre de manera diferente que la cavidad sinusoide; segundo, la conexión del hígado con el sistema nervioso es diferente de la que tiene la cavidad sinusoide; y, tercero, existe un nervio auditivo, especializado precisamente en la recepción de ondas sonoras. En consecuencia la empatía con el mensaje es un proceso complicado. Complicado sobre todo porque con ello no sólo se da un *feedback* cibernético entre las distintas vibraciones corporales, sino también, y principalmente, porque en el lenguaje corriente esa compleja vivencia patética se menciona con verbos como «sentir», «desear», «soñar», «pensar», y con substantivos del tipo de «felicidad», «amor», «añoranza», «belleza», «orden»... En una palabra, el tema

de la permeabilidad del cuerpo humano a las ondas sonoras no es tan sencillo, porque se experimenta como felicidad, orden matemático y belleza.

Ninguna vivencia revela tanto como el escuchar música que «espíritu», «alma» o «intelecto» son palabras, que designan unos procesos corporales. Y, sin embargo, el hecho de oír música no es algo parecido a lo que se denomina un «caso límite». No puede decirse que el escuchar música sea una especie de masaje (algo así como una diatermia), con el que se estimula una especie de espíritu. Por el contrario, en la audición musical, en ese masaje acústico, se recibe una de las formas más elevadas, si es que no la suprema, de espíritu, alma e intelecto. Y ello de tal manera que en dicho mensaje acústico coinciden el propio espíritu y el espíritu de quien emite el mensaje. Por todo ello, una investigación de la audición musical desde el punto de vista fisiológico y neurológico sería probablemente un buen método para comprender procesos del tipo de «pensamiento lógico», «imaginación creativa» o «comprensión intuitiva» desde su lado corporal.

Sintetizando las dos objeciones mentadas contra la tesis de que escuchar música es esencialmente un gesto con el que el cuerpo se pliega al mensaje, cabría decir lo siguiente: ambas objeciones ponen de manifiesto lo que significan en este contexto términos como «cuerpo» y «adaptación». En la escucha musical el cuerpo se hace música, y su respectiva postura física responde en su tensión interna precisamente a la de aquella música, que está en trance de recibir. Y puede adoptar esa postura, porque de una manera extremadamente compleja está dispuesto a vibrar junto con el *pathos* de esa música. Esa forma compleja que tiene el cuerpo de vibrar se describe en otros contextos con verbos como «sentir», «pensar», «desear». Para decirlo de otro modo, y en forma más radical: el oír música es un gesto, en el que a través de un masaje acústico el cuerpo se hace espíritu.

Esa espiritualización del cuerpo a través de la acústica (un proceso que no puede compararse con ningún otro proceso corporal) es en concreto perfectamente impenetrable: es lo que, en un lenguaje cibernético, se denomina una «caja negra». Por ello es imposible que un compositor se proponga, por ejemplo, lo siguiente: Haré vi-

brar de tal modo las glándulas salivales de los oyentes, que comprenderán a través del pensamiento y del sentimiento la estructura geométrica de la fuga y, con ella, un aspecto lógico del mundo. O bien: Pondré en tal estado de vibración las cavidades bucales de los oyentes, que vivirán con el pensamiento el amor a todos los hombres y a la realidad toda.

Pero aunque ni Bach ni Beethoven hayan podido componer así, su propósito fue el de provocar justo ese efecto en el oyente. Actuaban de un modo cibernético: manejaban el *input* y *output* de los «cuerpos» de la caja negra. Los cebaban de vibraciones, que tienen la lógica y el amor como *output*, sin preocuparse de los procesos en el interior del cuerpo. Por eso la descripción de la audición musical como un masaje acústico no es ninguna desacralización del espíritu. Por el contrario, es la única que muestra de manera adecuada el misterio de lo espiritual en general, y de la música en particular, a saber: la misteriosa obscuridad en el interior de la caja negra.

Sólo cuando se reduce la música a una acústica y el espíritu a un manojo de nervios y músculos, se descubre el misterio del *pathos*, el *mysterium orphicum*, el «teorema» pitagórico de la armonía, por la que música y matemática en tanto que *peri-pathein* y *em-pathein* constituyen el arte (*techne*), que lleva a la sabiduría de la belleza y de la bondad, a la *sophia* de la *kalokagathia*.

Escuchar música es un gesto, en el que el cuerpo se ajusta a la *mathesis universalis*. Puede hacerlo, porque las vibraciones acústicas no sólo penetran la epidermis, sino que la hacen vibrar a la vez. Con lo cual la piel, la tierra de nadie entre hombre y mundo, se convierte de frontera en conexión y acoplamiento. En la audición musical desaparece la separación entre hombre y mundo, el hombre supera y va más allá de su piel o, a la inversa, la piel supera a su hombre.

La vibración matemática de la piel en el acto de escuchar música, que se transmite después a las entrañas, al «interior», es un «éxtasis», es la «experiencia mística». Y es la superación de la dialéctica hegeliana. Al escuchar música el hombre se encuentra a sí mismo sin perder el mundo, y encuentra el mundo sin perderse a sí mismo, por cuanto que se descubre a sí mismo como mundo y descubre el mundo como a sí mismo. Y ello porque se encuentra a sí mis-

mo y al mundo no como una oposición entre sujeto y objeto, sino como «pura relación»; es decir, como vibración acústica. Sólo al oír música se vive de un modo físico, concreto, neuronal y literal lo que entiende la ciencia cuando habla de «campo» y de «relatividad». Se vive cómo en el campo acústico (que es un caso especial del campo de gravitación) hombre y mundo en la pura relación —es decir, referidos el uno al otro— se hacen una sola cosa, «pura intencionalidad» para decirlo con el lenguaje de Husserl. Por ello el oír música es la vivencia «absoluta», es decir, la vivencia de la relatividad de sujeto y objeto en el campo de la *mathesis universalis*.

Oír música es el gesto, que supera la piel, por cuanto que la transforma de frontera en enlace. Es el gesto del éxtasis. Es posible que se den otros gestos extáticos. Probablemente, por ejemplo, de un modo químico, por medio de drogas, o de un modo mecánico, mediante los ejercicios de yoga, se pueda forzar al cuerpo a unos gestos, en los que se supera a sí mismo. Y seguramente que también existen técnicas para provocar, mediante autosugestión, unos procesos corporales que conducen al éxtasis. Santa Teresa constituye probablemente un ejemplo en ese sentido.

Pero el oír música es gesto de otra índole. Cuando conecto Radio France para escuchar *France Musique*, ejecuto un gesto totalmente profano, totalmente técnico y abierto por completo (nada hermético). Y si me ajusto adecuadamente, puedo tener la vivencia extática. Precisamente porque ese gesto es tan profano, tan técnico, tan abierto, porque existen escuelas musicales y animaciones y acontecimientos musicales, precisamente por eso la música es el misterio más grande y más sagrado. No tiene necesidad de esconderse, es oscura en su simplicidad grandiosa y supercompleja, en su matemática simplicidad. Igual que la muerte y la vida. Porque es vida en la muerte, y muerte en la vida. Para saberlo no es necesario haber leído a Schopenhauer. Para saberlo hay que haber intentado simplemente escuchar música de una manera adecuada.

## El gesto de fumar en pipa

Lo que distingue al fumador de pipa de los fumadores que no lo hacen así es fundamentalmente su extraordinaria dependencia de los bolsillos. Se necesitan, por lo menos, uno para la tabaquera, uno para la pipa, otro para el encendedor, otro para el limpiador de la cazoleta y otro más para el alambre de limpiar la boquilla. Y hay otros bolsillos de reserva, por ejemplo, para una segunda pipa, para las cajas de fósforos y para los alambres de distinta dureza y curvatura.

Tales bolsillos no pueden tener formas arbitrarias ni pueden llevarse en cualesquiera rincones de la vestimenta. La tabaquera, por ejemplo, ha de encontrarse en un bolsillo profundo del pantalón, porque requiere calor; la pipa ha de meterse en un bolsillo externo del pecho, pues su cazoleta tiene que señalar hacia abajo y la boquilla ha de quedar a la vista, y el encendedor ha de ser fácilmente asequible en un bolsillo interior al lado derecho de la chaqueta para sacarlo cómodamente con la mano izquierda (pues la derecha sostiene la pipa).

Así pues, lo que por encima de todo diferencia al fumador de pipa del que no la usa es su extraordinaria dependencia de una vestimenta específica. Pese a lo cual sería falso hablar de un traje de trabajo y creer que se puede reconocer al fumador de pipa por su manera de vestir. Y es que el gesto de fumar en pipa no es un trabajo, sino más bien —y así lo demostraremos— lo contrario del trabajo: un ocio. Y la vestimenta como tal del fumador de pipa tampoco es

reconocible, porque la esencia de los bolsillos es el estar ocultos y ocultar.

Por todo ello surge la cuestión siguiente: si el fumar en pipa *a)* agrava la dependencia del fumador de algunas circunstancias y en este sentido merma su libertad, *b)* es un gesto complejo, sin «realizar» nada a la manera de un trabajo, y *c)* no «distingue» al fumador (si no es en el momento de fumar, por la pipa que sostiene en su boca), si todo eso es así ¿por qué muchos hombres fuman en pipa? Esta pregunta tiene una forma paradigmática para toda una clase de preguntas. Se puede sustituir en ella el «fumar en pipa» por «pintar» o «tocar el violín». Ese «carácter de clase» de la pregunta, que muestra cómo el fumar en pipa pertenece a una clase de gestos, y desde luego a una clase muy problemática, explica también por qué el gesto de fumar en pipa ha sido escogido para la presente consideración.

Se puede abordar la cuestión desde distintos puntos de vista. Se puede intentar, por ejemplo, explicarla históricamente, y empezar para ello con el descubrimiento de América. O se puede hacer un ensayo de tipo sociológico y operar, por ejemplo, con conceptos tales como «estrato social» y «círculo cultural». Y es posible un intento de aducir para su explicación ciertos conceptos neurofisiológicos, como «acción de los alcaloides sobre el sistema nervioso». Exactamente igual que podría hacerse con algunos conceptos psicológicos del tipo de «simbolismo fálico y simbolismo vaginal».

Todos esos intentos de explicación (y su número iguala al de las diferentes ciencias de la naturaleza y de la cultura) tienen en común el empeño por señalar la causa del fumar en pipa. Pero las explicaciones causales no dan la esencia de un gesto. Cuando me pregunto por qué fumo en pipa, no pienso en las causas que me condicionan a hacerlo. En lo que pienso es en el motivo de mi fumar. Estoy convencido, en efecto, que podría perfectamente igual no fumar, y es esa convicción la que me induce a preguntarme por qué fumo.

Esta diferencia entre causa y motivo, entre movimiento condicionado y gesto hace que las explicaciones causales, por correctas que puedan ser, dejen de lado el tema central de la pregunta. El punto de vista desde el que es necesario darle respuesta —si se quiere llegar a su núcleo esencial— es aquel desde el que se elige y se toman decisiones. Pues la pregunta viene a significar: ¿Por qué me he deci-

dido precisamente a fumar en pipa, en lugar, por ejemplo, de mascar chicle, cosa que hubiera podido hacer exactamente igual? Lo que se requiere, por tanto, para responder a la pregunta no es una investigación científica sino un tratar de comprender la «esencia» del gesto.

Cuando se adopta ese punto de vista, lo primero que queda claro es que cualquier intento por «racionalizar» el fumar en pipa sería el resultado de un completo malentendido de ese gesto. Por supuesto que se pueden construir pipas que nunca se obstruyen, o limpiadores combinados para utilizar con mayor facilidad, o bolsas en las que poder guardar pipa, tabaco y limpiador cómodamente y ahorrando espacio. Por lo demás, todos esos chismes y otros muchos pueden encontrarse en el mercado. Pero aniquilarían literalmente el gesto de fumar en pipa.

Eso demuestra que el motivo de fumar en pipa puede no ser únicamente el hecho de fumar, es decir, el aspirar humo de tabaco, como es tal vez el caso cuando se fuman cigarrillos, y que el fumador de pipa no esté en la misma relación con la nicotina que el fumador de cigarrillos. Cabe incluso sospechar que la aspiración efectiva del humo de tabaco en parte sólo sea un pretexto para el gesto complejo que la precede y sigue, y que el motivo de fumar en pipa haya que buscarlo en ese gesto complejo tanto como en el fumar mismo.

A este respecto se impone una comparación. La diferencia entre fumar en pipa y fumar cigarrillos ¿no puede compararse con la que se da entre beber té en el desayuno y beberlo en la ceremonia japonesa del té? En la medida en que la comparación es atinada, permite barruntar que en el fumar en pipa se trata en buena parte de un gesto ritual. Naturalmente que el fumar en pipa no se encuentra en el mismo nivel «sagrado» de la ceremonia del té (para no hablar de los gestos rituales durante la misa católica o de la magia de la lluvia). Y, sin embargo, el hecho de que no se pueda «racionalizarse» sin destruir indica que se trata de un gesto ritual.

Ahora bien, cuando en segundo lugar se intenta describir desde ese punto de vista de la compenetración el rito de fumar en pipa (y por ende de aquel gesto, del que ahora sabemos que una explicación causal no llega a sus motivos, porque es un gesto, y que toda racionalización lo aniquila, porque es un ritual), se comprueba con



asombro que no existe ninguna norma general a la que pueda atenerse el fumador de pipa.

Lo cual significa no sólo que cada fumador de pipa haya elaborado su forma característica de manipular su pipa, sino también que cada fumador de pipa esté dispuesto a fundamentar y defender su estilo en una discusión con otros fumadores en pipa. Esta observación resulta sorprendente, porque parece contradecir a la primera observación. ¿No es acaso una característica de los gestos rituales el que sean estereotipados (es decir, prescritos y fijos) y que por lo mismo todo el mundo tenga que hacer siempre y en todo lugar los mismos movimientos cuando los lleva a cabo? Y esa actitud pronta para la discusión y fundamentación del propio estilo ¿no significa que cada fumador en pipa cree haber «racionalizado» su gesto, lo que de acuerdo con la observación primera no es posible sin eliminar el fumar en pipa? ¿Resultaría falsa, por consiguiente, la observación primera y el gesto de fumar en pipa no sería por lo mismo una acción ritual?

Mas reflexionando sobre la contradicción, que aquí aflora, se tiene la impresión de que no sólo se nos cierra el acceso a la comprensión del fumar en pipa (y del ritual en su conjunto), sino que se nos abre de par en par. Pues lo que en esa contradicción salta a la vista es la amalgama indisoluble entre teoría y práctica, tal como se da en el rito y en ninguna otra acción. En efecto, lo que caracteriza a gestos como el de fumar en pipa es, por una parte, el no ser prácticos en absoluto, en el sentido de que no persiguen ninguna tarea, y, por otra, el ser totalmente prácticos, en el sentido de que carecen de cualquier base teórica.

