



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

ESTETOGRAMAS URBANOS EN LA LITERATURA: SINESTESIAS,  
PROSAICAS Y ESTÉSICAS DE LO COTIDIANO EN LATINOAMERICA.

POR

JUAN CARLOS ARISTIZABAL VALENCIA

VALENCIA-JULIO 2011

DIRECTOR: FACUNDO TOMAS FERRE

TIPOLOGIA 2

I índice

II Objetivos

III Metodología

IV Desarrollo de la investigación

1 Noción de estetograma

1.1 Estésica de lo cotidiano

1.2 Papel de las sinestesias

1.3 Prosaica de la vida cotidiana

1.4 Ejemplos: *Aura*, *La invención de Morel*, *La autopista del Sur*.

Tactemas

Gustemas

Olfaccias.

V Conclusiones

VI Bibliografía.

## ESTÉTICAS EXPANDIDAS Y SINESTESIAS: DERIVAS DE UN CONCEPTO PRIVILEGIADO.

“Nada ha cambiado, excepto el curso del río. El horizonte de los bosques, del litoral, de los desiertos, de los glaciares. Es en este paisaje donde el alma deambula, se cura, regresa; se aproxima, se aleja, ajena a sí misma, inefable, ciertamente perfecta, a veces incierta de su propia existencia, mientras que el cuerpo está aquí, ahí, y aún acá, y no encuentra abrigo”<sup>1</sup>.

“La verdadera cuestión de una estética sigue estando sin plantear”. Jean Luc Nancy: *Corpus*.

André Leroi-Gourhan, en su texto capital, *El gesto y la palabra*, define el sentido de la palabra estética ampliándolo a la densidad de las manifestaciones corporales. En la perspectiva adoptada en su trabajo, que es la que acá adoptaremos, la estética no está restringida al mundo de la simbolización. Eso sería limitar el hecho estético a las manifestaciones casi que exclusivamente audiovisuales y todas aquellas otras manifestaciones que en Occidente se hizo arte, y relegar otras prácticas estéticas como el de las prácticas culinarias, olfativas como la perfumería, o táctiles como el de la moda y vestimenta, a su problematicidad infrasimbólica, antes que a los niveles corporales de los que se nutre. Los niveles: *fisiológico, técnico, social y figurativo*, implican que en la perspectiva estética adoptada, podemos partir de la cima figurativa hasta el fondo fisiológico y viceversa. Podría parecer más conforme a la realidad estética, partir de la simbolización y de la figuración, haciendo aparecer como lo más humano la posibilidad de reflejar en imágenes de carácter artístico, las fuentes de las que se toma la experiencia. Por el contrario, partiendo de los fondos mismos, es decir de los niveles fisiológicos, atravesando los niveles técnico y social, alcanzaríamos a ver la figuración y simbolización, como la cima en la que

---

<sup>1</sup> W. Szymborska. *Vista con granello di sabbia. Poesie (1957-1993)*. Milan: Adelphi, 1998. p. 125.

se confirman dichos fondos. En palabras textuales: “De ello se deduce que si es posible admitir, al nivel del homo sapiens un cierto vertimiento de los valores estéticos desde la cumbre figurativa hacia los fondos fisiológicos y funcionales, es indispensable partir de los fondos, únicos en ser confirmados paleontológicamente, si se quiere apreciar el paso a las formas superiores, y sobre todo, de lo arcaico que pueda permanecer en ellas todavía”<sup>2</sup>. En este caso estaríamos afirmando que la estética no está siendo considerada única y exclusivamente como una rama de la filosofía ocupada del arte y de la belleza. Si se adopta como perspectiva una paleontología de los símbolos, es porque es posible advertir que, del mismo modo que los niveles fisiológico, técnico, social y figurativo, comportan una *exteriorización*, la figuración adopta el mismo movimiento de dicha exteriorización. Si la técnica se exterioriza en el útil amovible y que los objetos percibidos se tornan también exteriores a través de su simbolización, el movimiento en sus formas visuales, auditivas y motoras, se liberaría y entraría en el mismo ciclo de evolución. Lo que la obra del paleontólogo nos cuenta, es que hemos visto evolucionar tras las primeras huellas picturales, la escritura en su estadio artesanal, industrial y cibernético. Igual destino tomó la pintura y las imágenes en general. La

