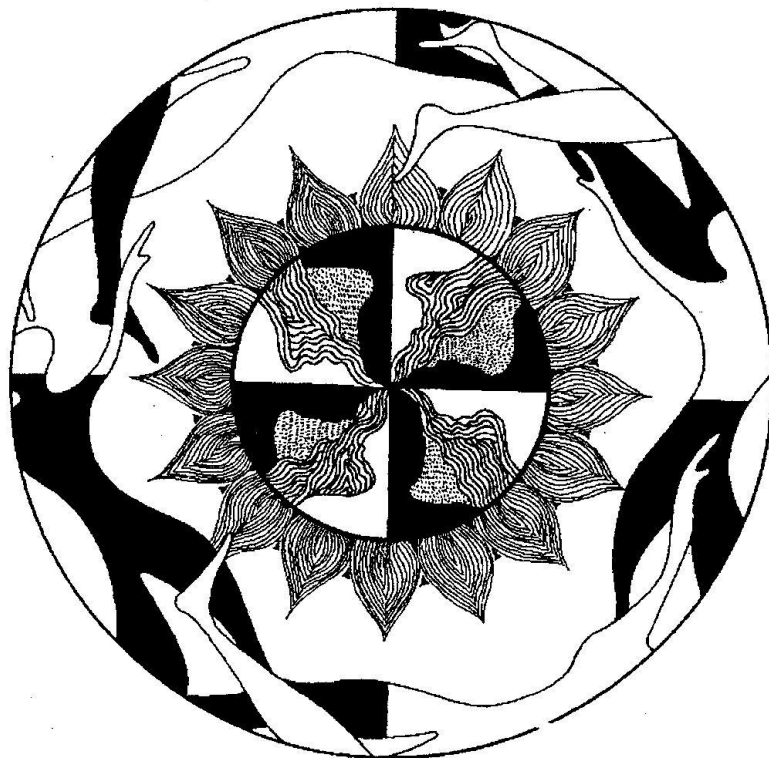


# EL HOMBRE PRÓTESIS EN LA CULTURA POSTMODERNA

MIGUEL ÁNGEL RUIZ

Licenciado en Filosofía y letras, U.P.B.  
Profesor del Departamento de Formación Humanista.



*«De nada sirve jugar el ser contra el ser, la verdad contra la verdad: esta es la trampa de una subversión de los fundamentos, mientras basta una ligera manipulación de las apariencias»*

*Jean Baudrillard.*

El interés práctico de la razón por la marcha de los asuntos humanos obtiene su legitimidad en el libre juego de la imaginación, lo cual significa reconocer un camino que, remontándose insoslayablemente a Kant, aventura miradas no prescriptivas que narran los hilos que nos constituyen y hacen posible la complicidad en este encuentro. Lo que aquí se emprende se inscribe en el archipiélago de la imaginación y, en este sentido, hace eco de una voz que, como resonancia de la sabiduría délfica «no dice ni oculta sino que indica»<sup>1</sup>.

La validez de lo que el título enmascara es provisional, pues sirve de hilo conductor conjetural de una sobria descripción del hombre actual en el espesor de la vida cotidiana.

Con la reflexión en torno al **homo faber** desarrollada por F. Engels en el ensayo «El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre»<sup>2</sup>, se inaugura lo que actualmente en los análisis de

las microtecnologías y la nanotecnología se piensa bajo el epíteto del **hombre prótesis**. Por este camino han avanzado el polémico teórico de los medios de comunicación Marshall McLuhan<sup>3</sup> y los pensadores franceses de la cultura Jean Baudrillard<sup>4</sup> y Gilles Lipovetsky<sup>5</sup>. Este trayecto óptico apuesta por el señalamiento de una mutación de la sensibilidad y por la dramatización de una nueva pregunta.

El análisis de los medios como extensiones del hombre afronta el paradigma, no de la diferencia ontológica entre el hombre y el animal, sino de la diferencia específica entre el hombre y la máquina. Frente a la pregunta clásica de raíz aristotélica ¿soy un hombre, soy un animal?, vemos surgir de múltiples maneras la cuestión ¿soy un hombre, soy una máquina?, ¿cuál es la diferencia entre uno y otra? es decir ¿entre un hombre que se sustrae al uso de cualquier tecnología y aquel que prolonga sus órganos con el uso de instrumentos? Además de los autores citados, por otras vías se han desatado narraciones que, al hablar subrepticamente del **hombre primitivo**, se orientan en la dirección del paradigma de la prótesis para comprender el conjunto de prácticas del hombre en el presente. En este sentido se recuerda a Claude Levi-Strauss

(Pensamiento Salvaje). Mircea Eliade (Lo Sagrado y Lo Profano), Georges Bataille (La Parte Maldita y La Noción de Gasto), J. Huizinga (Homo Ludens). En la reflexión de estos autores no es legítimo ver un retorno nostálgico a los orígenes, pues al imaginar el estado paradisíaco de las pasiones en los relatos originarios se anuncia un destino, un desafío, la promesa de una tierra nueva, como se lee en la hermenéutica contemporánea<sup>6</sup>.

Ambas preguntas agencian enunciados éticos heterogéneos, pues mientras que la primera afirma las disposiciones intelectuales del alma como formas de realización del **BIOS**<sup>7</sup>, la segunda reconoce el cuerpo como el paisaje en el que es posible la experimentación de la vida. No se trata de una perversión de los términos en el juego de relaciones entre el cuerpo y el alma, pues ambas preguntas se aproximan en un mismo terreno: las pasiones como potencias del obrar humano y de los múltiples modos de estar en el mundo.

Una imprudente y provisional aproximación al lenguaje médico permite adoptar la noción de prótesis para nuestro propósito<sup>8</sup>. Normalmente se concibe la prótesis como un artefacto que se integra al cuerpo para **suplir** la deficiencia funcional de un órgano, pero que también tie-

ne como destino la **prolongación** de un sentido o el **adorno** de una parte del cuerpo. Toda prótesis, sea un sucedáneo, una prolongación o un adorno, es un artificio que introduce modificaciones en el cuerpo y, en consecuencia, transforma las relaciones que el hombre establece consigo mismo, con los otros y con la naturaleza. Por elemental y necesaria que parezca, el uso de prótesis altera las disposiciones y significaciones del mundo de la vida. Hurtarse a la comprensión de estas transformaciones propicia conflictos en la manera como los hombres han de entenderse. Sin ambicionar más que un señalamiento, puede considerarse que la comprensión y valoración del devenir humano es opaco si se desvía la mirada de aquello que atraviesa al hombre.

Cada órgano del cuerpo humano tiene su prótesis. Es lícito imaginar que antes del uso del caballo y del carruaje, un hombre persuadió a otro hombre para que lo transportara en hombros de un lugar a otro, práctica que presumiblemente pasó de moda ante la domesticación de cuadrúpedos que no sólo agilizaban el desplazamiento, sino que también favorecían la comodidad. El calzado, la rueda, la navegación, el ferrocarril, el coche, el automóvil, la aviación, los cohetes espaciales, el transporte

personalizado en vehículos aéreos que la imaginación científica anuncia como solución al problema vehicular y ambiental de las ciudades, funcionan como **extensiones del pie**. La historia de las prolongaciones del **bípedo implume**, como ejemplificaba Aristóteles, comporta en cada momento una relación particular con el mundo y constituye los múltiples modos de experimentar la amistad con la tierra.

El arado que surca la tierra, el garrote, la honda, el hacha y la flecha que alcanza al bisonte, la piedra que amaga a la Magdalena, el bastón milagroso de Moisés, el cetro en la simbología política griega y en la coronación de las reinas, el látigo que castiga al Judío en el Leño, al esclavo en los campos y en las minas, con el que el monje flagela su pasión y con el que se hace hablar a Giordano Bruno; el cuchillo de obsidiana en los sacrificios solares aztecas; la espada de Aquiles, la lanza de los caballeros andantes, las modernas armas de fuego y la bomba atómica, el rayo láser, la pluma, el estilógrafo y la imprenta, el pincel de Leonardo y

---

**¿Soy un  
hombre, soy  
una máquina?**

Miguel Ángel, el bisturí del quirófano y los guantes de Mike Tyson, como **prolongaciones de la mano**. Está por pensarse una arqueología del tacto como forma de devenir del mundo de la vida.