De ahí que en este tipo de gestos no se dé la dialéctica entre teoría y práctica, como la que alumbró el análisis de los gestos laborales, sino precisamente esa amalgama indisoluble, como la que deja patente la contradicción en la que nos tropezamos. Que el fumar en pipa no sea práctico en absoluto se echa de ver en dicha contradicción, como una disputa de opiniones (*doxai*) respecto de la manera mejor de fumar en pipa, en la cual todos los litigantes tienen bien claro que se trata de unas posiciones subjetivas ya que no se persigue ninguna tarea y, por lo mismo, no puede darse ningún método de fumar objetivamente mejor.

Y que el fumar en pipa sea perfectamente práctico se pone de manifiesto en dicha contradicción con la presencia de distintos estilos de fumar; o, lo que es lo mismo, con la presencia de unas diferencias estéticas, no teórico-cognoscitivas, de la misma acción teóricamente no aprehensible, y por tanto estereotipada. Dicho con otras palabras: la discusión es completamente teórica y no tiene efecto alguno sobre el gesto, ajeno a la teoría, de fumar; y, lo que es más extraño, tampoco pretende tenerlo en modo alguno. A pesar de todo surge siempre y doquiera se reúnen fumadores de pipa, pues el carácter ajeno a la teoría, propio del fumar, frente a su alejamiento completo de la práctica, representa a los ojos de los fumadores una especie de escándalo.

Como ya queda dicho, el fumar en pipa es un gesto profano. La discusión teórica, perfectamente inútil, entre quienes fuman en pipa a propósito de los diferentes estilos ha aflorado por consiguiente en un clima de amable tolerancia recíproca. Puesto que el fumar es un hecho profano —y que, por tanto, no afecta a lo fundamental de la existencia—, cada fumador consiente en que el otro sea feliz a su manera. Aunque, por supuesto, sigue estando convencido de que la suya es la correcta —por el único argumento aquí convincente— al ser la práctica que a él le hace feliz.

Echando, sin embargo, una ojeada desde esta discusión teórica, perfectamente inútil, de un gesto no teórico, sobre otros ritos (por ejemplo, sobre la *Kashruth* judía), en los que está en juego algo existencialmente básico, como es lo sagrado, entonces el clima cambia. Nos encontramos entonces con la disputa enconada e inflexible, como la que ilustran, por ejemplo, muchos comentarios del Talmud. Así, y en razón precisamente del carácter profano del fumar en pipa y de su inocuidad aneja, puede servir como modelo para comprender las discusiones de los ritos dentro de una ortodoxia. Si hay que poner el tabaco en la cazoleta primero bien apretado y después más flojo, parece ser una cuestión del mismo tipo de aquella otra en que se cuestiona la licitud de tomarse un huevo que ha sido puesto en sábado. Ambas cuestiones son teóricas por igual, en el sentido de que no persiguen en absoluto ninguna realización práctica; y son no teóricas por completo, en el sentido de que apuntan enteramente a una práctica.

Esto demuestra que tales discusiones no pueden «racionalizar» el rito, ni tampoco lo pretenden, sino que son «estéticas» en el significado etimológico de la palabra, a saber: en que tienen que ver con la experiencia. Y demuestra también que la razón, que entra en juego en las susodichas discusiones no es ni teórica ni práctica, sino una razón totalmente específica, como la que se da exclusivamente en las discusiones sobre los ritos. En el lenguaje de los comentaristas judíos se llama *pilpul*. Esta amalgama indisoluble de teoría y práctica en el rito, dentro de la cual la teoría se hace atórica y la praxis no práctica, en vez de convertirse la teoría en práctica y la práctica en teoría —como ocurre en el trabajo—, había alumbrado ya en la contradicción entre las observaciones primera y segunda a propósito del gesto de fumar en pipa.

Aunque el fumar en pipa sea una acción estereotipada, porque no es «racionalizable» y no apunta a ninguna realización o producción, hemos dicho que cada fumador en pipa lo hace a su manera propia y característica.

La cuestión a la que se llega aquí es, evidentemente, la del «estereotipo»: ¿Qué se entiende por tal concepto? Si por «acción estereotipada» entendemos un gesto, cada una de cuyas fases está más o menos «trazada de antemano», es evidente que en el fumar en pipa no puede tratarse de una forma de comportamiento estereotipada. Pero en ese sentido no hay gesto alguno estereotipado, dado que el concepto de gesticular contiene ya el convencimiento típicamente humano de actuar libremente; y ese convencimiento exige una plasticidad dentro de la estructura de los gestos. En esta acepción restringida las acciones estereotipadas pueden observarse en los animales mejor que en los hombres (por ejemplo, en la danza de las abejas, en la sollicitación de los peces machos alrededor de las hembras o en la construcción de los nidos de los pájaros); y cuando tales formas conductistas se observan en las personas, tienen a menudo un carácter patológico y neurótico.

El fumar en pipa no es de ese tipo, y cuando se califica de ritual la danza de las abejas o una manipulación neurótica de las almohadas, se comete un error ontológico. Las acciones estereotipadas en sentido restringido son fenómenos de un plano óntico para el que es competente la ciencia de la naturaleza, y los rituales son fenóme-

nos de otro nivel óptico, para el que no basta la competencia de la ciencia natural.

Mas, si por «acción estereotipada» se entiende un gesto, cuya estructura general consta y que se lleva a cabo para realizar esa estructura general, y no para perseguir un objetivo que apunta más allá de tal estructura, entonces el fumar en pipa es por supuesto una acción estereotipada. En efecto, lo que significa en este caso la palabra «estereotipo» es el hecho de que existen gestos, que en gran medida son fin en sí mismos y para los cuales tenemos modelos.

Cuando nosotros gesticulamos «estereotipadamente» en tal sentido, no lo hacemos para cambiar el mundo, como ocurre en el trabajo; ni para transmitir un mensaje a los demás, como sucede en la comunicación, sino para llevar a cabo ciertos movimientos dentro de un parámetro que nos brinda un modelo. Y eso es precisamente lo que hacemos al fumar en pipa. No se excluye el que con ello cambiemos el mundo (quemando tabaco, por ejemplo) ni que comuniquemos alguna cosa a los demás (como sería el olor del tabaco). Pero sería un error creer que el cambio del mundo y la comunicación —que son aspectos de cada gesto— «explican» ciertos gestos estereotipados, como el de fumar en pipa. Y ese error cierra la entrada a la comprensión de tales gestos.

La magia de la lluvia no se «explica», cuando se ve en ella un método para provocarla; ni tampoco cuando se afirma que es un método de comunicación de una determinada sociedad; la única forma de acercarse a la misma es reconocer que se trata de una acción, que realiza un modelo disponible. Nada fundamental se dice sobre la magia de la lluvia, cuando se la compara con otros métodos de producción de la lluvia o de comunicación social, sino únicamente cuando se aducen a modo de comparación otros gestos estereotipados, como el de fumar en pipa, por ejemplo. Entonces queda claro que en todo ello se trata fundamentalmente de una cuestión de estilo, de una cuestión estética. Y queda claro que el ritual es un fenómeno estético.

Esto que acabamos de decir es una afirmación audaz, pues contradice de paso todo lo que hasta ahora se nos había dicho a propósito del rito en la literatura especializada. La afirmación, sin embargo, tiene que ser audaz, porque la consideración del fumar en pipa

la impone abiertamente. Cuando se intenta, en efecto, adentrarse en el gesto de fumar en pipa desde su aspecto ético (es decir, desde la aspiración del humo del tabaco), se pierde lo característico de ese gesto, y ese rasgo característico es precisamente lo ritual. Así pues, el aspecto «ético» (por ejemplo, el hacer llover o la conversión de la hostia de pan en el cuerpo de Cristo) puede no ser el aspecto decisivo para el rito; y, por el contrario, el propósito supuestamente perseguido en la realización del rito (por ejemplo, el éxito en la caza o la purificación) debe considerarse como un aspecto, que oculta lo esencial en el rito, como un pretexto racionalizador que, por lo demás, es inmanente a la mayor parte de los ritos.

Al decir que se fuma para aspirar el humo del tabaco, se «cree» lo que se está diciendo; y lo mismo ocurre con la afirmación de que se comulga en la iglesia para recibir el cuerpo de Cristo, y que se lava uno ritualmente las manos para mantenerlas limpias; pero a pesar de la buena fe de tales afirmaciones, se está en un error. En realidad se fuma en pipa, y se comulga en la iglesia, y se lava uno las manos de forma ritual, para llevar a término un gesto dentro de un modelo de comportamiento disponible. Y eso se ve en el fumar en pipa mejor que en otros gestos estereotipados, porque se trata de un rito profano, que es como decir de un rito relativamente libre de una ideología.

Esto nos lleva a la reflexión siguiente. Cuanto más desinteresado es un gesto, cuanto menos persigue un propósito que está fuera de él mismo, tanto más «puro» es dicho gesto en tanto que rito. Ese propósito, que trasciende el gesto ritual, cabe calificarlo como su aspecto «mágico». Lo mágico en el rito del encantamiento de la lluvia es el propósito de provocarla, y en el rito de la comunión el convertir la hostia de trigo en el cuerpo de Cristo. Vista así la cuestión, la magia no aparece precisamente como un aspecto inherente al rito, sino más bien todo lo contrario: como un falseamiento del rito «puro». Se puede así entender por qué los profetas hebreos combatieron con tanta violencia todo tipo de magia: querían el rito desinteresado y «puro», la praxis nada práctica. Y el judaísmo aparece así como el intento en parte fracasado de desarrollar un modelo para gestos en el rito «puro»; es decir, una praxis no práctica.

Con esto, de todos modos, todavía no se ha tocado lo esencial del fumar en pipa y de la vida ritual. Eso sólo entra en el campo vi-

sual, cuando se piensa que se trata en lo esencial de un fenómeno estético. La afirmación de que el fumar en pipa, y los gestos rituales en general, son fenómenos estéticos, resulta audaz sobre todo porque pone la cuestión del arte bajo una luz desacostumbrada. No es que nosotros no estemos habituados a destacar el aspecto ritual en la denominada creación artística. La concepción romántica del arte y todo *l'art pour l'art* es, efectivamente, en cierto sentido una concepción del obrar artístico como una especie de rito.

Lo insólito de la afirmación no está en que proclame que el arte es una especie de rito, sino más bien en lo contrario: en que implica que el rito es una especie de arte. No dice —como se decía en el romanticismo o en el *l'art pour l'art*— que se dé una forma de existencia ritual, que se exprese con gestos específicos y, entre otras cosas, con una vida de actividad artística. Dice más bien que se da una forma estética de existencia, la vida artística, y que esa vida se manifiesta con diversos gestos y, entre ellos, también con gestos rituales.

No es el arte una especie de rito, sino que el rito constituye una forma artística. No se da, por ejemplo, un arte judío, que se exprese en literatura, música y también en ritos; ni se dan además una filosofía y una ética judías. Más bien ocurre al contrario: que todo el judaísmo, entendido como una existencia ritual, es una forma artística al lado de otras formas de vida rituales. Y la filosofía y la ética judías representan un aspecto de esa forma artística, las cuales amenazan con sepultar lo esencial del judaísmo, que es lo estético.

Afirmarlo así es lo insólito y arriesgado, porque el arte se entiende así como una categoría existencial, dentro de la cual acontecen fenómenos como ritos, música, pintura, poesía. No se afirma, pues —como se hace habitualmente— que la vida artística sea una de las formas de vida, al lado de la cual se dan la vida política, la vida científica o la vida religiosa; ni menos aún que la vida artística esté de alguna manera sometida a la religiosa (Kierkegaard). Lo que se afirma de un modo insólito es que la vida religiosa —en la medida en que por tal se entiende una vida ritual— es uno de los tipos de la forma de vida artística. Esta afirmación inusitada no significa ninguna sacralización de la vida artística, sino, bien al contrario, una desacralización del rito, pues se ha conseguido con la consideración del gesto profano de fumar en pipa.

Esto que acabamos de decir supone, por descontado, que nos preguntamos por el significado de palabras como «arte» y «religión». Toda la diferencia entre la afirmación, justamente audaz, de que la religión (como vida ritual) es una especie de arte, y entre las afirmaciones más frecuentes acerca de la relación entre arte y religión, tal vez se encuentra en la definición de esos dos conceptos. Si se trata o no de una diferencia meramente verbal o de una diferencia de significado sólo puede decidirse, cuando a través de una reflexión se ilumina el gesto de fumar en pipa, que efectivamente dio pie para la afirmación audaz. Desde esa reflexión, en efecto, ha de hacerse patente lo que aquí estamos entendiendo por los términos «arte» y «religión».

Volvamos, pues, a nuestra pregunta originaria: ¿Por qué fuman en pipa muchos hombres? y ¿hasta qué punto se trata de un gesto, que no «produce» nada (la diferencia del trabajo) ni «señala» (como la comunicación)? Para poder aproximarnos a una respuesta, tendríamos que dirigir nuestra atención a la circunstancia de que tal planteamiento distingue implícitamente tres tipos de gestos, a saber: gestos de trabajo, gestos de comunicación y gestos del tipo «fumar en pipa», que han sido definidos como «gestos rituales». Suponiendo que la existencia en el mundo se manifiesta como un gesticular, eso llevaría implícito el planteamiento de que, a partir de ese gesticular, cabe distinguir tres formas de vida: la existencia trabajadora, la comunicativa y la existencia ritual.

Semejante clasificación no concuerda ni con la mentada de Soren Kierkegaard (vida estética, ética y religiosa), ni con la clasificación platónica (vida económica, política, teórica), tal como la ha estudiado y expuesto Hannah Arendt. Esa divergencia, sin embargo, no hay que tomarla demasiado en serio, porque aquí sólo se trata de una clasificación fenomenológica y de hecho cada uno de nosotros realiza de continuo los tres tipos de gestos, y cada uno de los tipos posee también aspectos de los otros dos. Para decirlo con otras palabras, nosotros existimos, en la medida en que nos perfilamos y definimos en forma constante y simultánea frente al mundo (trabajo), frente a los demás (comunicación) y frente a nosotros mismos (rito). Así pues, la clasificación, implícita en el planteamiento, no es una tesis que es preciso defender, sino una hipótesis de trabajo.

La pregunta de por qué hay muchas personas que fuman en pipa es un caso particular de la pregunta de por qué se ejecutan unos gestos rituales; y contiene a su vez la pregunta de por qué se realiza especialmente ese gesto en vez de otros gestos rituales. La respuesta a esos dos aspectos de la pregunta parece palmaria: «por puro placer».