---

<sup>2</sup> André Leroi-Gourhan. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972. Nació en París el 25 de Agosto de 1911. Desde muy joven bajo la influencia de su abuelo, se interesó por la prehistoria. A los 18 años auspiciado por una beca viaja al Japón que deja una impronta profunda en él; ya en los años previos a la segunda guerra mundial publica: *El mamut en la zoología de los esquimales* (1935), *El arte de los animales en los bronceos chinos* (1935), *La civilización del reno* (1936), *Documentos para el arte comparado del Eurasia septentrional* (1943). A partir de 1940 es miembro del C.R.N.S. lo que implica una tarea museística de importancia como la salvaguarda durante el conflicto bélico de las obras del Louvre. Entre 1943 y 1945, publica una de sus obras capitales: *Evolución y Técnicas: El hombre y la materia*, y *Medio y Técnicas*. Allí traza un panorama sistemático de la evolución de las técnicas desde la prehistoria hasta el período industrial, todo ello bajo la perspectiva paleontológica. Finalizada la guerra ocupa el cargo de subdirector del Museo del Hombre y publica: *Arqueología del pacífico Norte*, nombrado profesor de Etnología y prehistoria en la Facultad de Letras de Lyon, descubre el famoso yacimiento de Solutré que dará nombre a esa civilización, publica en 1955: *Los hombres de la prehistoria*, nueve años después, *Religiones de la prehistoria*. Se doctora en Letras y ciencias, arqueología prehistórica, con la tesis: *Equilibrio mecánico del cerebro en los vertebrados terrestres* en 1955. Profesor en la Sorbona desde 1956 hasta 1968 y del College de France desde 1973 hasta 1982 año de su jubilación. En 1964 aparece el primer tomo de su obra maestra, *El gesto y la palabra: Técnica y Lenguaje* y al año siguiente el segundo tomo: *La memoria y los Ritmos*. En 1965 ha publicado en colaboración, *La prehistoria*, para 1966 *Prehistoria del arte Occidental. Las religiones de la prehistoria, Los cazadores de la prehistoria, La mecánica viviente, Al hilo del tiempo, Las raíces del mundo*, son también obras suyas que han conocido la suerte de las traducciones españolas.

estética ha adoptado el mismo camino desde que los ritmos viscerales se exteriorizan en una rejilla simbólica procurando valores en los que insertar por esa vía, a la masa de individuos. Estaba abierto el camino al desfase cada vez más notable, entre una población supraespecializada en formar materia estética prepensada y una inmensa población consumidora de ese modo de afección e inserción. Pero igualmente se ha ganado en consideración, el hecho de que técnica como lenguaje son solidarios e inmanentes, a la estética de un mismo fenómeno, el de la exteriorización de las memorias: genética, social, figurativa. Con la no menos rica y compleja circunstancia de que es en los dispositivos técnicos donde encontraremos los nuevos sensoriums, es decir las expansiones estéticas que reactualizan el arcaísmo del gesto liberador de formas, ritmos y valores en sus modos de simbolización. Sin querer reducir el problema de tan largo calado, podríamos indicar para volver ulteriormente sobre ello, que hemos transitado en la *aventura humana*, de la estetización ritualizada al mundo del arte que recién se declara ocluser, y de esta oclusión, hacia la estetización generalizada de la vida cotidiana.

Desde otra perspectiva, Carl Sagan advertía también al respecto de la pareja memoria-información, esa misma deriva paleontológica: de los genes al cerebro, a la escritura, de esta a los libros, de ellos a la red virtual de nuestras sociedades de información. Y añadía que una consecuencia paralela a ella, era que podíamos tomar conciencia de la planetarización de las urbes o de la urbanización planetaria, más ellas mismas han sido relevadas en las *Telépolis*, dispositivos por excelencia de la inteligencia colectiva, de la que recientemente en esa deriva de la exteriorización de las memorias, nos habla tanto Pierre Leví como Régis Debray<sup>3</sup>.