El cuernófono de Pedro Picapiedra, el tambor africano, el canto seductor de las sirenas, el piano de Beethoven, la guitarra de Los Beatles, el tiple de Los Tolimenses, el sintetizador de Kitaro y los arrullos de Enya, el megáfono del sindicalista y del sacerdote en los rosarios de Aurora los primeros sábados, el micrófono del periodista, la radio, el teléfono tradicional y el celular, el fax, el long play y el disco compacto, como **extensiones de la voz** y del **oído** que, a su vez, tiene como prótesis cómplice el audífono (personalización de la radio) y los digitales equipos de sonido.

Con relación a la **mirada**, recordamos las mitológicas columnas de humo, el fuego y el rayo de Zeus, la zarza ardiendo, signos reveladores de la presencia del **Misterium Tremens** y mensajeros de los peligros y de los favores; luego tenemos el telescopio de Newton, el microscopio, el cristal de Spinoza, los lentes de contacto, el cine -la nueva caverna platónica- y el video: prolongaciones de la mirada.

Los aromas, los perfumes, los olores, han sido compren-

didados como metáfora de lo agradable y de lo desagradable, de la vida y de la descomposición de los cuerpos, de las pasiones tristes y de las alegres, del aseo del cachaco y del chocoano, del trabajo y del ocio, de lo natural y de lo artificial. La antigüedad semantiza toda una poética de las pasiones fundada en los aromas. Los Poemas Órficos, por ejemplo, reconocen la singularidad de una divinidad por su perfume<sup>9</sup>, y en el Cantar de los Cantares el amor de la Sulamita y de Salomón se mueve en el juego de seducción cosmogónica de los aromas. El perfume que produce el encuentro cómplice de dos seres que aún habitan la naturaleza ritualmente, se juega en el espacio de la animalidad: "Según los antiguos, la pantera es el único animal que emana un olor perfumado. Utiliza este perfume para capturar a sus víctimas. Le basta esconderse (pues su visión les aterroriza), y su perfume les embruja - Trampa invisible en la que caen. Pero este poder de seducción puede volverse contra ella: se la caza atrayéndola con perfumes y aromas. Pero ¿Qué es eso de decir que la pantera seduce con su perfume? ¿Qué seduce en el perfume?"<sup>10</sup>.

El incienso, el oro, la mirra y los baños del cuerpo con aromas silvestres celebran en el oriente arcaico, hasta las

prácticas religiosas cristianas, formas de provocación de la divinidad. Estas movilizaciones de los perfumes asombrosamente despiertan hoy en las prácticas personalizadas de la nueva era religiosa con el nombre de esencias florales.

Hoy, en la era del higienismo y la asepsia moral reconocemos lo nuevo y lo viejo, lo limpio y lo sucio, por el olor que lo atraviese. El cresopinol y el formol como postergación de las heces y de la muerte, son útiles como vehículos de desvío de eso que no cesa de producir inteligente y silenciosamente el cuerpo.

Contemporáneo nuestro tenemos el horno crematorio y las salas de velación que distancian el dolor, la lágrima y el olor fúnebre.

El olfato, como puerta de reconocimiento de uno mismo y de la esencia del mundo, históricamente ha variado en su significación. Como contrapartida a la industria neopuritana en relación con las prótesis olfativas, Patrick Süskind compromete una narración en la que el abismo primitivo del hombre moderno intenta singularizarse en la apropiación del aroma esencial de sus múltiples víctimas para devenir olor originario. Interesa citar aquí el pasaje que abre la novela, en cuanto que sobrevuela la di-

námica elemental de un universo no artificial: «En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apeataban a estiércol, los patios interiores apeataban a orina, los huecos de las escaleras apeataban a madera podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apeataban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apeataban a azufre; las curtidurías, a lejías cáusticas: los mataderos, a sangre coagulada. Hombres y mujeres apeataban a sudor y a ropa sucia; en su bocas apeataban los dientes infectados, los alientos olían a cebolla y los cuerpos, cuando ya no eran jóvenes, a queso rancio, a leche agria y a tumores malignos. Apeataban los ríos, apeataban las plazas, apeataban las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y en los palacios. El campesino apeataba como el clérigo; el oficial de artesano, como la esposa del maestro; apeataba la nobleza entera y, sí, incluso el rey apeataba como un animal carnice-ro y la reina como una cabra vieja, tanto en verano como en invierno, porque en el siglo XVIII aún no se había atajado la actividad corrosiva de las bacterias y por consiguiente no había ninguna acción

humana, ni creadora ni destructora, ninguna manifestación de vida incipiente o en decadencia que no fuera acompañada de algún hedor»<sup>11</sup>

Como en el caso del olfato quizá sea impropio hablar de prótesis del gusto; no obstante, es clara la historia de las modalidades que el hombre, y en consecuencia los animales domésticos, han experimentado en la alimentación. Se conjetura que *in illo tempore* no había elección, se comía lo que por efecto de la madurez y de la vejez caía. El árbol aflojaba sus frutos, el animal moría lo mismo que el hombre. Tres formas que delatan tres estadios: la agricultura, el pastoreo y la ganadería y la antropofagia. Con relación a éstos, Adán y Eva frente al árbol del bien y el mal son históricos. Con el fuego aparece el juego ritual de la pesca y de la caza, y con él el arte culinario. El fogón eléctrico y la estufa digital, el horno microondas, los restaurantes y las tiendas de comidas rápidas, los enlatados y las conservas al vacío. Cada modalidad alimenticia es legitimada por una moral, que hoy admitimos en la elegancia que prescriben las normas de urbanidad en la mesa: como la ablución de las manos antes de sentarse a la mesa, el buen manejo de los cubiertos, dejar un poco de comida para no socializar el hambre,

conversar y mirar a los otros para disimular el gesto de engullir; asearse los dientes con palillos, seda, crema y enjuague bucal, y comprobar la limpieza con líquidos reveladores. Rezagando el arte culinario primitivo asistimos serenamente al diagnóstico de los profesionales dietistas, nuevos sacerdotes que garantizan la armonía, la salud y la belleza del cuerpo. En este sentido, ¿no es el dietista la prótesis subrepticia del gusto? lo mismo podría significar la empresa alimenticia que emerge con la producción computarizada de plantas y animales, el proceso de automatización alimenticia que se afirma con la ingeniería genética. Todo apunta a indicar cómo ha variado *el gesto de comer*. Por un apacible proceso de estilización del gusto hemos pasado del genio maligno de la gula (como nombran los escolásticos a la exuberancia alimenticia) a las fórmulas esquizofrénicas y humorísticas de las comidas dietéticas, que rivalizan con la occidentalización de las prácticas naturistas y vegeta-

rianas orientales. Se trata hoy del comer como gesto ecológico del cuerpo.

También sobre el gusto como artificio la literatura contemporánea realiza una aproximación saludable, al pensarlo como metáfora del erotismo<sup>12</sup>. En una cultura que instala lo visual y la imagen como línea de acceso al mundo, Laura Esquivel en la novela **Como Agua para Chocolate** ficciona y precipita el gusto alimenticio como fuerza armonizadora de los sentidos y de los afectos. De este modo, lo que la cultura fragmenta, selecciona y excluye, es reunido como **símbolo, juego y fiesta** de la percepción.<sup>13</sup> El comer, al funcionalizarse, deja de ser una danza espiritual de los sentidos.

Dos frases de la novela así lo revelan: Primera, el narrador le atribuye a Tita que «confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conocía la vida a través de la cocina entender el mundo exterior». Segunda, pues «cuando se habla de comer, hecho por demás importante, sólo los necios o los enfermos no le dan el interés que merece»<sup>14</sup>.

El paisaje de las extensiones de la piel define el afuera de las fuerzas del cuerpo, esto es, el suelo de formación del espíritu, o del alma o del



yo devenido imagen. El vestido, el maquillaje y la vivienda son prolongaciones de la piel.