Muchas personas fuman en pipa, porque encuentran placer justamente en ese gesto. Les alegra interrumpir otros gestos, como pueden ser los de escribir un artículo o la conversación con un amigo, para desmontar su pipa, limpiar la cazoleta con unas viejas tijeras de uñas, horadar después la boquilla y caña de la pipa con un pasador de cabello, volver a montar las dos partes, sacar la tabaquera del bolsillo, desmenuzar el tabaco entre los dedos, cebar cuidadosamente la cazoleta, colocar la pipa entre los dientes, prender fuego al tabaco girando lentamente un encendedor especial para pipas, aspirar el humo del tabaco hacia la cavidad bucal, y volver después al gesto interrumpido de escribir o de conversar.

A esas personas les alegra dividir su atención entre el gesto, que ahora reanudan, y fumar su pipa; y les alegra porque, a través de ese reparto de su atención, el gesto de escribir o de conversar se sumerge en el significado específico del fumar en pipa. Les alegra que el fumar en pipa, un gesto subordinado a otros, les exija el interrumpir de continuo la escritura y la conversación. Les alegra, luego de haber terminado la fumarada, tener que golpear la pipa, tener que limpiar el cañón de la misma por dentro y tener que sostenerla entre las manos para que se enfríe y poder así guardarla en el bolsillo del pecho.

En esa serie de satisfacciones les alegra, en una especie de gozo anticipado, el poder elegir en las tiendas especializadas entre distintos tipos de pipas y distintas calidades de tabaco, y les alegra poder preferir unas formas de pipa especiales (de cañón curvo, por ejemplo) y determinadas especialidades de tabaco (como el amargo y de picadura menuda). Les alegra poder reunir una colección de pipas y poder distinguir entre las mismas aquellas que pueden utilizarse los días de diario y aquellas otras que se prestan para las ocasiones solemnes. Y la lista de todas estas «pequeñas» alegrías puede alargarse notablemente, pudiendo explicar ese alargamiento –pese a la «pequeñez» de cada una de ellas– el porqué para muchas personas el



fumar en pipa constituye uno de aquellos placeres de la vida a los que difícilmente se renuncia.

Esta respuesta un tanto prolija a la cuestión (prolija, porque intenta describir mi propio estilo de fumar en pipa) es por lo demás perfectamente insuficiente, toda vez que en lugar de proporcionar una respuesta efectiva suscita toda una serie de nuevas cuestiones. Baste un ejemplo: ¿por qué produce satisfacción la limpieza de la cazoleta, cuando se trata de un proceso marcadamente desagradable? O bien: ¿por qué produce un placer el interrumpir la escritura y la conversación, cuando más bien se está interesado en el proseguimiento de ese trabajo y comunicación?

Y yendo al fondo de la cuestión, ¿qué se quiere significar en este caso con la palabra «placer», cuando evidentemente se trata de un gesto pesado, de una especie de vicio? ¿No es la esencia del vicio una «pasión» y, por lo mismo, un padecimiento? ¿Y no se padece, por ejemplo, cuando la pipa se obstruye o se termina el tabaco? ¿Y no hablemos del hecho de que la salud padece con el fumar en pipa! Y, de acuerdo con una moral un tanto utilitarista (pero que curiosamente es la oficial) ¿no padece el hombre bajo la esclavitud de cualquier vicio?

No tendría sentido alguno que pretendiésemos responder aquí a todo ese manojito de cuestiones que afloran, pues incurriríamos con ello en aquellas explicaciones causales, que hemos excluido como incompetentes para la comprensión del gesto de fumar en pipa dentro de la reflexión que nos estamos haciendo. Por ello habrá que enfocar el asunto en forma totalmente distinta, para que la respuesta insuficiente por completo que aquí se ofrece pueda resultar un tanto satisfactoria.

El fumar en pipa produce un placer, no por estas o aquellas causas especiales, y no a pesar de estos o de aquellos contramotivos específicos, sino porque es un gesto en el que «se apura» el goce de vivir. Con esta expresión corriente, aunque difícil de comprender, se indica la esencia misma del fumar en pipa. «Apurar el goce de vivir» significa, en efecto, no sólo quemar inútilmente una energía vital superflua, aunque también significa eso. Ese «también» se puede observar en el fumar en pipa. Pero «apurar el goce de vivir» significa además proyectar fuera de uno mismo la propia existencia, espe-

cífica por completo y no comparable con ninguna otra. Y este significado de la expresión «apurar el goce de vivir» se hace patente desde la reflexión del fumar en pipa.

Lo importante, sin embargo, es el conocimiento de que las expresiones «apurar el goce de vivir» y «dejarse pasar» no son sinónimas, sino más bien antónimas. Cuando alguien se deja pasar, se pierde a sí mismo en unos movimientos vacíos de estructura, que dejan a su vez de ser gestos porque no se ejecutan «voluntariamente». Cuando se apura el goce de vivir, de algún modo uno se reconoce a sí mismo desde fuera y se recupera a sí mismo realizando unos gestos específicos para él.

Esta antinomia entre «dejarse ir» y «apurar el goce de vivir» se hace patente en el gesto de fumar en pipa; porque cuando lo hace, el fumador se mueve en función de unos objetos específicos «libremente elegidos»; es decir, dentro de un parámetro delimitador y de una manera que certifica la propia existencia. Eso es precisamente lo que produce satisfacción: el atestiguar a sí mismo en forma voluntaria y desinteresada dentro de un parámetro elegido para ello. Reconocerse en el propio estilo, y sumergir después en ese estilo todos los otros gestos (como pueden ser el de escribir y el de conversar con un amigo). Desde aquí tal vez se puede entender la frase famosa de que «el estilo es el hombre». Dicho de otro modo: fumar en pipa es un gesto, que permite apurar el goce de vivir; lo cual significa encontrarse en el mundo con su propio estilo. Y eso es lo que se quiere dar a entender con la respuesta de que algo produce placer y satisfacción.

Este tipo de placer sólo puede definirse como «estético», y se puede por ello decir lo que se significaba con la palabra «arte» al hablar de que el gesto ritual es un fenómeno de la vida artística. Con la palabra «arte» se significa cualquier gesto, con el que se «apura» la existencia, en tanto que se certifica de forma libre y desinteresada dentro de un parámetro, elegido para ello. De ahí que la «vida artística» sea aquella forma de vida, en la que cuenta el estilo con el que se ejecutan ciertos gestos. La «vida artística» no se vive para cambiar el mundo, ni para estar en el mundo con otras personas, sino para encontrarse a sí mismo en el mundo.

El gesto de fumar en pipa es un bello ejemplo de ese tipo de vida,

porque en él, a diferencia de la mayor parte de los otros gestos de la «vida artística» (por ejemplo, en la danza o en la plegaria) no prevalecen el cambio del mundo o la búsqueda del otro, sino que apenas desempeñan papel alguno. Como nos queda por demostrar, esa su pureza estética se la debe el gesto a la circunstancia de ser un gesto profano.

Cuando se habla de la vida artística, no se piensa habitualmente en gestos como fumar en pipa, sino más bien en gestos como tocar el laúd, hacer fotografías o escribir versos. ¿Y por qué? Si la vida artística es aquella forma de vida en que «se apura el goce de vivir», cuando de ella se habla ¿no habría que pensar en gestos precisamente como el de fumar en pipa? La causa del desconocimiento de la esencia de la vida artística hay que buscarla en el desarrollo que el concepto de «arte» ha experimentado en la historia occidental. En Occidente el «arte» se ha convertido en una especie de trabajo, que como cualquier trabajo apunta a una obra. Se ha convertido incluso en el tipo supremo de trabajo, porque de él se espera que sea «creativo»; es decir, que produzca obras «nuevas». Pero, al mismo tiempo, el «arte» se ha convertido en Occidente en una especie de método de comunicación, que como cualquier comunicación comunica algo a los demás. Incluso ha llegado a ser la forma suprema de comunicación, porque se espera de él que sea «original», que es como decir que comunique de hecho a los demás una información nueva.

Debido a ese giro experimentado lo esencial del arte, que es precisamente apurar el goce «estético» de la vida, ha pasado a un segundo término; y por ello, al hablar de arte, no se piensa de ordinario en gestos como fumar en pipa. Dicho con otras palabras: la evolución histórica de Occidente ha hecho que caiga en el olvido la esencia misma de la vida artística. Pero la consideración, por ejemplo, del arte negro puede ciertamente avivar de nuevo el recuerdo de esa esencia.

Se puede afirmar, en efecto, que los gestos que en el África negra y en América se ven como expresión de la vida artística —como pueden ser los tambores, las danzas y el diseño y talla de máscaras—, recuerdan nuestro fumar en pipa mucho más que nuestro gesto de pintar. Lo que ocurre, por ejemplo, cuando se talla una máscara

puede describirse así: para llevar a cabo su gesto el tallista tiene a su disposición un material específico, unos instrumentos específicos y un modelo específico también. En este sentido el suyo es un gesto «estereotipado». No intenta, por ejemplo, como un escultor occidental, experimentar con un material nuevo o con nuevos instrumentos o «superar» su modelo; sino que en el marco del material de que dispone, de las herramientas y del modelo con que cuenta, procura dar expresión a su peculiaridad específica. Así pues, el arte negro no es —como a veces propendemos a creer— una repetición de formas estática y rígida, sino que en él se expresan unos estilos individuales, quizá más que en el arte occidental. Y esto tal vez porque los modelos de los gestos se adoptan como parámetros delimitadores.

Justo porque el arte negro no es «histórico» en el sentido que nosotros damos a ese adjetivo, permite que se realice en él el estilo individual, y no la transformación del mundo o la comunicación entre las personas. En ese sentido esencial es un arte «más puro» que el arte de Occidente.

Ahora bien, habitualmente se afirma que el arte negro constituye un aspecto de la vida religiosa. Se tocan los tambores para mover a los dioses a que penetren en unas cabezas humanas; se danza para expulsar a los espíritus de los cuerpos; y se tallan máscaras con el fin de que esa danza sea más eficaz. Se trata, sin embargo, de una falsa interpretación. Es cierto, sí, que tambores, danzas y tallado de máscaras pueden también utilizarse con fines mágicos o «religiosos». Pero no es cierto que tales gestos sirvan exclusivamente para esos fines. Ni es verdad que el arte negro esté al servicio de la magia, sino todo lo contrario: la magia es una de las posibilidades, que abre el arte negro. La magia no es una «explicación» del arte negro, sino que —justo a la inversa— el arte negro es una explicación de la magia. El arte negro representa un fin en sí mismo: se tocan los tambores, porque su sonido produce placer, porque la gente se encuentra a sí misma en ese gesto. El hecho de que ese tamboreo induzca a un dios a tomar posesión de un cuerpo humano es, sí, una consecuencia del resonar de los tambores y sin tal tamboreo no sería posible; pero si hubiera que golpear los tambores sólo con ese propósito, ya no sería un redoble «puro». El arte negro abre a la magia su campo;

pero la magia es una consecuencia, no una causa, de la vida artística. Ello permite acercarse a lo que aquí se entiende por «religión».

Cuando se tocan los tambores para conjurar a un dios, se lleva a cabo un gesto de vida artística, pues dentro de los límites, que el tambor, el mazo y el ritmo imponen, se expresa el propio estilo. Al parecer, en la noche de Río de Janeiro los tamboreros de las distintas colinas se conocen unos a otros precisamente por la forma de tocar el tambor. Lo cual significa que uno se encuentra en el propio tambalear, tal como éste se derrama y expande por el mundo. Ese reconocerse a sí mismo en el mundo obliga precisamente al dios a descender. Si bien se mira, el dios no aparece en el ritmo del tamborileo, sino en el autoconocimiento que el hombre consigue gracias al gesto estético.

El dios es un fenómeno «estético»; eso significa que es una de las vivencias, que se experimentan cuando «se apura el goce de vivir». Al tocar el tambor uno se vive a sí mismo en un «éxtasis» (desde fuera) como ritmo, como sonido, como vibración nerviosa, como principio ordenador y dominador del entorno, y también como un dios. Y todas son formas de vivencia de la vida artística.

Y es posible, evidentemente, concentrarse en una de esas formas de vivencia: en el ritmo, en el sonido, en el dios. Y cada una de esas formas de concentración tendrá como consecuencia una variante del gesto de tambalear: si me intereso por el ritmo, tocaré el tambor de forma diferente a si me intereso por el dios. Mas todas esas variantes se superponen, porque el dios es un aspecto del ritmo, y el ritmo un aspecto del dios. Ahora bien, si el interés por un dios se llama interés «religioso», habrá que ver la vida religiosa como una variante de la vida artística. Eso es lo que se indica con la palabra «religión», al afirmar que la religión es un arte. Se indica que la vida artística en general es la única que abre el campo para la vivencia religiosa. No es en el gesto del trabajo en el que encuentro una vivencia religiosa, porque en ese gesto vivo el mundo; es decir, vivo el «conocimiento». Y no tengo una vivencia religiosa en el gesto de la comunicación, porque en tal gesto vivo la sociedad; o, lo que es lo mismo, vivo unos «valores». Únicamente en el gesto estético puedo tener una vivencia religiosa, porque en ese gesto me vivo a mí mismo; es decir, tengo un «reconocimiento».

La ciencia es una posible consecuencia del trabajo; la ética y la política son consecuencias posibles de la comunicación; y la religión es una posible secuela del arte. Esta afirmación puede respaldarse de forma teórica, se puede ilustrar con numerosas biografías y puede refrendarse desde la historia y la prehistoria. Pero lo decisivo es que se hace patente desde la consideración de los gestos. Así, la consideración del gesto de fumar en pipa pone de manifiesto que a la vivencia religiosa se le abre un campo dentro de la vida artística. Y lo pone de manifiesto, justo porque se trata de un gesto profano.

Los gestos de fumar en pipa, tallar máscaras y tocar el tambor tienen en común el ser gestos estereotipados y el que, por eso mismo, lo que importa en ellos es el estilo. Son gestos «estéticos». El gesto de tallar máscaras se diferencia de los otros dos por el hecho de «producir» algo, como es la máscara. Esa irrupción del gesto de tallar la máscara en el campo del trabajo hace que esté en juego ahí un gesto estético del tipo de la «artesanía». El gesto de tocar el tambor se diferencia a su vez de los otros dos por el hecho de que transmite algo a los demás, de que «señala» una información. Esa irrupción del gesto de tamborear en el territorio de la comunicación hace que se trate de un gesto estético del tipo «mensaje». Y, finalmente, el gesto de fumar en pipa se diferencia de los otros dos por la circunstancia de no perseguir propósito alguno fuera de él mismo. Esa pureza del gesto de fumar en pipa hace que se trate en él de un gesto estético del tipo del «rito».