Sin embargo Leroi-Gourhan señalaba que técnica y lenguaje no bastaban por sí solos para dar cuenta de la aventura humana, también la estética considerada como lo venimos haciendo, es el hilo conductor del

---

<sup>3</sup> Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 2010.

agrupamiento humano en etnias y de su inserción por esta vía, de los individuos, más allá y más acá de esos dos aspectos. Llamaremos pues *expansiones estéticas*, a los nuevos dispositivos, los nuevos sensoriums de los que hablaba Walter Benjamin, cuando indagaba sobre la incidencia de estos sobre el arte y de este sobre las masas. En la medida en que esos nuevos dispositivos técnicos dejan obsoleto, o como diría David Le Bretón<sup>4</sup>, *supernumerario*, el cuerpo que desde la primera revolución del neolítico, no ha cambiado en lo fundamental. Pero también llamaremos *expansiones estéticas* a las diversas conquistas que las prácticas estéticas han ido instalando en el seno de lo que antes fueron las prácticas restrictivas del arte. Pocas veces se nos señala que el arte se configuró históricamente como una restricción sobre lo sensible y que un primer momento fundacional, tiene su advenimiento en la Grecia de Platón. O dicho de otro modo, que ciertos operadores como las nociones de belleza y las derivadas del pensamiento platónico vinculadas a ella; armonía, bien, justicia, equilibrio, estaban cargadas de componentes normativos que inducirían a pensar la estética como restringida a esos criterios logocéntricos, que conducirían a pensar hasta la idea hoy del sentido común, que cuando se habla de estética los referentes inmediatos son precisamente aquellos de esta tradición. Estética en nuestro caso, no es en modo alguno la práctica discursiva supeditada a una rama de la filosofía que se ocupara de pensar el arte y la belleza bajo esos parámetros recién mencionados. Esta paradoja afortunadamente viene desarticulándose en la medida en que una *estésica* de la vida cotidiana se encarga de incorporar tanto a los dispositivos técnicos como a las distintas *prosaicas*.

---

<sup>4</sup> David Le Breton. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008. David Le Breton es profesor de sociología en la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo, Francia. Autor de numerosas obras que tratan la antropología del cuerpo. Obras traducidas al español: *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires, Nueva Visión), *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires, Nueva Visión), *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires, Nueva Visión), *El silencio* (Madrid, Sequitur), *Antropología del dolor* (Madrid, Seix Barral), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires, Nueva Visión).

Con el epígrafe que usábamos al comienzo del texto, dos citas que pueden muy bien tender un arco a la reflexión y al periplo que queremos suscitar: esa naturaleza que traza sus huellas y que bien puede apartar al hombre con sus trazos pues no estaba dicho en modo alguno que era refugio primordial de humanidad, antes bien el hombre en cualquier entorno natural hubo de fabricar las condiciones de sus relaciones con ella y terminó modificándola a tal punto en su exología, que hoy hasta su propio cuerpo es exógeno y la estasis parece improbable. Los poetas reclaman al cuerpo que se extravía, -dicho acá sin ningún sentido peyorativo- y el esteta, en este caso Nancy, ve cómo la técnica ha operado ese ponerse tan fuera de sí, que no parece impensable como coherente que lo que falte al arte como a la estética, sea precisamente el cuerpo. La naturaleza que ha sido afectada por esa fabricación humana, ha mutado desde el neolítico atravesando esas otras revoluciones como lo fueron la industrialización y la cibernética. Superpuestos podemos observar, en esa misma medida cómo el cuerpo humano, tanto como especie, como colectivo y como individuo, ha tomado por esa vía, la triple distancia que algunos sociólogos como David Le Bretón, han señalado como la despedida al cuerpo. Ella tiene coherencia en tanto que son los lenguajes en su complejidad contemporánea, quienes han tomado el relevo de esa triple distancia: de lo específico o de la especie, de lo social, de lo natural ampliado. Pero esa coherencia o esa consecuencia imbricada en la creciente complejidad de ese triple distanciamiento que es la historia reciente de Occidente, no deja de tener sus implicaciones paleontológicas, con toda y que sea corta la escala cronológica para medir los efectos de tal situación. Ellos no nos remiten exclusivamente a los tres ámbitos mencionados sobre los que oscila la existencia humana y de las cuales Leroi-Gourhan ya a finales de los 60 había diagnosticado de modo sobrio, el proyecto global en el que una humanidad con retraso, quiere tomar medidas sobre la irreversibilidad de sus acciones que desde el neolítico han cambiado la faz de la tierra: repensar sus relaciones con el nicho ecológico, plantear su modo de relación poblacional tanto en lo