El episodio del paraíso, presente en los relatos visionarios de las culturas arcaicas, preconiza la experiencia estival de la desnudez como plenitud espontánea con el cosmos. Se ignoran los siglos que hubieron de transcurrir para que, por motivos geográficos, climáticos, religiosos o políticos, un hombre protegiera, adornara y ocultara su cuerpo. Es, en cambio, verosímil, que el tránsito de la **desnudez** al abrigo del cuerpo haya sido adoptado como **experiencia límite**: instauración de una discontinuidad cósmica. La narración hebrea nombra bellamente la primera prótesis de la piel de la siguiente manera:

«Yaveh Dios llamó al hombre y le dijo: ¿Dónde estás? Este contestó: Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí». (Gen. 3, 9-10).

La discontinuidad, vivida como pérdida, desalojamiento o desterritorialización del cuerpo, provocó una constelación de rituales que bien han sido estudiados por Mircea Elíade en la noción de **Espacio Sagrado**:

«Puesto que instalarse en un lugar, habitar un espacio, es reiterar la cosmogonía y,

por tanto, imitar la obra de los dioses, para el hombre arcaico toda decisión existencial de situarse en el espacio constituye una decisión religiosa».<sup>15</sup>

El devenir arquitectónico de las prolongaciones de la piel delata el sentido y las valoraciones que los hombres han tenido de sí mismos y del mundo. En esta dirección imaginamos el empleo de los bosques como prótesis del cuerpo, frente al que el ecologismo actual es un retorno maquillado; luego la invención de las cavernas, la construcción de templos, basílicas, catedrales, convertidos en patrimonios culturales con la aparición de los nuevos espacios de espiritualidad, fiesta y relajación, como las salas de cine, los estadios, las plazas de toros, los centros de convenciones, en torno a los cuales encontramos el diseño de casas, apartamentos, unidades cerradas, centros comerciales, estaciones de policía y edificios, que estructuran la vida de los pueblos y de las ciudades, al mismo tiempo que delimitan **espacios de visibilidad** de la enfermedad (el hospital), la vejez (el asilo), la locura (el manicomio), la criminalidad (la prisión), la alfabetización (la escuela), la sexualidad clandestina (los moteles), los centros de rehabilitación de gamines y de reeducación de drogadictos. El proyecto ar-

queológico de Michel Foucault ¿no es acaso un ejercicio de sospecha sobre las prolongaciones de la piel en el horizonte de lo que él denomina «microfísica del poder»? y el proyecto heideggeriano de la superación de la metafísica a través de los conceptos **habitar, morar, construir**, ¿una meditación sobre una senda perdida en relación con el espacio? Gilles Deleuze y Félix Guattari ¿no hacen lo mismo con los conceptos de **geofilosofía, territorialidad y desterritorialización**, en el contexto de una filosofía del «cuerpo sin órganos»? y, finalmente, la poética de Gastón Bachelard ¿no es una fenomenología del onirismo espacial?

Lo anterior hace pensar que cuando espacialmente la cultura acelera la saturación de las prótesis de la piel -la disimulada reducción geométrica de los espacios- revientan dos actitudes: El pensamiento como experimentación desaceleradora o la inocente huída a las playas nudistas que promueve el turismo, expresión de la nostalgia arcaica por la desnudez como resonancia libre del cuerpo. La vivienda es una prótesis de la piel.

En términos políticos las prolongaciones de la piel siempre han requerido tecnologías explicativas, hoy reconocidas como teorías polí-

ticas, redes constitucionales, reglamentaciones jurídicas, reflexiones filosóficas y análisis sociológicos. En este sentido el mito es la narración de la aldea y de la familia como prótesis de la piel (Federico Engels ha estudiado su origen sagrado en clave de una economía política)<sup>16</sup>. Los judíos en su experiencia religioso-política han elaborado un amplio relato (El Antiguo Testamento) de la manera como el hombre israelita ha de estrechar vínculos en torno a la tierra prometida; se trata de una forma explicativa de la noción de **pueblo** como prótesis de la piel. La política de Aristóteles representa el estudio clásico de la naturaleza ciudadana o política del hombre; la ciudad como prolongación de la piel aristocrática en el ordenamiento democrático griego, en una época en la que la espada se recuerda como criterio legitimador de los poderes (Homero)<sup>17</sup>.

Recuperando el legado apostólico de San Pablo, San Agustín y todos los representantes de la Teología medieval piensan la comunidad humana de los hijos de Dios, la Iglesia, como cuerpo místico de Cristo. Se inaugura la célebre visión teológica de la historia con la teoría de la Ciudad de Dios. El eurocentrismo moderno, fundándose en la noción de sujeto, también se ofrece a sí misma una re-

flexión sobre el Estado como prótesis de la piel que progresa hasta la intencionada aspiración actual de crear un superestado (los organismos internacionales) que garantice el ideal kantiano de una **paz perpetua** entre los pueblos; idea apenas legible en lo que cotidianamente concebimos como nuevo orden mundial, o mejor, la nueva aldea global a la que somos conducidos en la era electrónica de la información que demanda, sospechosamente, «participación», «solidaridad», «fraternidad», respeto a la diferencia y afirmación de la tolerancia, nuevos ideales políticos para una cultura transpolítica desencantada de lo político.

---

**Para el  
hombre  
arcaico toda  
decisión  
existencial de  
situarse en el  
espacio  
constituye una  
decisión  
religiosa**

Este previo repaso aclara la antigua necesidad de la piel de justificarse a sí misma por mediación de relatos. Si en el plano político hablamos de prótesis de la piel ello no obedece a una extraña obsesión, pues nada obligaría a sostener el movimiento de un concepto si no fuera porque la vecindad con otros conceptos así lo requiera. La variedad de prótesis enunciadas en tono político son pensadas aquí como máquinas de socialización que han posibilitado la vida, pero también la muerte. La política, prótesis de la piel, viene a ser entonces el abanico de superficies que se anteponen a la vitalidad de los cuerpos, a veces para hacerlos actuar silenciosamente, a veces para reglamentar y controlar las prácticas cotidianas. En el decir de Baruch Spinoza, dichas prótesis unas veces acrecientan la capacidad de acción, otras veces las disminuyen según como el cuerpo sea afectado por otros cuerpos. En las prótesis de la piel está oculta una política de las pasiones, y en ellas también se teje nuestra vida.

En esta malla sin costuras de las prótesis de la piel, el vestido -en la acertada valoración de McLuhan- «es algo más próximo y más viejo, ya que es una prolongación más directa de la superficie exterior del cuerpo»<sup>18</sup>. En esta línea, las pieles de animales (resemantizadas hoy en los

exóticos desfiles de modas), las fascinantes máscaras de los sátiros en las jornadas dionisíacas en la Grecia Arcaica, las pieles de los prisioneros despellejados en los sacrificios solares aztecas, los atuendos romanos, la ornamentación clerical en la Edad Media, la industria manufacturera moderna y la galaxia de prendas que distribuyen los espacios de movilización del cuerpo en la sociedad del espectáculo, son hijos del devenir del cuerpo como exterioridad. Toda una historia de la moral se inscribe allí, en la manera como los hombres han expuesto el cuerpo a los juegos ornamentales del vestido.

El vestido es gemelo de las tecnologías de maquillaje de la piel. Aunque varíe de una cultura a otra, de un período a otro, no es posible desentenderse del arte cosmético, pues es aquí donde más palmariamente se ha provocado al cuerpo a significar. Una fenomenología del maquillaje delata la permanente pasión del hombre por transformar los signos que lo vinculan al mundo, esto es, la fuerza enigmática que desafía a la piel para que sea el motivo primario en el encuentro con los otros. En el arte cosmético de todos los tiempos se escenifica la dimensión teatral de la existencia. Lo mismo que el maquillaje femenino, movilizad para provocar la mirada, es decir, para

desviarla de todo intento de búsqueda de profundidad, también se divisa el secreto maquillaje masculino como una manera de devenir exterioridad pura. **La máquina de afeitar** prolonga la mano para que la cara devenga máscara. Rasurarse la barba, depilarse las cejas y las piernas es hoy la afirmación cotidiana de la máquina-instrumento, que acompaña toda una industria cosmética en relación con la piel. Cualquier forma de maquillaje escenifica el devenir epidérmico del cuerpo, no del rostro. El pensador Vilém Flusser hace notar que el gesto cosmético de afeitarse es una actitud ecológica: la máquina rasura la maleza de la cara y esta deviene desierto, ciudad. El urbanista y el ecólogo, por su parte, proceden inversamente: el desierto, la ciudad, deviene fresca y oxigenación con la actitud cosmética de la arborización y el sembrado del césped. Así, «tanto el rasurar la barba como limpiar el jardín son gestos dermatológicos... 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 el hombre y el mundo... Nos afeitamos, no para establecer comunicación con el mundo, sino para distanciarnos de él y afirmarnos

frente al mismo... La máquina de afeitar es un instrumento para empequeñecer al yo... un instrumento para achicar el mundo»<sup>19</sup>.