El hecho de que el tallado de las máscaras apunte a un material, que el tamboreo se dirija a otros y que el fumar en pipa no apunte a nada no puede ocultar el que en todos tres se trate de gestos estéticos, porque en todos tres lo que importa sobre todo es el estilo, es decir, «el goce de vivir». Y, sin embargo, la irrupción de la talla de máscaras y del tocar el tambor en terrenos no estéticos, en la transformación del mundo y la sociedad, constituye una tal autotranscendencia de esos dos gestos, una especie de falseamiento de la vida puramente artística: un falseamiento «mágicista». El tallado de las máscaras y el redoble de los tambores son gestos estéticos y mágicos; es decir, terminan de algún modo en transformación del mundo y en transmisión de mensajes. Así, puede definirse la «magia» como la irrupción del gesto artístico en terrenos no artísticos.

Un trabajo auténtico no es mágico, porque a diferencia de lo que ocurre en la magia en él no decide el elemento estético. Y una comunicación genuina tampoco es mágica, porque en ella no se trata como en la magia de una cuestión de estilo ante todo. Y el puro rito no es mágico, porque el gesto ritual no sobrepasa el terreno de la vida artística. Hay, pues, en la vida artística gestos no mágicos, como son los gestos del rito puro.

En la vida de los negros hay muchos gestos mágicos, porque los negros llevan en buena medida una vida artística. En nuestra vida hay relativamente pocos gestos mágicos, porque nosotros sometemos la vida artística a las exigencias de la vida del trabajo y de la comunicación. Nosotros hemos «superado» la magia, por cuanto que hemos supeditado la vida artística al trabajo y la comunicación, y con ello hemos obscurecido el concepto de arte. Pero la magia puede también «superarse» de otra manera, a saber: mediante una vida artística puramente ritual, y por ende que se trasciende a sí misma. Que ello sea posible lo demuestra, entre otras cosas, el gesto de fumar en pipa.

Dicho gesto no es mágico ciertamente. Pero ése no es el motivo de que sea profano. Y es profano porque, pese a ser un gesto estético, no abre ningún cauce a la vida religiosa. Se trata sí de un rito puro; pero no de un rito que permita vivir «al dios» en el gesto. El gesto mágico de tocar los tambores sí que lo permite. Se podría creer en consecuencia que es lo mágico del gesto lo que abre el cauce religioso. Sin embargo, el dios no aparece en el tamboreo, porque tal tamboreo lo conjure y evoque (porque sea mágico), sino porque el tamborear es un gesto, en el que el propio percusor se encuentra a sí mismo como un dios. No es lo mágico lo que en el tronar de los tambores abre el espacio religioso, sino lo puramente ritual.

Pero ¿por qué no se abre ese campo por el puro rito de fumar en pipa? Respuesta: porque el fumar en pipa es un rito en el que el fumador ciertamente «apura el goce de vivir», pero al que no se entrega por completo, como lo hace el tamborero. Por eso, ciertamente que el fumador de pipa se reconoce a sí mismo en su gesto, mas sólo en la medida en que se expresa en él. Y eso no basta para tener una vivencia religiosa. Lo religioso arraiga tan hondo, que sólo puede vivirse cuando el gesto ritual moviliza la entera existencia, y no

sólo alguno de sus aspectos, como en el fumar en pipa. El tocar los tambores es sacro, no porque sea mágico, sino porque en ese gesto se expresa por completo una existencia. Y el fumar en pipa es profano, no porque no sea mágico, sino porque es demasiado superficial como para expresar enteramente la existencia.

El fumador de pipa vive estéticamente cuando fuma su pipa. Pero su fumarada se realiza dentro de una vida no estética de trabajo y de comunicación (durante el quehacer de escribir o durante una conversación). Eso es lo que hace profano el fumar en pipa: el ser un rito puro, que se desarrolla dentro de una vida «llena de sentido». Ciertamente que el fumar en pipa es en sí algo «sin sentido» y que no se puede racionalizar, y queda aniquilado por cualquier intento de racionalización; pero esa cara absurda del fumar en pipa no constituye el suelo de la vida del fumador. Por eso el fumar en pipa es un gesto profano.

El tocar los tambores es sacro, pero no precisamente porque esté «lleno de sentido», porque tenga el sentido de conjurar a un dios. Es sacro porque en principio es absurdo, y porque en él el tamborero está de un modo fundamentalmente absurdo. La magia, en efecto, es trabajo y comunicación sólo en apariencia; en el fondo es una manera absurda de trabajar y comunicar.

El carácter absurdo del tamboreo queda oculto por su aspecto mágico; pero es ese carácter absurdo el que lo convierte en algo sagrado. El fumar en pipa, por el contrario, no es sacro aunque también es absurdo; pero esa su absurdidad no expresa la existencia del fumador en su totalidad completa, sino sólo un aspecto de esa existencia.

Basta un intento suficientemente intenso por incorporarse al gesto de fumar en pipa, para poder observar en él cómo lo absurdo del ritual provoca sin más ni más al hombre a abrirse a una vivencia religiosa. Y la observación es ciertamente posible, justo porque en el gesto de fumar en pipa no se consigue esa apertura. Se observa, en efecto, cómo se manipulan la pipa, el tabaco y demás utensilios del fumador, con qué recogimiento se ejecutan las distintas acciones y cómo el fumador es siempre consciente de lo absurdo de tales acciones, y entonces se tiene la sensación de estar moviéndose en el margen exterior de lo que se entiende por vivencia religiosa.



Un paso corto bastaría para superar esa franja marginal y precipitarse en el abismo; un paso corto, como el que se da en la ceremonia del té o, mejor aún, en el acto de fumar en pipa durante la ceremonia de la «umbanda». La estructura del gesto de la ceremonia del té casi se identifica con la estructura del gesto de fumar en pipa, y el gesto de fumar en pipa durante el acto de escribir no se puede diferenciar del mismo gesto de fumar en pipa durante la umbanda. Para decirlo de otro modo: al fumar en pipa se siente que bastaría un impulso muy pequeño para convertirlo de un gesto profano en un gesto sagrado.

Se reconoce así, precisamente porque el gesto es profano, cómo cualquier gesto ritual abre un cauce a la vivencia religiosa. Justo porque el cargar la pipa, limpiarla y encenderla no tiene que ver absolutamente nada con la vivencia religiosa se puede reconocer en dicho gesto la sacralidad del rito. En ciertos ritos sagrados, como el juntar las manos durante la plegaria, el persignarse o el volverse hacia la Meca, no se puede reconocer tampoco la sacralidad, porque una ideología racionalizante vela allí la visión de lo sacro. Las diferentes ideologías religiosas explican sus ritos; no admiten que sean absurdos, y por ello ocultan su esencia. El fumar en pipa muestra a las claras su absurdidad, en razón precisamente de que sigue siendo profano y permite por ello reconocer lo absurdo como la esencia de la sacralidad. A través del hecho de fumar en pipa se reconoce así lo esencial de la vida ritual y sacra: el abrirse a la vivencia religiosa a través de gestos puramente estéticos, y por tanto absurdos.

Que uno se reconoce a sí mismo en el gesto estético, y sólo en él, es algo que tiene presente quienquiera que haya realizado un tal gesto: sólo al tocar el piano, sólo al pintar, sólo al bailarín reconoce respectivamente el ejecutante, el pintor y el bailarín quién es y cómo se comporta allí. Que ese autoconocimiento pueda ser una vivencia religiosa, cuando de hecho uno se reconoce «por entero», es un principio básico del budismo zen: por eso en dicha concepción el puro gesto estético (la bebida del té, el arreglo de unas flores, el tablero de ajedrez) es un rito sagrado.

Que la vivencia religiosa es la vivencia del absurdo, de lo sin fondo, de que «Dios» se da como lo inexplicable, lo que no se puede racionalizar y «lo que no es bueno para ninguna otra cosa», es segu-

ramente el gran descubrimiento de los profetas hebreos: de ahí su lucha contra la magia y la insistencia en el rito absurdo, que no persigue nada racional. Pero todos esos nobles conocimientos, los del artista, del monje zen y del profeta, pueden lograrse de un modo muy modesto y profano con sólo observar con la suficiente paciencia un gesto tan vulgar y cotidiano como el fumar en pipa. Se advierte entonces cómo cada uno de nosotros es un virtual artista, un virtual monje zen y un profeta virtual. Cada uno de nosotros ejecuta, en efecto, gestos puramente estéticos y absurdos, como el de fumar en pipa. Por lo demás, también se puede reconocer lo que de ordinario nos distingue de un virtual artista, monje zen o profeta: el abandono completo de la razón (en el sentido de explicable y pragmático) y la entrega sin reservas en el gesto y al gesto, que constituye la esencia del artista genuino, del auténtico monje zen y del verdadero profeta.

Al comienzo de este ensayo formulábamos la pregunta de por qué muchas personas fuman en pipa, siendo así que eso limita su libertad, no se produce nada y nada se comunica. La primera respuesta a esa pregunta venía a decir: por puro placer de ese gesto. Ahora cabe precisar un poco más la respuesta: muchas personas fuman en pipa por la misma razón por la que muchas personas son artistas, otras son monjes y otras a su vez profetas, a saber, para apurar el placer de vivir y para encontrarse.

Sólo que el fumar en pipa es mucho menos exigente y comprometido que los gestos del arte y menos aún que los gestos artísticos del monje zen o del judío ortodoxo. Y por eso también es mucho menos «abierto». Así, muchas personas fuman en pipa como una especie de compensación y caricatura; es decir, como la profanación de una vida ritual.



## El gesto de telefonar

El aspecto del teléfono ha variado con frecuencia en el curso de su historia, y puede servir como ilustración del desarrollo del diseño. Mas, pese a las diferencias entre el teléfono colgado de la pared con la manivela de hierro y la batería de los teléfonos de plástico de diversos colores sobre la mesa del ejecutivo (para no hablar del teléfono rojo), en su larga historia sólo se ha dado un cambio de su función: la automatización. Para la comprensión de nuestra situación comunicológica es significativo que el teléfono, en comparación con los discursivos medios de masas, ha mantenido un carácter arcaico y paleotécnico.

Una de las posibles definiciones de la libertad (y en absoluto no la peor) asegura que es igual al parámetro, que está abierto al diálogo. De acuerdo con esa definición podría medirse la libertad en un determinado país con ayuda de la bifurcación y eficacia de su red telefónica; y el carácter relativamente paleotécnico del teléfono en todos los países permitiría sacar la conclusión de que ningún país está excesivamente interesado en la libertad de sus conciudadanos.

Si se pretende describir la función del teléfono, es necesario acercarse al mismo desde dos puntos de vista por completo diferentes: desde la posición del que llama y desde la posición del que es llamado. El aparato se presenta desde esos dos puntos de vista como un objeto totalmente distinto en cada caso. Lo que constituye un bello ejemplo en favor de la tesis de la fenomenología, para la cual cada

objeto está dado exclusivamente en relación con alguna determinada intencionalidad.

En efecto, desde el punto de vista de aquel que llama el teléfono es un instrumento mudo y pasivo, que aguarda pacientemente a ser utilizado; y desde el punto de vista de quien es llamado se trata de una especie de niño travieso que berrea histéricamente, al que hay que otorgar en seguida lo que pide, si uno quiere que se calle. Por eso en nuestra más secreta fantasía soñamos con poseer un teléfono que llame sin poder ser llamado. Semejante sueño muestra lo que está en juego en la omnipotencia (divina o sexual). Por lo demás, los verdaderamente poderosos poseen de hecho tales teléfonos en todas las sociedades (y no sólo en las dictaduras). Una prueba de la estupidez de cualquier utopía, que aspira a una sociedad de seres omnipotentes: una red telefónica, que consta de aparatos sonoros, que sólo llaman pero no pueden recibir llamadas, no puede funcionar. Que es como decir que sin respuesta no hay libertad alguna.

Desde el punto de vista de quien llama el teléfono se presenta como un instrumento, del que salen numerosos hilos, al extremo de los cuales son innumerables las personas que aguardan a que se las llame. El aparato permite, pues, llamar a todas esas personas, una después de otra, pero nunca dos a la vez.

Semejante estructura permite a la persona que las domina exigir respuestas individuales a su llamada, ya se trate de una orden, de un grito desesperado o de una pregunta. Desde el punto de vista del llamante la finalidad del instrumento está consecuentemente en establecer unas comunicaciones dialógicas, que él ha provocado.

Los hilos materiales o inmateriales que están detrás del teléfono abren un parámetro de elección. Para poder elegir entre las personas que pueden ser llamadas el llamante tiene que poder disponer de una guía en la que figuran esas personas con sus correspondientes números. Esa lista está depositada en dos almacenes: en su cerebro y en la guía telefónica. Ello demuestra lo arcaico que es el teléfono: sería mucho más eficaz almacenar los números en el propio teléfono, como por lo demás se está intentando en el *minitel*. La numeración es un código sin redundancia alguna; eso significa que cada una de las cifras, con las que se forma un número, y su serie

tienen su importancia; una sola cifra erróneamente elegida tiene como consecuencia una conexión falsa.

El código telefónico es uno de los códigos lineales no redundantes de que disponemos. Otro es el código del cheque bancario. A ese tipo no pertenece el código de las cuentas, porque su jerarquía lo hace redundante. Si por ejemplo se cuenta en francos, hay que prestar atención a los millares en la serie de números de la izquierda, mientras que se pueden desestimar los céntimos que figuran en la columna de la derecha.

Una de las tendencias de la revolución comunicológica apunta a la eliminación de cualquier redundancia, es decir, a la información total. Otra de las tendencias va en la dirección opuesta. Cuando prevalece la tendencia primera, cuando la sociedad del futuro se forma con números iguales y no intercambiables entre sí (y eso es la fraternidad y la igualdad, que es necesaria para la cibernética), el código telefónico, con todos sus errores y desencantos, es un precursor de esa sociedad más importante que las cárceles y cuarteles, citados tan a menudo. La sociedad cibernética numera como el teléfono, no como la cárcel; lo que necesariamente no constituye una idea consoladora.

Antes en el código telefónico de las grandes ciudades figuraban algunas letras, y algunos aparatos lo certifican todavía como testigos melancólicos, pues el alfabeto fue eliminado del código como inconciliable con el proceso aritmético. Lo cual demuestra que no sólo la literatura, sino también el álgebra, la lógica simbólica y, en una palabra, cualquier notación alfabética han de dejar paso a los códigos aritméticos, pues que ninguna de tales notaciones puede transmitir las informaciones que necesitamos.