El arte cosmético actual, con las cirugías y la implantación de silicona, forma parte de lo que Jean Baudrillard concibe como *metafísica radical de la simulación*<sup>20</sup>. Michael Jackson es el personaje que condensa y publicita la experimentación del cuerpo como artificio. En la **Transparencia del mal**, Jean Baudrillard ofrece una caracterización de dicha figura: «Michael Jackson se ha hecho rehacer la cara, desrizar el pelo, aclarar la piel, en suma, se ha construido minuciosamente: es lo que le convierte en una criatura inocente y pura, en el andrógino artificial de la fábula que, mejor que Cristo, puede reinar sobre el mundo y reconciliarlo porque es mejor que un niño-dios: un niño prótesis; un embrión de todas las formas soñadas de mutación que nos liberarían de la raza y del sexo... Es un personaje artificial, un andrógino de la nueva generación, una especie de prótesis mística y de máquina artificial que, por su perfección nos libera tanto del sexo como de la estética... (a partir de Michael Jackson) cada cual busca su look. Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda por hacer un acto de apariencia



sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí; sino: soy visible, soy imagen -¡look look! Ni siquiera es narcisismo sino una extroversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia... El look ya no es la moda, es una forma superada de la moda. Ni siquiera se basa en una lógica de la distinción, ya no es un juego de diferencias, juega a la diferencia sin creer en ella. Es la indiferencia. Ser uno mismo se ha vuelto una hazaña efímera, sin mañana, un amaneamiento desencantado en un mundo sin modales...»<sup>21</sup>.

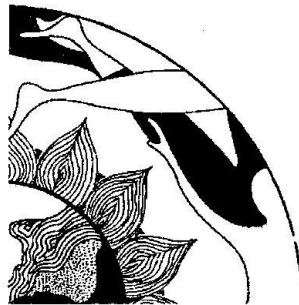
El sexo no se hurta al destino artificial de las prótesis. El tema no se reduce a los mecanismos de estimulación que surgen en la era eléctrica, pues antes de la aparición de los sucedáneos del sexo, tal como hoy circulan, existieron dispositivos sutiles de agenciamiento, inscritos en códigos y recomendaciones cotidianas; es decir, lugares de enunciación del uso de los placeres de la carne (esta es otra de las líneas que recorre el proyecto de Michel Foucault en la Historia de la sexualidad). Así, por ejemplo, la mítica serpiente de los pueblos del Antiguo Oriente inaugura el plexo de símbolos fálicos que en adelante harán posible un ejercicio de

la sexualidad por fuera de la animalidad. El estado animal del sexo, en el que estaría ausente el interdicto, es otra de las ilusiones del hombre moderno. Asimismo, los estados orgiásticos que suponen las mitologías arcaicas como indistinción armónica de géneros de las funciones del sexo son la evidencia de un estado originario que se intenta recuperar para afirmar la sexualidad hoy.

En la moral clásica la cuestión de la sexualidad se asienta sobre el plano de la pregunta: ¿soy un hombre, soy un animal? Georges Bataille y Octavio Paz piensan aún en el horizonte de esta pregunta en sus reflexiones sobre el amor y el erotismo, la llama doble de la sexualidad.<sup>22</sup> Con el discurso de la liberación femenina cambia el plano en el que es valorada la sexualidad y se abre una pregunta: ¿soy un hombre, soy una mujer? En esta no se trata de medir el destino diferencial y anatómico de las pasiones sino de interrogar la

dimensión funcional y simbólica de la sexualidad. La proliferación de enunciados y actitudes sobre la liberación femenina estructura una revisión de la historia de la falocracia en la cultura occidental. (En el caso latinoamericano las novelas de Isabel Allende son la versión literaria de esta revisión de la falocracia. Especialmente en *Eva Luna* y en *La Casa de los Espíritus*. También es cercana la reiterada mirada de Florence Thomas en dicha discusión, aunque su tonalidad le impida un acercamiento más incisivo). El tono político que han adquirido las discusiones en torno al feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia deja ver claramente que se trata, en las sociedades democráticas, de una nueva manera de pensar el poder. En este sentido se comprende el poder como prótesis del sexo. ¿Qué ha pasado para que la antigua pregunta incursione abriendo una nueva sensibilidad?

La invención de la píldora y el condón como estrategias mediadoras en las prácticas sexuales fue precedida por el empleo carnavalesco de intestinos de animales. Tales invenciones son próximas a otros fenómenos: Las discusiones maltusianas sobre la explosión demográfica y el control de la natalidad, las críticas de emancipación a las prohibiciones sexuales, la for-



mación de enunciados sobre el papel de la mujer en la vida social, los avances de la biotecnología en el campo de la procreación artificial y los sistemas de clonación, el creciente espectáculo terrorista que se ofrece en la publicidad sobre el sida, la socialización comercializada de micro-relatos a través del cine, el video, el estéreo y el tecnoporno, el teléfono rojo de la Cicciolina, las múltiples representaciones humorísticas del sexo en las tiendas de bromas, la promoción clandestina de excitadores masculinos y femeninos; la solicitud de espacios televisivos y radiales de programas destinados a tratar problemas sexuales, los micro-relatos musicales en todos los géneros donde se escenifican historias eróticas (Enigma, Alejandra Guzmán, Amistades Peligrosas, Wilfrido Vargas, Ricardo Arjona, Jerry Rivera, Marcelo Cezán, Darío Gómez, Vilma Palma e Vampiros, entre otros); asimismo la popularidad de fragancias y alimentos a los que se les atribuyen poderes eróticos. En la misma dirección las estrategias publicitarias de los comerciales y las novelas en la televisión.

En estos fenómenos se aprecia el destino de la liberación sexual y del feminismo. Como si se tratara se exorcizar *la parte maldita*, el sexo es liberado para que hable. No se trata ya de hacerlo sig-

nificar como valor y profundidad sino de apurar su *funcionalidad*. El destino de la liberación sexual es la transparencia del sexo, hacerlo más real que lo real, más natural que lo natural, más visible que lo visible, agotarlo en la superrepresentación e hiperrealidad de la información. Ese es propiamente el estado de obscenidad de la cultura. A propósito de esta, Jean Baudrillard sostiene que:

«La obscenidad comienza cuando todo se convierte en una transparencia inexorable... no una forma envilecida, caricaturesca y simplificada de la sexualidad, sino la exacerbación lógica de la función del sexo, lo más sexo que el sexo, el sexo elevado a la potencia sexual; no es la copulación de los cuerpos lo que es obsceno, es la redundancia mental, es la escalada de verdad que conduce al vértigo frío de la pornografía... en nuestra cultura todo se sexualiza antes de desaparecer... Es obsceno lo que ya no representa nada»<sup>23</sup>.

Las modalidades de realización de la liberación sexual propician una mutación en la manera de comprender y experimentar la alteridad. Las relaciones con el otro son conminadas con la circulación de las prótesis del sexo, pues estas operan como *disuasores de alteridad*; incluso el Otro imaginario, el Otro del espe-

jo y de la ilusión, desaparece de la escena. No es accidental, que, como contrapartida, exista el afán de promocionar, como lo plantea Félix Guattari, una refundación de las prácticas sociales (familiares, amorosas, laborales, académicas) en la perspectiva de un consenso comunicativo que, mínimamente, ataje la fuerza disuasiva que asalta a los espacios cotidianos de la vida.

De otro lado, *el escenario de la alteridad* está siendo acosado por la explosión publicitaria neopuritana sobre el sida. En el tema no sólo intervienen los médicos, sino también psicólogos, pedagogos, movimientos bioenergéticos y religiosos. La intervención de estos pone de manifiesto que «el sida sirve de argumento a una nueva prohibición sexual, no ya moral sino funcional... Todo transcurre como si la especie produjera por sí misma, a través de la amenaza del sida, un antídoto a su principio de la liberación sexual»<sup>24</sup>. Ahí se instala la paradójica realidad del sexo: liberado, y al mismo tiempo, amenazado. El cuerpo, solicitado en nuestra cultura como posibilidad de salvación, belleza y felicidad es herido, irónicamente, cuando con el sida puede ser descompuesto en un proceso de metástasis que al presente no se ha podido controlar. Frente al lema de la liberación

sexual: «Tienes un cuerpo y hay que hacerlo gozar, tienes un sexo y debes usarlo», la panoplia publicitaria grita: «tienes un cuerpo vulnerable y debes cuidarlo», pues es precisamente el juego de relaciones con otros cuerpos el que puede introducir el des-arreglo y la descomposición del cuerpo. El sida es, en términos metafísicos, el estado de *tristeza del cuerpo* en la actualidad. Otras épocas reconocieron en las enfermedades fragilidad e impotencia del alma para gobernar el cuerpo, pero la nuestra reconoce que es en el cuerpo donde se potencia o disminuye la capacidad de acción, según los modos que tenga para establecer relaciones.

Interesa registrar esta paradoja porque ella configura la inédita presencia de un asombroso personaje sexual: *el travesti*. Ya no se trata de *Sócrates* seduciendo a los jóvenes con sus discursos, ni del *Don Juan* jugando al amor con sus doncellas, ni del Seductor de Kierkegaard precipitando la pasión de Cordelia. En estos tres personajes, que condensan tres actitudes sexuales, permanece una *relación dual* y, en consecuencia, un lugar positivo de la alteridad. La fascinación del travesti, en cambio, es la de la indiferencia sexual; su pasión fundamental, es seducirse a sí mismo en el encanto de las apariencias.

Nueva máscara de Narciso. «El travestismo. Ni homosexuales ni transexuales, lo que les gusta a los travestis es el juego de la indistinción del sexo. El encanto que ejercen, también sobre sí mismos, proviene de la vacilación sexual y no, como es costumbre, de la atracción de un sexo hacia otro. No aman verdaderamente ni a los hombres/hombres ni a las mujeres/mujeres, ni a aquellos que se definen, por redundancia, como seres sexuados distintos. Para que haya sexo hace falta que los signos repitan al ser biológico. Aquí los signos se separan, mejor dicho, ya no hay sexo, y de lo que los travestis están enamorados es de este juego de signos, lo que les apasiona es *seducir a los mismos signos*. En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción. Parecen obsesionados por los juegos del sexo, y si su vida

parece más imbuída en el sexo que la nuestra, es porque hacen del sexo un juego total, gestual, una invocación exaltada, pero irónica»<sup>25</sup>. Existen prótesis de estimulación heterosexual, algo que no es imaginable en las disposiciones del travesti que, irónicamente, las hace insignificantes.

Culturalmente el travestismo alerta sobre la pregunta ¿Soy un hombre, soy una mujer? en el sentido que revela la fuerza del principio no anatómico de la incertidumbre sexual; pero no solo esto; también este acontecimiento es el reconocimiento de una sensibilidad mucho más amplia. El travestismo como puesta en marcha del principio de incertidumbre en todos los sentidos, es una metáfora de nuestra manera de pensar y de obrar en el mundo de la vida. Es la melancolía de la ausencia de preferencias en términos artísticos, morales, alimenticios, religiosos, musicales, políticos. La cultura como experimentación travestida de los devenires pasionales. Tomemos un ejemplo: Con la misma velocidad que se desplaza la información y el cáncer del sida, haciendo difícil su localización, los afectos son desplazados en múltiples direcciones. Al estar solicitado en todos los espacios (en lo público y en lo privado, en la epistemología, en el cerebro

---

**En el arte  
cosmético de  
todos los  
tiempos se  
escenifica la  
dimensión  
teatral de la  
existencia**

social, en la violencia sin sangre, en el ecosistema, en las relaciones de pareja, en la vida familiar, en los encuentros pedagógicos), *el derecho a la ternura*<sup>26</sup> es funcionalizado como estrategia suavizadora en la microfísica del poder. Sabemos, con Baudrillard, que esta microfísica de los simulacros es la confusión de los géneros, la promiscuidad de los signos, de los valores, de los gustos, de los gestos. Una suerte de liquidación por exceso: «ocurre una vez más como en la microfísica: es tan imposible calcular en términos de bello o feo, de verdadero o falso, de bueno o malo, como calcular a la vez la velocidad y posición de una partícula... cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación y después desaparece en el vacío, trazando una línea quebrada que solo excepcionalmente coincide con la de las restantes partículas»<sup>27</sup>. Así actúa el principio de incertidumbre -el travestismo- en todos los asuntos cotidianos de la vida.

Al arriesgar el camino sobre las prótesis del sexo, subrepticamente salen al paso cuestiones apremiantes que ameritan ser pensadas. Puesto que algo está sucediendo con nuestra sensibilidad, dichas cuestiones rebasan los límites de una discusión en

términos de alienación y de psicología del sexo. Es quizá una nueva disposición teórica y metodológica la que avanzaría en los motivos del llamado desencanto e indiferencia en varios sentidos: político, religioso, ético. Quizá con ello reconozcamos el rumbo que va tomando la manera callejera de entendernos con los otros. Cuando al otro se le vive como peligro, como portador pasivo del mal, nace la actitud travesti. Digámoslo nuevamente: el fenómeno del travestismo es la expresión de la alteridad como amenaza. El empleo de las prótesis, en este sentido, clama por el abismo entre los seres.

La descripción aventurada hasta aquí exhibe las diversas prolongaciones del cuerpo en la singularidad de cada uno de sus sentidos. El auxilio que las prótesis prestan a los órganos introduce modificaciones en la manera de estar en el mundo. La invención y el empleo de instrumentos tecnológicos (incluso aquellos más primitivos como el garrote o el tambor) propician mutaciones en la experiencia (aistheton) y experimentación (aisthestai) como recepción del mundo y acción sobre él. Nuestra disposición para habitar el mundo varía frecuentemente. Rara vez nos percatamos de ello; pero, como dice Heráclito, «también los que

duermen son artífices y colaboradores de los acontecimientos que ocurren en el cosmos» (Frag. 75). Es provechoso comprender el influjo que tienen las prótesis para afectar la interrelación de los sentidos. El tránsito de una prótesis a otra más sofisticada instituye una revolución en la sensibilidad y, por supuesto, en las prácticas cotidianas y en las valoraciones que de ellas inventamos.

Entrados en la revolución informática se atisba el pasado como proceso lento en la movilización de las prótesis. La era electrónica impele a orientar la mirada en la dirección del cerebro. El computador, en su acepción más amplia, es una prolongación del **sistema nervioso central**: una prótesis de la inteligencia. El padre de la revolución informática y creador de la inteligencia artificial, Marvin Minsky, explica que «una máquina es inteligente a partir del momento en que realiza tareas que, si fueran ejecutadas por hombres, serían consideradas como inteligentes»<sup>28</sup>. El concepto de inteligencia artificial ha revolucionado la estructura y función de los medios clásicos como la televisión, la radio, el cine, el teléfono, el reloj, la calculadora, las gestiones bancarias (el cajero electrónico), la cámara fotográfica, la filmadora, el acceso a la información y los instrumentos

más complejos de la medicina que ahora no es preciso explicar.

El hechizo entusiasta que origina la presencia de estas prolongaciones en los gestos cotidianos no ha de impedir extender la memoria hacia el pasado.

Previa a la existencia de la información programada, aun primitiva con relación a su futura evolución, el libro fue valorado como extensión del pensamiento. En un momento matinal de la era electrónica, Jorge Luis Borges se aplica a la significación del libro en la cultura de la imprenta; algunas de sus consideraciones versan del siguiente modo:

« De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo... El libro es una extensión de la memoria y de la imaginación... ¿Qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia hay entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa es la función que realiza el libro»<sup>29</sup>.