Antes de marcar el número hay que levantar una pieza del aparato, que se sostiene junto al oído. De ordinario se escucha un sonido codificado, que nos indica que se puede marcar el número, aunque a propósito de ese código sonoro no existe un consenso general, estando sujeto a variaciones geográficas. También ocurre a menudo que se escuchan sonidos, cuyo significado no se puede deducir. En tales casos la prudencia aconseja iniciar de nuevo el proceso. El desencanto que eso produce no es sólo el de la omnipotencia defraudada, sino también el desencanto de la ignorancia frente a un enigma.

No se entiende lo que ocurre en el teléfono, y eso lo convierte en una caja negra, con toda la magia negra que ello lleva implícita. Pero en tal lance hay una dimensión todavía más nefasta. Los códigos sonoros presentan a menudo un carácter antropomórfico más fuerte que los códigos visuales. Son «voces». El sonido, que se escucha en la acústica del teléfono es un sonido burlón y, lo peor de todo, es que no se trata de un error ontológico, puesto que efectivamente la burla es una cosificación del otro y, efectivamente también, el ruido del teléfono transforma al omnipotente defraudado en un fragmento de la red telefónica mal instalada.

Cuando se puede escuchar el sonido correcto de la señal, la elección de los números que ahora ya es posible marcar se hace de acuerdo con unas variaciones, que vienen impuestas por el grado de automatización del aparato. Si la automatización es total, el número elegido estará compuesto por cifras, las cuales forman una línea cuya longitud reproduce la distancia entre el llamante y el llamado (lo que insinúa la posibilidad de trazar unos mapas, que están codificados linealmente a la manera del teléfono y que pueden establecerse aritméticamente). Durante el acto de marcar el número se interrumpe la serie de cifras por ruidos silbantes, susurros y balbuceos, que atormentan el oído del llamante. Se trata de un código sonoro, que ordena el ritmo de la selección de las cifras, y es muy raro que no sea necesario entenderlo para poder escuchar sus órdenes. Se abre aquí un ancho campo a la investigación de la función de los códigos en una futura sociedad cibernética. Si todo va bien (una eventualidad, que es inversamente proporcional a la longitud del número marcado), se escuchará por fin una secuencia sonora repetida mecánicamente, una pulsación, que se interpreta como el sonido del aparato en el otro extremo de la instalación.

Cuanto más incompleta es la automatización, tanto más se introducirá durante el proceso del marcado de los números una voz humana (por lo general femenina) en el código de ruidos chirriantes. Alcanzado ese punto, se llega a un diálogo entre la voz y el llamante, para el que no existe paralelo alguno en la historia humana y en los demás medios de comunicación. El llamante dice unos números, ruega, se irrita, se humilla, miente, mientras la voz repite mecánica y pacientemente unos números –con bastante frecuencia

unos números equivocados— y enmudece sin previo aviso. Así pues, la voz humana es mucho menos humana que los códigos sonoros, pues su cortesía mecánica resulta todavía más burlona.

El único ejemplo de un diálogo similar, fuera del teléfono, es el diálogo entre el hombre y Dios, según Kafka; aunque al final de esa súplica apremiante en el teléfono se escucha al menos, si todo va bien, el sonido en el otro extremo de la línea: prueba de que la red telefónica funciona mejor que el Dios de Kafka.

En este punto de nuestra descripción hay que cambiar el lugar de observación y ocupar el de la persona llamada, pues en ese instante un sonido repetido mecánicamente y con testarudez idiota empieza a perforar el mundo vital de aquel a quien se telefonea; un sonido al que no puede escapar, aunque no sea estridente y metálico —como suele ocurrir—, sino suavemente melódico. Naturalmente que el efecto de esa irrupción dependerá de la estructura del mundo vital, acribillado de ese modo. Y será diferente, según que se trate de un banco o de la habitación de un hospital; pero el imperativo de esa llamada idiota se hace cada vez más categórico, y por ello puede compararse de nuevo con la llamada divina de que habla Kafka. ¿No se podría intentar dividir las situaciones, taladradas por el sonido del teléfono, en cuatro tipos de espera, de esperanza, de fe en una palabra, para captar así el efecto de la llamada?

En la situación primera se aguarda impacientemente, con temor o esperanza, una llamada especial, y el mudo teléfono constituye el centro del mundo vital. El sonido provoca una tensión, que en casos extremos puede conducir a verdaderas crisis existenciales, cuando se trata de una llamada distinta de la que se esperaba o de una conexión equivocada. En la situación segunda el sonido del teléfono interrumpe la concentración en un objeto o en una persona, y en este caso se trata de la irrupción del ámbito público en el privado (es decir, se trata de un verdadero asalto). En la situación tercera el sonido afecta a una persona distendida, que duerme o escucha música, a la manera de un navajazo en el corazón o en el vientre; se trata, por tanto, de una agresión. En la situación cuarta (que puede darse, por ejemplo, en la oficina o en una estación de ferrocarril) el sonido del teléfono es un elemento orgánico del mundo vital en el que penetra, y es la única situación abierta a la



llamada. Sin duda que las cuatro clases de situaciones responden a unas categorías teológicas; en eso no hay nada sorprendente: la misma llamada es una tal categoría.

El diálogo por teléfono, que sigue al sonido del aparato, se sumerge pues en un clima existencial, que es rico en variaciones y que depende tanto del grado de desencanto de quien llama como del grado de sorpresa del llamado. Pero siempre se da un reconocimiento mutuo de esa tensión dialógica. Por ejemplo, el llamante es el agente y el llamado es el paciente; pero esa relación de «asaltante-asaltado» se compensa con el reconocimiento de los dos interlocutores; es decir, el agresor elige el momento de la agresión (por ejemplo, la hora del reloj de la llamada, sobre todo cuando hay diferencias de horarios geográficos) dependiendo del agredido, poniéndose en su lugar. Ese reconocimiento mutuo precede de hecho al diálogo en sentido estricto. Se impone como una exigencia debido a la misma estructura del telefonar, y sin esa exigencia no es posible el diálogo.

El diálogo empieza con unas expresiones rituales, como «Dígame», «¿Con quién hablo?», es decir, con expresiones típicas del teléfono, pero que pasaron muy pronto al lenguaje extratelefónico. Aquí no solamente aflora el problema de los denominados «niveles lingüísticos», sino también el problema nuevo de la mecanización del habla. La voz que pronuncia esas palabras no es sólo una voz humana, es también una voz individualmente reconocible para el oyente. Puede, pues, «tutear» en su respuesta, pero al mismo tiempo se da ahí una calidad telefónica específica, que no dimana del otro sino del teléfono.

Hay que esforzarse para no identificar el medio con el otro (a la manera que se identifica con él su caja torácica), a fin de que del diálogo por teléfono surja una relación intersubjetiva. Mas pese a todos los esfuerzos el diálogo continúa siendo de momento existencialmente insatisfactorio. Los análisis comunicológicos dan la impresión de que el motivo está en la limitación del teléfono al código sonoro lineal. Se podría, pues, creer que la apertura de la red telefónica a unos códigos más ricos, por ejemplo, a los visuales-bidimensionales, como en el caso de la televisión dialógica (el propósito originario de la TV, como lo insinúa el concepto de «visión lejana»), o

el aprovechamiento dialógico del vídeo, que podrían eliminar esa deficiencia de satisfacción existencial. Pero falta mucho más. Seguramente que la pobreza del código telefónico desempeña su papel en la limitación de dicho medio; pero la falta de satisfacción tiene motivos más profundos.

Por lo que hace a la comunicación cada medio tiene una dialéctica propia: conecta y separa a quienes se comunican a través del medio. Por lo demás esa dialéctica es el significado preciso del concepto de «medio de comunicación» (*medium*), aunque hay medios cuya presencia se olvida durante el proceso de comunicación (los denominados medios *face-to-face*, cara a cara). Cuando se entabla un diálogo en torno a una mesa redonda, por ejemplo, se olvida la presencia de la mesa, y más aún la presencia del aire a través del cual se habla. Se tiene, pues, la impresión –siempre falsa– de estar en una comunicación directa aun cuando los cuerpos no se toquen para nada.

Dicha impresión es falsa siempre, pues no existe ninguna comunicación directa (fuera de la unión mística, que escapa a cualquier análisis); pero aunque tal impresión sea falsa no deja de hacer satisfactoria la comunicación. El teléfono es un medio, cuya presencia provisionalmente nunca se olvida. Lo cual no se debe a su carácter técnico: la televisión es mucho más técnica, y sin embargo, se olvida su presencia (lo que por desgracia hace que el discurso televisivo resulte satisfactorio). El diálogo a través de la red telefónica sólo puede llegar a ser satisfactorio, cuando se consigue hacer existencialmente invisible su medio. Eso no es sólo un reto técnico sino que lo es también político en el verdadero sentido de la palabra.

Mas la pobreza del código telefónico es, pese a todo, un factor esencial. Tal pobreza no se debe únicamente a la limitación de los códigos lineales, sino que radica asimismo en el empobrecimiento de los matices sonoros y tímbricos, que confieren a los símbolos lingüísticos una gran parte de sus connotaciones. El análisis semántico puede demostrar que el medio del teléfono se circunscribe y recorta a las comunicaciones de la experiencia vivida. No se trata –por citar un ejemplo– de un medio muy apropiado para lo que se llama «arte». Pese a lo cual, y habida cuenta de la escasa elección de medios disponibles para el diálogo, se intenta con bastante frecuen-

cia forzar la transmisión de mensajes para los que el teléfono no es apropiado en modo alguno. Es un error que cometen ciertamente las personas que viven solas (como son, por ejemplo, los jóvenes y las mujeres); y ésta es una de las explicaciones –tal vez la más patética– de la sobrecarga que acusan las redes telefónicas.

La estructura técnica de la red telefónica permite un gesto, que no tolera ningún otro medio de comunicación dialógico: se le puede quitar la palabra al otro colgando el auricular. La brutalidad de ese gesto es tanto más eficaz, cuanto que se trata de un gesto y, por tanto, todavía no agotado. Y seguramente que existen otros símbolos típicos del teléfono, cuyo significado es intraducible y que todavía no se comprenden por completo. Piénsese, por ejemplo, en las grabaciones de cintas, que responden en nombre de una persona ausente a la que se telefona y que abren todo un parámetro para diálogos de tipo no tradicional. Aprendemos en el teléfono a vivir una telepresencia en vez del *face-to-face*. El teléfono como un medio docente para la telepresencia y el prefijo «tele» tienen un significado pedagógico en el teléfono.

La descripción del teléfono aquí propuesta no pretende ser exhaustiva. Se entiende, por el contrario, como recomendación de un punto de partida no tan sólo del teléfono sino también de los medios de comunicación dialógica en general. Conviene tener presentes estas ideas que señalamos: todos los elementos que caracterizan el diálogo ambivalente están contenidos en dicha descripción (la llamada, la respuesta, el reconocimiento del otro y en el otro). Y todos los elementos que caracterizan el diálogo circular se encuentran asimismo ahí (la publicación, el intercambio, la búsqueda de una información nueva). Lo cual significa que la descripción del teléfono permite imaginar unos medios futuros de comunicación dialógica, que permiten una vida política utópica.

Pero la mentada descripción permite también la comprobación de que técnicamente es posible incorporar la red telefónica a los medios de comunicación radiados. Permite figurarse que en el futuro podremos dialogar unos con otros únicamente a través de esos medios conectados a una central. Instalaciones de ese tipo pueden comprobarse ya, por ejemplo, en la televisión. De ahí que sean posibles dos diagnósticos: o bien el modelo de la red telefónica se ser-

virá en el futuro cada vez más de redes ramificadas, con vistas, por ejemplo, a redes de vídeo y terminales de ordenadores reversibles; y en este caso vamos al encuentro de una sociedad telemática del reconocimiento del otro y del autoconocimiento en el otro. La alternativa segunda es una sociedad masificada, controlada y programada desde un centro.

Aunque los síntomas actuales parecen abogar por la alternativa segunda, no hay duda de que resulta demasiado odiosa como para tenerla en cuenta. En un instrumento en apariencia tan inofensivo como el teléfono se hacen patentes esas dos posibilidades mencionadas. Y depende en parte de nosotros cuál de esas dos posibilidades se hace realidad.



## El gesto del vídeo

La hipótesis aquí estudiada viene a decir que la observación de unos gestos nos permite «descifrar» el modo y manera en que existimos en el mundo. Una de las conclusiones de esta hipótesis es que las modificaciones, que pueden observarse en nuestros gestos, hacen «legibles» unos cambios existenciales que vivimos al tiempo presente. Otra consecuencia es que afloran de continuo gestos antes no observados, que proporcionan una clave para el desciframiento de una forma nueva de existencia. El gesto, por el que se maneja el vídeo, representa ya en parte el cambio de un gesto tradicional. Siguiendo la hipótesis aquí defendida, hay que decir que la observación de ese método es un método para «descifrar» la crisis existencial, que vivimos al presente.

El «vídeo» es un instrumento relativamente nuevo. Un «instrumento» es un objeto que se produce al servicio de un determinado propósito. Es un objeto «bueno para algo». Ese propósito está en el instrumento, que gracias a él adquiere una forma. Mas no deja de ser un objeto, y por lo mismo un problema. *Problema* es un vocablo griego que corresponde y se traduce por el latino *obiectum*. Lo cual significa que, con independencia del propósito que informa el instrumento, puede plantearse la pregunta de «¿Qué es y qué se puede hacer con él?»

En los instrumentos tradicionales, a los que estamos habituados, ese aspecto «problemático» queda oculto por el hábito. La cama no provoca ya una pregunta similar. Sabemos lo que es y para lo que

sirve. Es un mueble que está ahí para dormir, para meter debajo del mismo un baúl y esconder en él el dinero. Mas cuando el instrumento es nuevo, su lado problemático es el que más resalta. De ahí que nos fascinen tanto los instrumentos nuevos.

La fuerza de atracción, que irradia de los instrumentos nuevos, es doble. Ante todo quedamos fascinados porque el propósito, que le ha dado forma, no está agotado todavía. No conocemos aún todas las virtualidades, que se esconden en los satélites artificiales, los rayos láser y los ordenadores. Resultan «peligrosos». Pero, además, nos sentimos fascinados, porque el propósito que les confiere su forma todavía puede desviarse de su dirección. Los instrumentos son imperativos, que conforman nuestro comportamiento. La cama dice: «¡Acuéstate!» Los propósitos de los instrumentos, que nos rodean, no son necesariamente los nuestros personales. Son más bien los propósitos de quienes han montado tales instrumentos. Desviarlos de su orientación significa liberarse. Los nuevos instrumentos son fascinantes porque ocultan en sí mismos, mejor que cualquier otra cosa, unas virtualidades desconocidas y porque permiten unas acciones liberadoras de la persona.