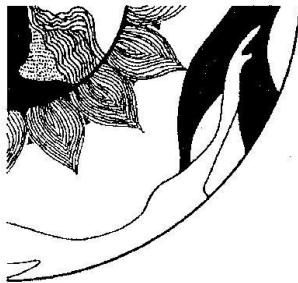
Desde una ontología de la pasión existe una heterogeneidad entre el ejercicio de pensamiento que posibilita la lectura de un libro y el gesto de leer en la pantalla del ordenador, pues son dos miradas distintas. Quizá Borges haya presentado que el ban-

co de datos fuera el sucedáneo del gabinete mágico -como llama a la biblioteca- y el diskette lo fuera del libro y la gramática, así como este lo fue de la palabra oral. La inteligencia artificial señala, ante todo, que nuestro gesto de pensar también ha cambiado y que no se trata tanto, como suele repetirlo Gianni Vattimo, del pensamiento débil.

El libro, extensión del pensamiento, es una invención reciente comparado con el proceso milenario de formación del pensamiento. A la ausencia de prótesis del pensamiento se le suele llamar armonía pasional (Charles Fourier), serenidad (Heidegger) o silencio (Octavio Paz). Las pasiones fueron inicialmente espiritualizadas en el grito, que fue estructurándose apaciblemente en el lenguaje figurado. Tomemos como relevo el «Ensayo sobre el origen de las lenguas» de Jean-Jacques Rousseau, que realizó toda una reflexión en esta dirección, y que por nuestra costumbre de pen-

sarlo como un teórico de la pedagogía y de la política, ha sido soslayado en este punto:

«Tan pronto como un hombre fue reconocido por otro como ser que siente, piensa y semejante a él, el deseo o la necesidad de comunicarle sus sentimientos o sus pensamientos lo hizo buscar los medios para lograr tal comunicación. Esos medios no pueden obtenerse sino de los sentidos, los únicos instrumentos a través de los cuales un hombre puede actuar sobre otro. He aquí entonces, la institución de los signos sensibles para expresar el pensamiento... La primera manera de escribir no es dibujar los sonidos sino los objetos mismos... Este estadio responde a la lengua apasionada, y supone ya alguna sociedad y las necesidades a que dieron origen las pasiones... La segunda manera es la de representar las palabras y las proposiciones por medio de caracteres convencionales... La tercera consiste en descomponer la voz hablada en cierto número de partes elementales sean vocales, sean articuladas, con las que pueda formar todas las palabras y todas las sílabas imaginables... No se trata de dibujar la palabra: se trata de analizarla. La escritura que parece debería fijar la lengua es precisamente lo que la altera: no cambian las palabras



sino el genio; sustituye la expresión por la exactitud. Expresamos nuestros sentimientos cuando hablamos y nuestras ideas cuando escribimos... diciendo todo como se lo escribiría, leeríamos al hablar»<sup>30</sup>.

Con una anterioridad sorprendente este texto de Rousseau arroja una luz a la hora de aproximarnos a las actuales prótesis del pensamiento. Lo que está en juego no es la existencia de mecanismos más veloces y precisos que el pensamiento humano, pues «las capacidades físicas y sensoriales de las máquinas inteligentes aún son limitadas, pero no sucede lo mismo con sus capacidades mentales. En muchos terrenos son muy superiores al hombre»<sup>31</sup>. A pesar de las lágrimas o del aplauso que se pudiera ofrendar al altar tecnológico, éste seguirá su línea acelerada de desarrollo muy a pesar nuestro, sin siquiera ser arañado. Quizá lo inquietante sea lo que el hombre arriesga cuando encomienda su inteligencia a la máquina con el propósito de economizarse el placer de pensar, de correr, de mirar, de jugar, de recordar, de soñar, o el sufrimiento de entristecerse, de buscar, de investigar. Los actuales medios tecnológicos, como en el caso del teléfono celular, ahorran la posibilidad del arte de mentir, pues el silencio o la indiferencia fren-

te al repiquetear de su tono es valorada económicamente, es algo que cuesta. A propósito de esta toma del placer como rehén, de este secuestro del placer, nuevamente escuchamos la palabra veloz de Jean Baudrillard:

«Si los hombres crean o imaginan máquinas inteligentes, es porque desesperan secretamente de su inteligencia monstruosa e inútil: la exorcizan entonces con máquinas para poder burlarse y reírse de ellas. Confiar esta inteligencia a unas máquinas nos libera de cualquier pretensión al saber, de la misma manera que confiar el poder a los políticos nos permite reírnos de cualquier pretensión al poder.

Si los hombres sueñan con máquinas originales y geniales, es porque desesperan de su originalidad, o porque prefieren desasirse de ella y gozarla por máquina interpuesta. Pues lo que ofrecen estas máquinas es el espectáculo del pensamiento, y los hombres, al manipularlas, se entregan al espectáculo del pensamiento, más que al mismo pensamiento.

Lo que siempre diferenciará el funcionamiento del hombre del de las máquinas, incluso las más inteligentes, es la ebriedad de funcionar, el placer. Inventar máquinas que sientan placer es algo que, afortunadamente, sigue

estando fuera de los poderes del hombre. Todo tipo de prótesis puede ayudar a su placer, pero es incapaz de inventar alguna que disfrute en su lugar. Inventa a aquellas que trabajan, «piensan» o se desplazan mejor que él, o en su lugar, pero no hay prótesis, técnica o mediática, del placer del hombre, del placer de ser hombre. Para ello haría falta que las máquinas tuvieran una idea del hombre, pudieran inventar el hombre; pero ya es demasiado tarde para ellas, pues él es quien las ha inventado. A ello se debe que el hombre pueda superar lo que es, mientras las máquinas jamás superarán lo que son... No tienen este incremento irónico de funcionamiento, este exceso de funcionamiento en que consiste el placer, o el sufrimiento, mediante los cuales el hombre se aleja de su definición y se acerca a su final... Todas las máquinas son *célibataires*»<sup>32</sup>.

Al iniciar este escrito se había mostrado un viraje paradigmático en la pregunta por el ser del hombre, Aristóteles y el Occidente clásico hasta la Modernidad: ¿soy un hombre, soy un animal? El hombre telemático actual ¿soy un hombre, soy una máquina? En la primera nos define la racionalidad; en la segunda, la ebriedad del funcionar, el placer de ser hombre que configura hoy la

aldea emocional. Dos territorios heterogéneos sobre los que se asienta una ética (primera pregunta) y una estética (segunda pregunta). La primera define la historia de Occidente, la segunda apuesta por el destino post-histórico del gesto.

El esbozo del horizonte estético del gesto precisa apuntalar la descripción del hombre prótesis en el espesor simbólico de la vida cotidiana, de tal modo que se expliciten las actitudes que ellas suscitan y que constituyen el modo de afectarnos continuamente.

En general, la cultura como prótesis de la naturaleza, la risa, el juego, el bostezo y la fiesta como prótesis del aburrimiento, El trabajo como prótesis del ocio (Rousseau y Kierkegaard lo afirman); los dioses griegos como prótesis de una pasión (así lo sugirió Nietzsche); el concepto de alma como prolongación de una experiencia enigmática del cuerpo.

Ahora bien, ¿Qué se aproxima en esta galaxia de prótesis? Digámoslo de modo elemental: el paso de lo natural a lo artificial, esto es, la milenaria paradoja de inventar instrumentos que, no solo vienen jalonados por disposiciones materiales sino que también surgen de la pasión de maquillarse, adornarse, armonizar los sentidos y, simul-

táneamente, controlar el excedente pasional; por eso pactamos de varias maneras, combatimos por otros medios, favorecemos la vida y la salud, precipitamos el sufrimiento y la muerte; en suma, el despilfarro inevitable del excedente de energía que se manifiesta en el permanente afán de transformar el mundo de la vida. Es inocente, por lo tanto, proponer el desamparo y el desarraigo de las prótesis, imposible desnudez, pues ellas se imponen como el espacio donde nuestra existencia se aventura a movilizarse. En ellas también se condensa el viejo tema de la legitimidad y función de nuestro ordenamiento ético. En el hombre prótesis reconocemos hoy la asombrosa continuidad de la vida.