El propósito del vídeo es servir a la televisión. Con ese propósito precisamente lo produjeron sus «sujetos de decisión». Es un instrumento, que permite la grabación de programas que han de emitirse, y por tanto permite su manipulación y censura previa. El vídeo elimina las sorpresas de una emisión en directo. Es, pues, un instrumento que está al servicio de los propósitos del sistema televisivo; el cual, a su vez, es un elemento del sistema cultural que nos condiciona y determina.

La cinta de vídeo es un recordatorio. Almacena y contiene escenas sobre una superficie lineal. Se trata, por tanto, de tres dimensiones: las dos propias de la superficie y la dimensión del devanado de la cinta. Reduce el carácter cuatridimensional de espacio y tiempo a tres dimensiones. En ese sentido es también comparable con la escultura, por ejemplo. Sólo que las tres dimensiones, a las que reduce las escenas, están dispuestas de otro modo. Y además existe otra diferencia de tipo ontológico: la escultura representa unas escenas, el vídeo las reproduce. La cinta del vídeo pertenece a un plano de la realidad, que no es el de la escultura: tiene unas dimensiones

dispuestas de manera diferente y está en una relación distinta también con la escena que capta y contiene.

La cinta de vídeo recuerda la película cinematográfica. Sólo que la película está compuesta de fotogramas o fotografías. Su dimensión temporal es el resultado de una ilusión óptica. En la cinta de vídeo, por el contrario, reproducción y escena se interfieren. Se trata también de una ilusión óptica; pero de una ilusión con otras posibilidades de manipulación, que están más cerca del umbral de la realidad de la escena.

La cinta es un código lineal como el alfabeto. Es necesario seguir su línea para poder recibir su mensaje. Pero en la cinta se devana y desenvuelve la línea, mientras que en el caso del alfabeto esa línea es inmóvil. La lectura de la cinta es más pasiva que la del alfabeto, en el que son los ojos los que se mueven. En cambio la cinta no es unidimensional, sino que tiene tres dimensiones, y por consiguiente su lectura es más compleja que la del alfabeto.

El gesto del vídeo se asemeja al gesto de fotografiar. Aunque también aquí hay diferencias. El fotógrafo está forzado a elegir sus puntos de mira; es él quien tiene que decidir desde qué ángulo han de almacenarse las escenas sobre unas superficies. Se ve, pues, obligado a tomar unas decisiones claras, firmes y definitivas para transformar la escena en fotografías; es decir, en objetos, cuyo sujeto es él.

El filmador de vídeos se encuentra ante el monitor lo mismo que frente a la escena, a la que se refieren sus decisiones. De lo cual se sigue que sus decisiones no serán necesariamente tan consificadoras y objetivantes como las del fotógrafo. Pueden encontrarse tanto referidas a la escena como dentro de la propia escena. El fotógrafo viene obligado a ser «objetivo». El filmador de vídeo puede ser intersubjetivo; pero en cualquiera de los casos es forzosamente fenomenológico.

Lo cual nos conduce de nuevo a la comparación con el filme. A diferencia de éste, la cinta de vídeo puede «leerse» inmediatamente después de la grabación de los participantes en la escena almacenada y guardada. Dentro de la escena los tales participantes no son necesariamente meros comediantes, como ocurre en el filme. Sino que son a la vez sujetos y objetos, almacenados y almacenadores. La cinta abre un diálogo entre uno mismo y la escena, mientras que el



filme es un discurso sobre la escena y prohíbe en consecuencia cualquier diálogo directo. La cinta de vídeo es un recordatorio dialógico.

Sin duda que, dejándonos llevar por la primera impresión, el monitor parece un espejo; pero entre él y los espejos «clásicos» pueden comprobarse asimismo numerosas diferencias. Así, el monitor emite sonidos. No reproduce invertidos el lado derecho y el lado izquierdo, por lo que en este sentido es justamente lo contrario de un espejo. No refleja la luz que irradia de la escena, sino que emite una luz catódica. Ofrece en consecuencia una imagen distinta por completo de la del espejo clásico, una imagen de nuevo cuño y en una forma revolucionaria. Y ello porque a través de sus sonidos, de su eje de reflexión y de su luz invierte por entero todos nuestros conceptos tradicionales de una realidad reflejada y especulativa. Esto convierte al observador del monitor en un espacio, para el que no dispone de ningún tipo de coordenadas. Y pierde la orientación.

El monitor, al igual que un espejo, es una superficie de cristal; pero, como invierte el espejo, más bien se parece a una ventana. Y con ello se asemeja, a su vez, a la televisión, mientras que difiere del lienzo de la pintura y de la pantalla del cine, que es una pared. La proyección de la diapositiva y de la película cinematográfica es, de conformidad con su origen, una prolongación y desarrollo de la pintura, cuyos inicios se encuentran en las paredes rupestres de las cuevas de Lascaux y de Altamira.

El monitor, al igual que la televisión, es un desarrollo de superficies reflectantes y traslúcidas, cuyo origen se encuentra en la superficie del agua, observada por el hombre «primitivo». Dentro del árbol genealógico el vídeo se encuentra en otra rama que el cine. Y es ésta una diferencia que conviene poner de relieve, a fin de liberar el vídeo y la televisión del dominio que el modelo del filme ejerce sobre ellos.

Estando a su genealogía el filme puede localizarse en la línea descendente formada por el fresco, la pintura, la fotografía y el vídeo en la línea de la superficie acuática, el cristal de aumento, el microscopio y el telescopio. Estando a su origen, el filme es un instrumento artístico, que representa; mientras que el vídeo es un instrumento epistemológico, que presenta, especula y filosofa. No se trata

necesariamente de una diferencia funcional. El filme puede presentar (por ejemplo, el cine documental) y el vídeo puede representar (por ejemplo, el arte del vídeo). Sin embargo, el origen mismo del instrumento «vídeo» produce la impresión de toda una serie de virtualidades epistemológicas, que todavía no están desarrolladas.

El filmador de vídeos manipula la linealidad del tiempo. Puede sincronizar la diacronía. Cualquier cinta puede utilizarse de nuevo para sincronizar distintos períodos de tiempo sobre la misma superficie. Se trata, por consiguiente, de una composición, que bien puede compararse con la del músico. Existe, no obstante, alguna diferencia. El músico sincroniza la diacronía de los sonidos y forma acordes. Semejante sincronización de sonidos puede llamarse «sinfonía». El filmador de vídeos sincroniza escenas, hace superposiciones. Este tipo de sincronización cabría denominarlo «sinescena». El videofilmador opera sobre la línea de los acontecimientos, en tanto que el músico trabaja sobre la línea de los sonidos. El material bruto del filmador de vídeos es la historia en sentido estricto: la línea de las escenas. Por lo mismo no sólo actúa en la historia, sino que trabaja sobre ella. En este sentido su gesto es post-histórico. Su interés no apunta únicamente a contar el acontecimiento (compromiso histórico), sino que tiende también a componer unos acontecimientos diferentes (compromiso post-histórico).

Ése es precisamente el motivo de la fascinación que ejerce el vídeo como instrumento. Nos permite descubrir las virtualidades que hay en él, que son desconocidas para quienes lo inventaron y para quienes pagan su producción. Y nos permite dirigir en otra dirección su propósito evolutivo. Por supuesto que se puede manejar el vídeo con gestos, que están previstos en el modelo de ese propósito. En tal caso el análisis mostrará cómo estamos cogidos por el poder que se halla detrás de los aparatos. Podremos descubrir así detrás de los gestos de los videofilmadores, establecidos y ocupados por el sistema, el modo y manera en que el sistema nos programa a nosotros.

Mas se puede también manejar el vídeo con gestos que hemos descubiertto por otros medios de comunicación, como ciertos gestos de películas, textos, composiciones musicales, esculturas, especulaciones filosóficas. Con todo se dará en los mismos una calidad nueva. Y esa nueva calidad derivará de la estructura dialógica del ví-

deo. Para decirlo brevemente: se tratará de gestos, que ya no perseguirán el producir una obra, cuyo sujeto sería el ejecutante, sino de gestos que intentan alcanzar un acontecimiento, en el que participa el ejecutante, aunque lo controle.

Resumamos: se trata de un gesto, que puede leerse e interpretarse como el alumbramiento de una nueva forma de estar en el mundo. De una manera de ser, que pone en tela de juicio las categorías tradicionales (por ejemplo, las de arte, de acción histórica o de objetividad) y proyecta categorías nuevas, que todavía no se pueden analizar en forma clara. Es necesario analizar gestos —como el gesto del vídeo que aquí hemos esbozado a la ligera—, para empezar a comprender esas categorías nuevas. Tal vez pueda indicarse esa comprensión bajo el denominativo de «especulación dialógica» y trazar con ello un gran arco hasta Platón: se insinúa la sospecha de que si los antiguos hubiesen reflexionado con vídeos y no con palabras, nosotros en vez de bibliotecas tendríamos videotecas y en vez de una lógica una videótica. Pero todo esto son anacronismos.

## El gesto de buscar

Nuestros gestos están a punto de cambiar. Nos encontramos en una crisis. El ensayo que sigue –y que a la vez es el último capítulo de nuestro intento de una fenomenología de los gestos– sostiene la tesis de que nuestra crisis es en el fondo una crisis de la ciencia. Una crisis de nuestro «gesto de buscar».

No es una tesis que se mantenga precisamente a primera vista. Tiene más bien en su contra visos de que los gestos de los investigadores, la gente de laboratorios, bibliotecas y aulas son más o menos los mismos que hace cien años, mientras que otros gestos –como podrían ser los de bailar, sentarse o comer– presentan estructuras nuevas. La tesis aquí expuesta viene a decir que todos nuestros gestos (nuestros actos y nuestros pensamientos) están estructurados por la investigación científica y que nuestros gestos, cuando cambian, justamente se hacen diferentes porque el gesto de buscar está precisamente en trance de cambiar.

Es cosa sabida que las técnicas introducidas científicamente (es decir, el resultado de la investigación, los hallazgos afortunados) influyen profundamente en nuestra forma de vida y en nuestros gestos. La manipulación técnica de los objetos que nos rodean (manipulación que se persigue desde hace doscientos años) al igual que la manipulación de las personas y de la sociedad (que se inicia al presente) son las causas manifiestas del cambio profundo de los gestos respecto de su disposición antes de la revolución industrial. Mas tampoco los gestos de la técnica constituyen en el fondo los mode-

los de todos nuestros gestos. Están a su vez configurados por el gesto de la denominada investigación «pura».

El gesto de la búsqueda, en el que no se sabe de antemano lo que se busca, ese gesto de tanteo que se llama «método científico», es el paradigma de todos nuestros gestos. Ocupa el lugar que en la edad media ocupaba el dominante gesto ritual. Durante esa época cualquier gesto —del arte y de la política así como de la economía y la ciencia— estuvo configurado por el gesto ritual de la religión. Cada acción (y diríamos también que cada pensamiento, cada deseo, cada experiencia pasiva) estaba inmerso en la atmósfera religiosa, en la estructura del gesto ritual. Al presente cada gesto —incluido el ritual— está marcado por la estructura de la investigación científica. Y basta sobre la tesis de este ensayo.

La investigación científica ha ocupado la posición central diríase que sin hacer nada por su parte. Entre el rito y la investigación (entre religión y ciencia) nunca se dio una lucha por el monopolio de la modelación de los gestos. Poco a poco (en el curso de los siglos XVI y XVII) se fue dejando simplemente de lado el gesto ritual, y en el vacío abierto de ese modo se estableció el gesto de la búsqueda. Y es que el gesto de buscar no puede ser modelo para otros gestos. Este gesto no busca ninguna cosa que se haya perdido. Busca con indiferencia. No tiene ninguna meta, ningún «valor». Ni puede ser ninguna «autoridad»; aunque se ha convertido en eso. El sitio ocupado por la investigación científica en nuestra sociedad está en contradicción con la investigación misma.

El gesto de buscar es el gesto del burgués revolucionario. El burgués es un artesano: se ocupa de objetos inanimados. E intenta hacer algo con ellos. No trata con animales y plantas; eso lo hace el campesino. Tampoco manipula a la gente; eso lo hacen el noble y el sacerdote. El conocimiento «práctico» del burgués se limita a unos objetos inanimados. De ahí que la investigación moderna empiece con la astronomía y la mecánica: justo con aquellas disciplinas, que intentan comprender los movimientos de los objetos inanimados. Eso está claro, aunque resulte sorprendente. Tales movimientos no son, en efecto, muy interesantes desde el punto de vista existencial. La revolución burguesa, que está al origen de la investigación científica, es una revolución del interés.

El interés de la edad media se orientaba a la vida y la muerte del hombre: al «alma». Decía Agustín: «*Deum atque animam cognoscere cupisco. Nihil-nec plus? Nihil*» (Deseo conocer a Dios y al alma. ¿Y nada más? Nada más). A lo largo de mil años ése fue el interés dominante. El burgués revolucionario está dominado por un interés de otra índole. Desea conocer la «naturaleza». ¿Qué naturaleza? Ni la creación judeocristiana ni la *physis* griega. Ni la «obra divina», en la que se revela «su» voluntad (la de Dios), ni el organismo cósmico en el que cada cosa encuentra su sitio adecuado, de acuerdo con el destino. El campo de las investigaciones del burgués revolucionario son los movimientos carentes de vida.

Se trata, en consecuencia, de un campo poco interesante. ¿Y qué es lo que se busca? Se puede decir naturalmente que la búsqueda tiende a montar instrumentos y máquinas con el fin de someter los objetos inanimados a nuestra voluntad. Y eso es interesante porque nos permite trabajar menos y consumir más. Pero afirmar esto equivale a introducir un anacronismo. El burgués revolucionario no intentaba hacer la revolución industrial. Ése era un dato imprevisible, que aparecería doscientos años después. Su investigación y búsqueda era «pura» y desinteresada. El burgués volvía la espalda a los problemas interesantes y abandonaba el gozo y el sufrimiento, la injusticia y la guerra, el amor y el odio a unas disciplinas no científicas, como la religión, la política y las artes.

Escapar a los problemas, que interesan a los hombres, y dedicarse a unos objetos sin interés, es lo típico del gesto «humanista». Y ello porque los objetos, que no son interesantes (en los que el hombre no está «comprometido»), se mantienen «a distancia». Son simplemente objetos y el hombre es su sujeto. Frente a esos objetos presentes él está en el lugar de la «trascendencia». Así puede conocerlos de una manera «objetiva». En relación con cosas, como las piedras y las estrellas, el hombre es como un dios. No lo es en relación con cosas como las catedrales, las enfermedades y las guerras, porque en tales cosas está personalmente implicado y le interesan. El conocimiento «objetivo» es la meta del humanismo. En ese conocimiento el hombre ocupa el puesto de Dios. Tal es el gesto «humanista» y el gesto del investigador burgués.

Pero eso no constituye todo el gesto. Los movimientos de los ob-

jetos inanimados están sujetos a las leyes y principios matemáticos, cosa que no ocurre en la misma medida con los problemas que son interesantes. El «matematizar» la realidad es un ideal viejo, no un ideal burgués. En sus comienzos ese afán matematizador estuvo vinculado a la teoría musical, al encantamiento y la magia. Inicialmente el «matematizar» fue el gesto de tocar la lira y la flauta. Ese gesto, sin embargo, ha cambiado, y se ha convertido en el gesto de la lectura.

Para el islam la naturaleza es un libro escrito por Dios, y escrito además en números (el árabe *magtub* significa tanto «escritura» como «destino»). El hombre puede descifrarlo con la ayuda de Dios. Detrás de los números confusos de la naturaleza encontrará algoritmos sencillos. El burgués revolucionario busca los movimientos de los objetos inanimados justamente mediante una forma «islámica» de matematizar. Su gesto de búsqueda es a la vez el gesto del desciframiento. Y es gracias precisamente a ese aspecto cómo su investigación y búsqueda ha llegado a ser una indagación «exacta».

Resumamos lo dicho hasta ahora. La burguesía revolucionaria ha impreso su gesto (el trato y manejo de los objetos inanimados) en nuestra sociedad a lo largo, aproximadamente, del siglo XVI. Y ese gesto se convirtió así en el gesto de lo que ha venido denominándose la investigación «pura». Por esa vía se descubre un tipo nuevo de «naturaleza». Y tal naturaleza permite la búsqueda de un conocimiento objetivo y exacto. El hombre se convierte en el sujeto trascendente de dicha naturaleza. El gesto del sujeto trascendente es el gesto de las ciencias naturales, y ha pasado a ser el modelo por antonomasia de todos nuestros gestos. Pero ese gesto está a punto de trocarse en una «crisis».

Lo verdaderamente sorprendente en este caso es que la crisis haya llegado tan tarde. Y es que la naturaleza burguesa se expande y se hace cada vez más interesante. En el curso de la modernidad, y aproximadamente en esta secuencia, incorpora los seres vivos, el espíritu humano y la sociedad (biología, psicología y sociología). Son, pues, cosas interesantes.

Y dolorosamente se ha puesto de manifiesto que esa expansión de la «naturaleza» pone de nuevo en tela de juicio el gesto de la investigación «pura». El conocimiento buscado en biología, psicolo-

gía, sociología y economía (al igual que en las denominadas ciencias del espíritu) no se demuestra de hecho ni muy «objetivo» ni tampoco muy «exacto». El gesto «puro» de la búsqueda no parece muy adecuado, cuando de tales cosas se trata.

Esto es algo que, al menos desde hace doscientos años, se ha puesto dolorosamente de manifiesto. La crisis, sin embargo, no estalló entonces, porque la revolución industrial llegó después. Dicha revolución fue la prueba de hasta qué punto es adecuado el gesto «puro» de la búsqueda, cuando lo que está en juego son objetos inanimados. Pero la revolución industrial se digiere ahora y se introduce la crisis de la investigación «pura», que con su retraso parece ser aún más peligrosa.

Ahora ha quedado patente que la objetividad y la exactitud son los «ideales» (de la ideología burguesa). Que en realidad no se dan cosas tales como el «espíritu puro» y el «conocimiento puro». Que la investigación científica no puede ser lo que tendría que ser de acuerdo con la voluntad de la burguesía: el gesto de un espíritu trascendente. Y que no puede terminar ese gesto en la manipulación técnica de una naturaleza objetiva, que se ejecuta desde fuera, como quiere el ideal de la burguesía. Al presente se echa de ver a qué forma de ser está condenada la ciencia: es el gesto de un hombre, que está inmerso en el mundo y que está interesado en cambiarlo de acuerdo con sus necesidades, sus deseos y sueños. Que nos veamos forzados a advertirlo es lo que efectivamente constituye la crisis del gesto de buscar.

El gesto de la búsqueda de un conocimiento objetivo y exacto está a punto de convertirse en algo imposible. En cambio se puede observar precisamente la aparición de un nuevo tipo del mismo gesto de buscar.

Se intenta conseguir el conocimiento objetivo a través del gesto del sujeto conocedor como la adecuación a un objeto cognoscible. Para ello se da por supuesto que sujeto y objeto son unidades diferentes que se encuentran en el curso del gesto del conocer. La investigación científica no «carece de presupuestos»: esta distinción es su presupuesto. Un presupuesto, cuya dificultad se reconoce al menos desde los tiempos de Descartes; eso es cierto. No se puede entender cómo se lleva a efecto esa adecuación de «la inteligencia a la cosa»,



de «la cosa pensante a la cosa extensa», y el propio Descartes hablaba de una ayuda y apoyo por parte de Dios (*concursus Dei*). Pero el reconocimiento de esa dificultad radical no ha impedido a los investigadores aspirar afanosos durante siglos al ideal de la objetividad. Al presente la dificultad se ha hecho insuperable.

El gesto de buscar pone al presente ante los ojos en forma cada vez más evidente que sujeto y objeto van siempre engranados en una relación permanente. El sujeto es siempre sujeto de algún objeto, y el objeto siempre es objeto de algún sujeto determinado. Ni hay sujeto sin objeto, ni tampoco objeto sin sujeto. El conocimiento no es el encuentro de un sujeto con un objeto; es una relación concreta, de la que de una manera abstracta se pueden abstraer y sacar un polo subjetivo y un polo objetivo. Sujeto y objeto son extrapolaciones abstractas de una relación concreta. El «espíritu trascendente» y el «mundo objetivamente dado» son conceptos ideológicos, que están extrapolados de la realidad concreta, de aquella realidad que nosotros somos y en la que estamos.

El mismo gesto de buscar lo demuestra. En la física, por ejemplo, demuestra hasta qué punto el gesto de buscar suscita, define y cambia el objeto buscado. Y lo demuestra más aún en la sociología, la economía, la lingüística y las disciplinas afines. Ni existe un objeto, que antes no se haya convertido en tal objeto a través de una búsqueda; ni existe tampoco un sujeto que no busque absolutamente nada. Objeto significa ser buscado y sujeto significa buscar. El concepto ideológico de objetividad, ya sea «idealista» o «realista» oscurece el gesto de la búsqueda. Es necesario liberarlo de esa niebla. Pero eso no dejará de cambiar la estructura del gesto en cuestión.

El investigador burgués se acerca a su objeto «sin prejuicios». No «valora». Lo que no deja de ser una bella contradicción. El valor de la investigación «pura» consiste en no soportar valores. Esa contradicción se reconoce y admite desde siempre; pero no ha impedido a los investigadores la búsqueda de la pureza. Al presente lo hace. Pues al presente el propio gesto demuestra que es una acción humana: la acción de un ser vivo, inmerso en la plenitud de la realidad.

No se puede buscar sin a la vez desear y padecer; sin tener unos «valores». El conocimiento es, entre otras cosas, pasión, y la pasión es a su vez un tipo de conocimiento. Todo eso ocurre en la plenitud

de la vida humana, en su «estar en el mundo». El gesto de una actitud «pura», éticamente neutra, es un gesto escamoteado. Es un gesto inhumano, una alienación, una locura.

Cuando se trata de conocer los objetos inanimados, esa alienación es exclusivamente epistemológica. Y en ese caso es simplemente un error. Mas cuando están en juego otras cosas (como pueden ser las enfermedades, las guerras, las injusticias) la alienación se convierte en un gesto criminal. El investigador, que se acerca a la sociedad cual si de un hormiguero se tratase, y el tecnócrata, que manipula la economía cual si fuese un juego de ajedrez, son unos criminales. El investigador afirma que a través del conocimiento objetivo ha superado todas las ideologías. De hecho es una víctima de la ideología de la objetividad. La tecnocracia es la forma de gobierno de los ideólogos burgueses, que quieren transformar la sociedad en una masa manipulable (que es como decir en un objeto inanimado).

La tecnocracia es un peligro, puesto que funciona. Y la sociedad se objetiva y cosifica de hecho, cuando nos aproximamos a la misma en una actitud éticamente neutral. Se convierte en un aparato, capaz de ser conocido y manipulado de una manera objetiva, a la vez que el hombre se trueca en un funcionario al que también se le puede conocer y manipular de un modo objetivo. A través de estadísticas, de planes quinquenales, de curvas de crecimiento y de estudio del futuro, se hace efectivamente de la sociedad humana un hormiguero.

Ahora bien, eso es una locura. Una sociedad de ese tipo no es la sociedad que nos interesa, y un hombre de tal catadura no es ciertamente el hombre que vive con nosotros en el mundo. En nuestros días podemos observar esa locura en su funcionamiento. Y sabemos que es la consecuencia de la investigación «pura». El gesto de buscar muestra por sí mismo en nuestro tiempo que la objetividad es criminal. Y es necesario abandonarla. Pero eso solo no puede cambiar la estructura de dicho gesto, que por su misma esencia es la adecuación del sujeto a un objeto. Procede de tal manera que el objeto puede ser aprehendido por el sujeto y el sujeto está en grado de captar el objeto. El gesto consta, por tanto, de dos estrategias: una «objetiva» y «subjetiva» la otra.

Del lado del «sujeto» la estrategia consiste en evitar cualquier valoración y en la preprogramación del sujeto a través de la matemática y de la lógica. Surge así un sujeto absolutamente singular y sospechoso: el «investigador». Por la literatura se le conoce como Frankenstein, por los laboratorios como erudito y por la historia como el caso Oppenheimer. Por parte del «objeto» la estrategia en cuestión consiste en separar un fenómeno de su contexto concreto mediante una definición, que empieza por hacer de él un «objeto».

Esta transformación del fenómeno en un objeto es una operación, que se lleva a término en laboratorios físicos y espirituales. Así del canto de un pájaro se hace una vibración acústica, y del dolor humano una disfunción del organismo. Cuando se han establecido de ese modo el sujeto y el objeto de la investigación o búsqueda, empieza la adecuación entre ambos. He aquí una descripción superficial del gesto que ahora sigue.

Lo primero que ha de hacer el investigador es someterse a una catarsis. Desconecta de su conciencia que esté pagado por alguien para su búsqueda, que tiene que publicar o perecer (*publish or perish*), que tiene que hacerse famoso si ha de descubrir alguna cosa, que su invento puede ser eventualmente bueno o malo para la sociedad y otras reflexiones valorativas. Con todo ello adquiere una conciencia limpia.

Después almacena en su memoria las estructuras de la lógica y la matemática y ciertas proposiciones de la investigación científica que le ha precedido. Y después se adentra en un objeto preparado ya para su propósito e intenta descubrir si tal objeto se inserta y encaja en las estructuras y proposiciones almacenadas. Procura no inferir violencia alguna al objeto con su gesto y le permite decir «sí» o «no» frente a las estructuras y proposiciones propuestas. Esa fase de la investigación se llama «observación». Si el objeto dice «sí», la estructura y la proposición se consideran «refrendadas por la observación» llevada a cabo, y el objeto se considera «explicado».

Pero la verdadera investigación sólo empieza cuando el objeto dice «no». El investigador retira una de las proposiciones almacenadas y propone otra. De esa proposición retirada se hace una «hipótesis falseada gracias a la observación», y de la nueva proposición brindada se hace una «hipótesis operativa». Dicha fase de la investigación

se llama «duda metódica», y a una secuencia de proposiciones de ese tipo se denomina «progreso científico».

La hipótesis operativa o hipótesis de trabajo es un instrumento de la investigación, pues puede aplicarse repetidas veces. Puede incluso servir para arrancar de su contexto concreto unos fenómenos que todavía no están preparados para la investigación. Esos fenómenos se denominan «objetos descubiertos», pues de ese modo se descubren, con ayuda de hipótesis operativas, sobre todo ciertos objetos, como pueden ser estrellas, especies biológicas o partículas nucleares. De ahí que el mundo de la investigación científica se encuentre en ampliación constante. Esa ampliación reclama, a su vez, que la investigación se ramifique. Esto es lo que se llama «especialización progresiva» de la investigación científica.

Las hipótesis operativas tienen en común la estructura lógica y matemática, ubicada en la memoria del investigador. Se pueden dividir, por lo mismo, en grupos para ver su coherencia. Tal fase de la investigación se conoce como «teoría». Los grupos de hipótesis coherentes, es decir, las teorías, son explicaciones de otras zonas del mundo objetivo. Tienen la ventaja de estar muy extendidas. Aunque con sólo que una de sus hipótesis quede falsada por la observación, se impone el rechazo de toda la teoría. La fase de la investigación, que intenta socavar las teorías, se denomina en el mundo científico «investigación básica». Las teorías falsadas pueden ser sustituidas por otras, que funcionen «mejor», en el sentido de que son más sencillas y amplias que las teorías falsadas. Es el famoso «cambio de paradigmas».

El gesto de buscar, que aquí sólo hemos descrito de una manera superficial, siempre iba acompañado por un coro de objeciones críticas (por obra de la filosofía de las ciencias). Ese coro formulaba preguntas: ¿Qué es la «verdad» de unas proposiciones científicas? ¿Y es ésta una pregunta científica o más bien filosófica? ¿Son las teorías más verdaderas o menos verdaderas que las hipótesis? La estructura lógica y la matemática ¿les vienen prescritas a las proposiciones por la preprogramación del sujeto o por la estructura misma del mundo objetivo? ¿O qué otra cosa puede ocurrir? Estas preguntas (y otras del mismo tipo) nunca encontraron una respuesta satisfactoria. Y es que, como se advierte ahora, estaban mal planteadas. Todas dan

por supuesto, como el propio gesto hacía, que se da una separación de sujeto y objeto. Y así el fallo de una respuesta no contaba, porque la técnica había funcionado hasta entonces, y eso era un argumento pragmático irrefutable.

Al presente nuestras preguntas acerca del gesto de buscar apuntan a otra parte. ¿Cómo puede captar la realidad en general el investigador «puro», ese sujeto sospechoso, ese Frankenstein, ese especialista? Sus proposiciones ¿acaso no son siempre simples abstracciones filosóficas? Y ese conjunto de objetos, arrancados de la realidad concreta y de los que habla el investigador, ¿es el mundo que nosotros deseamos conocer y cambiar? ¿No es ése un mundo fantástico e inimaginable? ¿No lo ha perdido todo el investigador en vez de haber encontrado algo? Todo ese «progreso» ¿no es en realidad una «locura»?