Por fuera de argumentaciones epistemológicas, éticas o políticas, interesa, finalmente, reconocer el destino de las prótesis. Para ello es necesario convenir que históricamente el hombre se lanza al afuera de la apariencia, del artificio y del maquillaje al prolongarse a sí mismo en

---

## **El gesto es la forma soberana de la existencia**

unos objetos artificiales ¿Por qué sostener entonces una metafísica de la profundidad a unas intensidades que a cada paso el cuerpo las evidencia? Parte de nuestras ilusiones metafísicas se asientan en la huída ante lo que se muestra, y en la búsqueda de un sentido que presumiblemente coquetearía en las cosas. En esto consiste el plantear la relación con las prótesis como si se tratara de una significativa oposición entre un sujeto y un objeto. ¿Y si nos detenemos en las formas cotidianas de la exterioridad? ¿Qué arriesgaríamos en el plano pedagógico y humanístico? En el fondo todos lo sabemos desde hace tiempo: probablemente tambalearía nuestro universo moral. Nos sucede un poco como en el caso de los enamorados que luego de asistir al juego cómplice de la intensidad interrogan perversamente por el verdadero sentido del amor. Esta misma violencia metafísica cabalga en la vecindad de muchas de nuestras prácticas sociales.

Por un breve instante, es atractivo desviar la metafísica de la verdad y del sentido oculto, y con ella las interpretaciones causales, para encarrar los sutiles hilos que configuran al hombre prótesis. En este juego se conjetura que la actitud más sobria se anuncia explosivamente en La soberanía del gesto. El ges-

to es la forma soberana de la existencia. Es cierto que los instrumentos tecnológicos, incluyendo los más simples, sirven para algo en el mundo de la producción; pero no es en esta utilidad que se cumple su suerte, pues en ellos el hombre deviene gesto. Tres referencias teóricas habilitan una meditación sobre el gesto, es decir, sobre aquello que pasa con el hombre cuando, anónimamente, apura su existencia en el empleo de prótesis. Estas tres referencias son: Jean-Jacques Rousseau, Vilém Flusser y Milán Kundera. Con ellos iremos tras la aclaración del gesto como realización estética de la existencia en la vida cotidiana. Se cumple, de esta manera, con lo que el epígrafe de este escrito indica.

Escuchemos a Rousseau:

«Las pasiones que vuelven al hombre inquieto, previsor, activo, solo nacen de la sociedad. No hacer nada es la primera y más fuerte pasión del hombre, después de la de conservarse. Si se lo mira bien, se verá que incluso entre nosotros, cada quien trabaja sólo para alcanzar el reposo, y que es la misma pereza la que nos hace laboriosos»<sup>33</sup>.

La pereza, cuando no está precedida por la fatiga funcional ni es consecuencia del bostezo, se revela como ausen-

cia de prótesis; es decir, es el acuerdo de las pasiones consigo mismas, la armonía de los sentidos. No hay aquí plano ético o estético, es la vida palpitando en su deliciosa indolencia. Los gestos surgen en el instante que un objeto es inventado con alguna intención, cuando movilizan una pasión: «Las pasiones tienen sus gestos, pero también sus acentos, y esos acentos nos hacen estremecer, esos acentos a los cuales no se les puede hurtar su órgano, penetran por él hasta el fondo del corazón y a pesar nuestro llevan a él los movimientos que los producen, haciéndonos sentir lo que escuchamos»<sup>34</sup>, lo que vemos, lo que tocamos, lo que olemos, lo que gustamos, lo que leemos. «Es pues de creer que las necesidades dictaron los primeros gestos y que las pasiones arrancaron las primeras voces... No se comenzó por razonar sino por sentir... ¿De dónde puede entonces provenir este origen? No es el hambre, ni la sed, sino el amor y el odio, la compasión, la cólera lo que arrancó las primeras voces»<sup>35</sup>. Toda pasión tiene su prótesis. El hombre, al estar poblado de prótesis, es un gesticulante, lo que equivale a decir, artificial. Lo que escandaliza al pensamiento y le cuesta reconocer no es que al perfeccionarse lo artificial desaparezca lo natural, sino que en la transparencia de lo natural peligre lo artificial. Por eso el terror encantado de los

enunciados ecológicos. Nada amenaza tanto como esperar encontrar detrás de la máscara algo; en la superficie de la piel bosteza el peligro. Girar la máscara y encontrar el vacío. Nuevo argumento para apostar por el maquillaje y el artificio.

Recomendamos un segundo testigo: Vilém Flusser:

«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 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... La definición del gesto aquí propuesta supone que de lo que se trata en la vida es de un movimiento simbólico... Los gestos son movimientos corporales en los que se manifiesta la existencia. Por ello puede deducirse cómo se encuentra el gesticulante en el mundo. Y eso es ciertamente posible, porque la persona que gesticula está convencida de ejecutar libremente sus movimientos, aún a sabiendas de que, como cualquier movimiento, también están condicionados»<sup>36</sup>.

Existen gestos que unen a los hombres, y otros que los

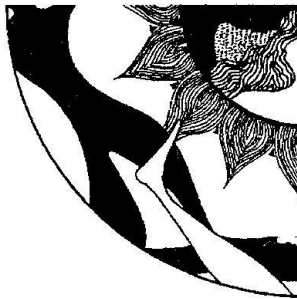


distancian. La infinidad de gestos que aún no hemos pensado escenifican las múltiples maneras de estar en el mundo de la vida, y ello porque nos atenemos a los objetos y nos posicionamos como sujetos. Una manera de *distraer* esta relación se hace posible allí donde nos hacemos *cómplices*, no de los objetos, sino de los otros hombres. En este orden de ideas, los objetos están ahí para que los variados acentos de la vida posibiliten la complicidad. Esto sería como pasar del infierno de la indiferencia (ya Sartre había dicho que el infierno son los otros) al territorio de la «alteridad radical» (expresión tomada de Baudrillard). En este sentido al otro no hay que obligarle para que manifiesta la verdad de su deseo sino para que acelere el enigma de la complicidad. Es posible entonces que, por mediación de las prótesis, vayamos del extraño al cómplice, sin alterar su extrañeza. La vida gestual como hospitalidad de la extrañeza, pues «el otro es el lugar de nuestro secreto -el otro es quien posee, sin saberlo, lo que jamás nos será dado saber-. No es por consiguiente el lugar de nuestra semejanza, ni el tipo ideal de lo que somos, ni el ideal oculto de lo que nos falta, sino el lugar de lo que se nos escapa, por el cual nos escapamos de nosotros mismos y de nuestra verdad»<sup>37</sup>. En este sentido el enigma de

la complicidad en el gesto supera con mucho la historia, esto es, la funcionalidad metafísica de exigirle al otro la revelación de sus presumibles secretos.

La aventura apasionada de este ir del extraño al cómplice precisa, mínimamente, no de un uso del entendimiento sino de una sensibilidad que se juega en la *creación*. No se trata de *producir* gestos, sino de hacerlos emerger como creación. Al arte de inventar gestos que favorezcan la complicidad y el juego entre los hombres se llama desde antiguo *genio*. La imaginación, al poner en juego ciertas relaciones de los sentidos, desata la capacidad heurística en favor de la complicidad. En este punto, saludamos la sobriedad del viejo Kant:

«Inventar algo es muy otra cosa que *descubrir* algo (...) el talento de inventar se llama genio. Pero este nombre se adjudica exclusivamente a un artista, o sea, a aquel que sabe *hacer* algo, no al que meramente conoce y sabe mucho;



pero tampoco se adjudica a un artista meramente imitador, sino al que tiende a producir *originalmente*; en fin, tampoco a este sino cuando su producto es magistral (...) Así, pues, el genio de un hombre es la magistral originalidad de su pensamiento... El verdadero campo del genio es el de la imaginación, porque esta es creadora y se halla menos sujeta que otras facultades a la compulsión de las reglas, pero, por lo mismo, es tanto más capaz de originalidad»<sup>38</sup>.