Según todas las apariencias, el argumento pragmático de que la técnica funciona maravillosamente con objetos inanimados conserva toda su fuerza. Eso ya no resulta sorprendente, pues por lo que hace a tales objetos nosotros los trascendemos de hecho en mayor o menor medida. Y esa técnica también funciona de hecho en forma aproximativa; y los viaductos, por ejemplo, se mantienen de un modo más o menos correcto. Mas por lo que se refiere a otras cosas, la técnica sólo funciona maravillosamente, cuando esas cosas se convierten en inanimadas. Si, por ejemplo, los puentes dentales se mantienen tan bien como los viaductos, es porque el dentista trata al paciente como algo inanimado. Y desde luego es sorprendente el que con ese fin de la construcción de un puente dental uno se haga inanimado. Puede ser que la gente esté dispuesta a convertirse en objetos inanimados, con tal de que les hagan bien los puentes dentales. Pero eso no hace que tal actitud sea deseable sin más. Y el argumento pragmático en favor de la técnica empieza a oscilar.

Nosotros hemos perdido la fe en ese argumento y en la técnica. No desesperamos naturalmente que el mundo objetivo pueda ser manipulado cada vez más por la técnica; pero creemos que ese mundo tiene sus límites. Sin duda que siempre son posibles los juegos técnicos cada vez más sutiles y refinados. Se pueden objetivar los cuerpos humanos, y después operar. Se puede manipular la eco-

nomía. Se puede programar el espíritu humano, y después manipularlo también. Tal vez hasta se pueda fabricar un hombre.

Pero hay dos reparos. El primero plantea la pregunta de si esa objetivación progresiva no constituye una pérdida creciente de la realidad concreta. Y el segundo repara cuestiona el interés de tal objetivación creciente. Se trata de dudas existenciales.

El gesto de buscar resulta ya dudoso tanto en el plano epistemológico como en el ético y existencial. Es un gesto falso, criminal y poco interesante. Se impone el cambiarlo, y con él todos nuestros gestos. Porque es el modelo para todos nuestros gestos. Nosotros nos hallamos en crisis.

La base del gesto de la búsqueda era la distinción entre sujeto y objeto, entre hombre y mundo, entre el yo y el «ello». Pero nosotros estamos a punto de abandonar esa base. Y esta revolución ontológica tiene como consecuencias unas revoluciones epistemológicas, éticas y estéticas. Todos nuestros gestos se transforman. Porque ni comprendemos ya el mundo como objeto de la manipulación, ni al hombre como sujeto manipulador.

Empezamos a comprender el mundo como nuestro entorno, en el cual y con el cual andamos a la vez que él anda, con nosotros, y empezamos a comprender el mundo, incluida su manipulación de los objetos como una pantomima de ese mismo entorno. Ya no creemos que hacemos gestos, sino que somos gestos. La revolución ontológica, que deroga la cosmología y la antropología burguesas (humanísticas) con sus falsos problemas de «idealismo» y «realismo», se manifiesta en un cambio de nuestros gestos y ante todo en un cambio del gesto de buscar.

La investigación no arranca de un lado ni de una observación sobre el otro, sino de la experiencia concreta, plena y vital del estar en el mundo. Lo cual nada tiene que ver con el empirismo en el sentido que el término tiene aplicado al siglo XVII. Es más bien un punto de partida «estético», si traducimos el griego *aistheton* por «experiencia» y *aisthesthai* por «experimentar». Al igual que el arte también la ciencia es un gesticular; lo cual significa un engaño, y con ello desaparece la distinción afincada entre ambos.

Mas la experiencia vivida no es sólo una experiencia estética en el sentido limitado de ese concepto. Es también un disfrute y un pa-

decimiento, a la vez que crea unos valores. El investigador, que parte de semejante experiencia, busca alcanzar un valor: la libertad. Intenta romper su condicionamiento. De ese modo desmonta la peligrosa distinción burguesa entre ciencia, técnica y política. Y es que la política trata efectivamente de la libertad. El investigador deja de ser un «puro» sujeto, para convertirse en un ser humano y vivo. Eso significa al mismo tiempo un ser vivo, comprometido epistemológica, ética y estéticamente. La investigación cambia de esa forma su estructura, y el concepto de «ciencia» adquiere otro significado. En el fondo lo que está en juego es una revolución del interés.

De repente se pone de manifiesto que el investigador está inserto en un entorno que le interesa (le afecta) de cerca y de lejos. Hay ciertos aspectos del entorno, que le interesan vivamente, y otros que casi no le tocan. Cuanto más le interesa al investigador un aspecto del entorno, tanto «más real» resulta para él. La intensidad del interés, la «proximidad», se convierte en la medida de lo real. Y desde esa medida surge espontáneamente la estructura, la «matemática» de su investigación: de ese modo se traza un mapa orientativo.

El investigador se encuentra en el punto central de su entorno. Y asimismo en el lugar en que él se mantiene es también el centro. A su alrededor acontece una multitud de sucesos, de los que algunos le afectan de cerca. Irrumpen sobre él y él sale a su encuentro y se proyecta contra ellos. En el horizonte la masa de acontecimientos disminuye progresivamente y progresivamente resulta menos interesante. A pesar de todo esa masa se acerca y el investigador se mueve en su horizonte. Por ello la dimensión de la «proximidad» es dinámica, y su dinámica es la de la vida humana. En esa estructura dinámica —que es como decir, en su vida— el investigador busca su camino en dirección hacia su horizonte.

Como consecuencia de todo ello el concepto de «teoría» cambia su significado de una manera revolucionaria. Para los antiguos la «teoría» era una visión contemplativa de las formas eternas. A los ojos del burgués era como un grupo de hipótesis coherentes. Al presente se hace de la teoría una estrategia del vital estar en el mundo. El investigador actual, el teórico del presente mide y calibra el entorno por el grado de su aproximación, mas no para considerar

su forma ni para explicarla hipotéticamente, sino para transformar en libertad las posibilidades adyacentes. Incluso bajo su aspecto teórico el gesto de buscar se convierte a su vez en un gesto vital.

La proximidad («proxémica») es una dimensión totalmente distinta de la medida «cm/seg» de la investigación burguesa, y no mide distancias entre objetos. Los «cm/seg», que me separan del dentista, en cuya visita aguardo, no son los que me separan de mi hijo que viene a mi encuentro. Ciertamente que también la proximidad tiene que ver con los «cm/seg»; pero los existencializa. Mide mis esperanzas, mis temores, mis proyectos. Mide mi acercamiento a la distancia; es decir, a lo que se indica con el prefijo «tele-».

Mas la proximidad no es en modo alguno «subjetiva». Porque el investigador presente no es un sujeto solipsista, que flote por encima del mundo. Junto con él hay siempre otros en el mundo. Y también ellos miden su entorno a través de la proximidad. Y así como esos entornos están vinculados con el mío, también las distintas medidas se superponen a través de una influencia recíproca. Medimos en común. De ahí que la investigación sea dialógica. La proximidad es una dimensión intersubjetiva. Mide el ser, que tengo en común con otras personas. Espontáneamente me encuentro con esas otras personas durante mi investigación en mi entorno. Me están, pues, más o menos próximas y resultan más o menos interesantes. Y tengo que aplicar la medida de proximidad a los otros. Mas cuando los encuentro, podemos ya medir en común nuestro común entorno. De ese modo el gesto de buscar se convierte a su vez en un gesto que busca al otro.

Esto imprime a la investigación un rasgo «progresista» en un sentido totalmente distinto del «progreso» burgués. La investigación burguesa es un discurso, cuya meta utópica está en el conocimiento cada vez más objetivo del mundo. Al presente la investigación se convierte en un diálogo, cuya meta utópica es el conocimiento cada vez más intersubjetivo de nuestras circunstancias vitales. El resultado utópico de la investigación burguesa es una técnica, que manipula todo el mundo objetivo. Al presente el resultado utópico de la investigación se da con la transformación óptima de las circunstancias vitales para un acercamiento común de las posibilidades: la telemática. Para ese tipo de investigación no hay, por tanto, ningún



progreso lineal. El progreso es más bien una mutua aproximación con el fin de conseguir unas posibilidades comunes.

Lo cual impone también un cambio de modelos. Para la investigación burguesa el modelo del tiempo era corriente, que fluía desde el pasado hacia el futuro a través de un «presente» imaginario. Y el modelo del espacio era una caja tridimensional y vacía, cuyo centro se fijaba de un modo convencional y cuyos ejes se perdían en el infinito. Hoy nos vemos obligados a emplear un modelo distinto por completo en el entorno. Ya no podemos echar mano de la distinción entre tiempo y espacio.

El centro de nuestro modelo es el presente, y el presente está aquí y ahora donde estamos nosotros. Desde todos los lados irrumpen los sucesos hacia el presente, y en consecuencia todos los lados son futuro. Pero todos los lados son asimismo el espacio de los acontecimientos. Presente y futuro representan pues unos conceptos espacio-temporales. Y por lo que respecta al pasado, ya no es una dimensión del tiempo, situada en el mismo plano que el presente y el futuro. En nuestro modelo el pasado es un aspecto del presente, disponible en forma de memoria, o bien que está oculto en forma de olvido. Memoria y olvido son por consiguiente unos conceptos espacio-temporales.

Queda patente que el nuevo modelo, que surge del gesto de la búsqueda, repercute sobre el propio gesto. La investigación histórica contribuye al esclarecimiento de este punto. Ya no podemos aplicar la escala de medir aritmética y burguesa a los acontecimientos históricos. Es una regla graduada, que se divide en años, siglos y eras geológicas, cuyo punto cero se pierde en el abismo del pasado, y que termina en el presente. Nos vemos obligados a imponer una escala logarítmica a los acontecimientos históricos, cuyo punto cero es el presente y cuyas divisiones se aprietan y confunden cada vez más, a medida que la escala se acerca al abismo así descubierto de la memoria y del olvido.

Todo lo cual significa que ya no podemos explicar el presente por el pasado, ya que el presente es nuestro punto de partida. Para nosotros el presente ya no está abierto al pasado, sino que se abre al futuro. Para nosotros la dirección del flujo de los acontecimientos ya no corre desde el pasado hacia el futuro, sino desde el futuro al

presente. Eso quiere decir que nuestro gesto de búsqueda ya no es un gesto apuntando hacia abajo en el sentido burgués; no es una cavilación.

Cierto que el cambio del modelo cambia a su vez el gesto de buscar en todos sus parámetros: el físico al igual que el psicológico, y el sociológico lo mismo que el económico. Pero es precisamente en el parámetro histórico del gesto donde más resalta y destaca el lado revolucionario de ese cambio. Ya no podemos proyectar el pasado hacia el futuro a través de curvas de desarrollo, estadísticas y predicciones futurológicas. En nuestro modelo la fluencia del tiempo apunta en la dirección opuesta. Ya no proyectamos el pasado hacia el futuro, sino que nos proyectamos a nosotros mismos. Eso es justamente lo que mejor caracteriza la nueva estructura del gesto de buscar: es una proyección de él mismo hacia el futuro, que irrumpe por todas partes, una proyección de escenarios hacia el futuro. Lo que viene a decir que el gesto de la búsqueda se ha humanizado: como con largos brazos simiescos volvemos a levantarnos para alcanzar lo baladí.

Para ello han de cambiar nuestros gestos. Lo cual significa que nuestra misma manera de ser está en trance de transformarse. Se trata de una crisis tan larga como dolorosa. Muchos de nuestros gestos presentan todavía una estructura tradicional. Otros son sorprendentes y por ello resultan en ocasiones repulsivos. Lo nuevo es siempre monstruoso. Para nosotros se ha trocado en una empresa difícil el orientarnos en medio de esa multitud pluriforme de gestos antiguos y nuevos, que no sólo se deja observar en los otros. Somos nosotros mismos los que ejecutamos nuestros gestos de esa manera contradictoria. No es nuestra crisis una crisis meramente externa. Es también nuestra crisis en el sentido estricto de la expresión.

Existe, no obstante, una posibilidad de orientarse, porque el gesto de buscar continúa siendo el modelo para todos nuestros gestos. De conformidad con la tesis aquí sostenida, es el cambio lento y doloroso de ese gesto el que está a la base de la transformación que experimentan todos nuestros gestos. Dicho cambio puede observarse en todos los campos de la investigación: en la física tanto como en la biología, en la economía ni más ni menos que en la arqueología. En el fondo no se trata tanto de una revolución metodo-

lógica cuanto de una revolución ontológica sin más. O, si se prefiere esta otra formulación: se trata de una fe nueva, que surge laboriosamente.

De ahí que tengan que cambiar nuestros gestos; nuestra realidad está en vías de dar un cambio. Ya no creemos que la realidad sea el mundo objetivo, ni que el gesto humano esté en oposición con este mundo. Empezamos a creer que la realidad es el hecho, el *factum*, de que coexistimos con los demás en el mundo.

Ahora bien, esa fe en los otros ¿no es una nueva forma de la vieja creencia judeocristiana, «humanista» y marxista también? Sin duda que sí. Pero lo interesante no es eso: lo interesante es que se trata de una forma nueva. Y que la forma nueva sea lo realmente interesante es algo que podemos observar, cuando se ve cómo cambia al presente el gesto de buscar. De la laboriosa búsqueda de motivos se convierte en un confortante alargar la mano hacia unas posibilidades a las que hay que acercarse.

## NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

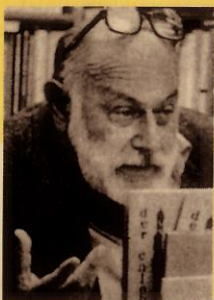


*sin egoísmo*

**Referencia: 1578**

Aquellos momentos, en los que una persona o la misma humanidad confiere un significado a sus pasiones y acciones, constituyen gestos. Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa. Este gesto, cargado de movimiento simbólico, es comunicación.

Pero el gesto es también un fenómeno. Descifrar los gestos como expresión de una libertad es lo que persiguen tanto la fenomenología como la filosofía de la historia. Pero la filosofía de la historia parte del supuesto de que la libertad acontece en el tiempo, y en un tiempo muy específico: el lineal. Gracias a esta su hipótesis alcanza el punto de partida, desde el cual puede analizar un fenómeno como el del gesto. La fenomenología de los gestos, por el contrario, intenta avanzar sin supuesto alguno, en la medida de lo posible. De ahí que se vea forzada abiertamente a tomar como punto de arranque el fenómeno concreto de los distintos gestos. Este carácter antihistórico de la teoría aquí propuesta es un aspecto importante de su antiideologismo. La filosofía de la historia es necesariamente ideológica. Una fenomenología desempeñaría, en cambio, el papel de una filosofía de la historia desideologizada.



Vilém Flusser nació en Praga de una familia judía. Perseguido, emigró al Brasil y últimamente se estableció en Francia. En noviembre de 1991 murió en Praga. Su obra está dedicada a elaborar una filosofía del lenguaje y de la comunicación.

ISBN 84-254-1832-1



9 788425 418327

**Herder**