Esta frase de Kant aclara en qué sentido el *estilo es el hombre*, una forma silenciosa de apurar el goce de vivir. Por esta razón se ha dicho, hay que repetirlo, en las prótesis o el hecho de nuestra artificialidad y de nuestra apariencia pura, es sólo un problema metafísico de tono moral y, en cuanto tal, no es algo realmente interesante.

Nuestro tercer cómplice, Milán Kundera, define aún más la cuestión que nos inquieta. La Novela LA INMORTALIDAD, es toda una narración que surge de la irrupción de un gesto juvenil y seductor de una anciana despidiéndose del instructor en la piscina:

«Su brazo se elevó en el aire con encantadora ligereza. Era como si lanzara al aire un balón de colores para jugar con su amante. Aquella

sonrisa y aquel gesto tenían encanto y elegancia, mientras que el rostro y el cuerpo ya no tenían encanto alguno. Era el encanto del gesto ahogado en la falta de encanto del cuerpo. Pero aquella mujer, aunque naturalmente tenía que saber que ya no era hermosa, lo había olvidado en aquel momento. Con cierta parte de nuestro cuerpo vivimos todos fuera del tiempo. Puede que sólo en circunstancias excepcionales seamos conscientes de nuestra edad y que la mayor parte del tiempo carezcamos de edad. Una especie de esencia de su encanto, independiente del tiempo, quedó durante un segundo al descubierto con aquel gesto y me deslumbró. Estaba extrañamente impresionado»<sup>39</sup>.

Con tal de no entender la inmortalidad en un plano trascendente sino en el de la inmanencia efímera del ges-

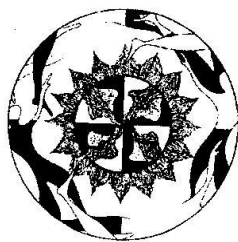
to, este es el lugar de la singularización. En el gesto nos singularizamos, como quien dice, sobrevolamos el tiempo y nos hacemos intensidad.

«Si a partir del momento en que apareció en el planeta el primer hombre pasaron por la tierra unos ochenta mil millones de personas, resulta difícil suponer que cada una de ellas tuviera su propio repertorio de gestos. Desde un punto de vista aritmético esto es sencillamente imposible. No hay la menor duda de que en el mundo hay muchos menos gestos que individuos. Esta conclusión nos lleva a una más sorprendente: El gesto es más individual que el individuo. Podríamos decirlo en forma de proverbio: Mucha gente, pocos gestos... Y es que el gesto no puede ser considerado como una expresión del individuo, como una creación suya (porque no hay individuo que sea capaz de crear un gesto total-

mente original y que sólo a él le corresponda), ni siquiera puede ser considerado como su instrumento; por el contrario, son más bien los gestos los que nos utilizan como sus instrumentos, sus portadores, sus encarnaciones»<sup>40</sup>.

Imposible una pedagogía del gesto; a lo sumo provocar las condiciones que lo hagan posible, es decir, propiciar el territorio donde se instalaría fugazmente. Para ello basta la recepción del otro, pues en la proximidad no funcional, el gesto escapa y ebullos nosotros mismos en el misterio del otro. Por otros medios, podríamos nombrar la intensidad del gesto como una estrategia de seducción:

«Pensándolo bien, nosotros mismos sólo existimos en el breve instante en que somos seducidos, sea lo que sea lo que nos arrastre: Un objeto, una cara, una idea, una palabra, una pasión.»<sup>41</sup>



**NOTAS BIBLIOGRÁFICAS**

1. Heráclito. Frag. 93.
2. ENGELS, F. El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. Obras Escogidas. Moscú, Progreso. S.P.I.
3. MCLUHAN, Marshall. La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. México, Diana. 1973. \_\_\_\_\_ . La Galaxia de Gutemberg (Génesis del Homo Typographicus). Madrid, Aguilar, 1972.
4. BAUDRILLARD, Jean. La transparencia del mal. Barcelona, Anagrama, 1991. \_\_\_\_\_ . De la Seducción. Madrid, Cátedra, 1989.
5. LIPOVETSKY, Gilles. La Era del Vacío. Barcelona, Anagrama. 1986 ————. El Crepúsculo del Deber. Barcelona, Anagrama. 1994
6. Cfr. RICOEUR, Paul. Finitud y Culpabilidad. Madrid: Taurus, 1984. GADAMER, H.G. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, 1991.
7. ARISTÓTELES. Metafísica, Lib. I.; Ética a Nicomaco, Libro VI.
8. HOTTOIS, Gilbert. El Paradigma Bioético. Barcelona, Anthropos 1991 p. 63
9. Himnos Órficos. Los perfumes. México, Porrúa 1978
10. BAUDRILLARD, Jean. De la seducción. Ed. Cit. p74
11. SÜSKIND, Patrick. El perfume. Barcelona, Seix Barral 1993 p7-8.
12. BATAILLE, Georges. El Erotismo. Barcelona, Tusquets. 1985.
13. Estas tres nociones (símbolo, juego y fiesta) son el hilo conductor de la hermenéutica del arte de Gadamer. Cf. La Actualidad de lo Bello. Barcelona, Paidós. 1991.
14. ESQUIVEL, Laura. Como Agua para Chocolate. Caracas, Mondadori. 1993. pp. 11 y 13.
15. ELIADE, Mircea. Lo Sagrado y lo Profano. Barcelona, Labor, 1992. p.61.
16. ENGELS, Federico. El origen sagrado de la Familia, la propiedad privada y el estado. En: Obras completas.
17. Jean Pierre Vernant concibe el paso del Mito al Logos, o de las religiones olímpicas a la vida democrática de la ciudad, no como un acontecimiento milagroso, sino más bien como resultado de la intervención de diversas fuerzas: la aparición de la moneda, la decadencia del sabio-sacerdote, la aparición de la navegación. Cfr: Vernant, Jean Pierre. Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua. Barcelona, Ariel. 1983 Págs. 334 - 364 (Capítulo VII)
18. MCLUHAN, Marshall. La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. pp. 154-155.
19. FLUSSER, Vilém. Los gestos. Barcelona: Herder, 1994. pp. 141-147.
20. BAUDRILLARD, J. De la Seducción. Madrid: Cátedra, 1989. p. 89.
21. BAUDRILLARD, Jean. La transparencia del mal. *Op.cit.* pp. 27-30.
22. Cfr. BATAILLE, Georges. El Erotismo. Ed. Cit y PAZ, Octavio. La llama doble (Amor y Erotismo) Barcelona, Seix Barral. 1993 Pág. 221
23. BAUDRILLARD, Jean. Las estrategias fatales. Barcelona: Anagrama, 1994. pp. 56, 57 y 70.
24. BAUDRILLARD, Jean. La transparencia del mal. *Op.cit.* p.73.
25. BAUDRILLARD, J. De la seducción. *Op.cit.* pp. 19-20.
26. Cfr. RESTREPO, Luis Carlos. El Derecho a la Ternura. Bogotá, Retina 1995 pág. 191.
27. BAUDRILLARD, J. La transparencia del mal. *Op.cit.* p.12.
28. SORMAN, Guy. Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo. Entrevista con Marvin Minsky (el hombre es una máquina pensante). Barcelona: Seix Barral, 1991. p. 132.
29. BORGES, Jorge Luis. El Libro. En: Borges Oral. Barcelona: Bruguera, 1985. p. 13.
30. ROUSSEAU, Jean Jacques. Ensayo sobre el origen de las lenguas. Santafé de Bogotá: Norma, 1993. pp. 24-32.
31. MARVIN, Minsky. *Op.cit.* p. 133.
32. BAUDRILLARD, Jean. La transparencia del mal. *Op.cit.* p. 58 y 60
33. ROUSSEAU, J.J. *Op.cit.* p.14.
34. *Ibíd.* p.14.
35. *Ibíd.* pp.17-18.
36. FLUSSER, Vilém. *Op.cit.* pp. 10 y 77.
37. BAUDRILLARD, Jean. El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama, 1988. p. 56
38. KANT, E. Antropología en sentido pragmático. Madrid: Revista de Occidente, 1935. p. 117.
39. KUNDERA, Milán. La Inmortalidad. Barcelona: Tusquets, 1989. p. 8.
40. *Ibíd.* p.12
41. BAUDRILLARD, Jean. El Otro por sí mismo. *Op.cit.* p.59