que atañe a la densidad como su estancia en el territorio, gestionar su diversificación real con lo humano, cosas que en gran medida estaban en escala harta diferenciada antes de la revolución del neolítico. Estos ámbitos están implicados, por más imperceptible que ello pueda parecer en la actividad artística. Esta a su vez, gestiona hoy de modo diversificado en sus prácticas, esta situación de largo alcance y de tanta urgencia, más no es ella quien habría de poner en equilibrio siquiera metaestable, una complejidad tal en la que ninguna actividad simbolizante, con excepción de las prácticas tecno científicas, ha comprometido a ese punto dichos ámbitos. Dicho de otro modo, la actividad estética u artística, produce baja entropía y tiende a la neguentropía.

Deudora nuestra perspectiva de los desarrollos a los que ha dado lugar la obra de Leroi-Gourhan, conviene citar dos textos capitales: *Vida y muerte de la imagen*, de Régis Debray, y *La técnica y el tiempo*, de Bernard Stiegler<sup>5</sup>. Con la primera obra podemos esquematizar las diferentes

---

<sup>5</sup> Bernard Stiegler. *La técnica y el tiempo*, 1 y 2. Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru, 2002. Platón es con Husserl el interlocutor privilegiado de Stiegler. Toda su obra se presenta como una larga explicación con la cuestión platónica de la desmesura de la técnica. Busca mostrar por qué el “proceso de exteriorización del viviente” se confunde con la hominización. La severidad con la cual juzga el arrebató y la precipitación de la “tecnociencia” actual es la garantía de su real preocupación por el porvenir. Desde el siglo XX —anota él— “no cesamos de vivir las transformaciones de las condiciones de la temporalidad, es decir: tanto de la individuación” como del futuro. Para aprehender correctamente estas cuestiones, es necesario generalizar las apuestas de la hypomnesis a toda forma de técnica. No se puede oponer la anamnesis y la hypomnesis, incluso si es necesario distinguirlas; hay hypomnesis sin anamnesis pero —contrariamente a lo que sostiene Platón— no hay anamnesis sin hypomnesis. Lo que hace que el saber sea saber es que es transmisible de generación en generación. Esta transmisión se ha hecho posible por el hecho de que toda técnica juega espontáneamente un papel mnemotécnico: por ejemplo, el sílex tallado que conserva de hecho una parte de la memoria de los gestos de su talla. La hypomnesis —así generalizada a la técnica (que Leroi-Gourhan describe en este sentido como una tercera memoria que se añade a los memorias germinal y

variantes que asumió la evolución del arte, sin que sea por ello riesgoso indicar como ya lo hemos hecho en nuestro índice, que seguiremos la pista, los estetogramas, en sus estadios artesanal, industrial y cibernético.

Con la segunda, en tanto que Bernard Stiegler en sus reflexiones sobre la técnica, sigue muy de cerca el punto inicial de Leroi-Gourhan y nos interesa en tanto que sigue la pista a la evolución técnica y sus implicaciones industriales en la exteriorización de la memoria que implicaría una percepción de la estética social expandida. Dicho abusivamente, la evolución de sus “prótesis” que no son en modo alguno

---

somática del viviente sexuado)— aparece constitutiva de la humanidad. Y esta es la aparición en la historia de los vivientes, de una forma de vida que se llama la existencia. Esta ex-sistencia es la que supone una ex-teriorización en una técnica que deviene espontáneamente hipomnésica, pero es también lo que hace al mismo tiempo posibles las manipulaciones que Platón denuncia en la sofística y de las que constatamos en la actualidad que constituyen una cuestión de escala industrial y mundial, las mnemotécnicas habiéndose vuelto mnemotecnologías que de ahora en adelante están en el corazón del dinamismo económico. A pesar de todo lo que permite creer el neurocentrismo ambiente, la memoria se conserva por medio de otros vectores distintos a los de la vía neurológica (somática) o de la vía genética (germinal). Todos los seres vivientes sexuados están constituidos por dos memorias: la memoria de la especie, genética, y la memoria nerviosa, individual. Ahora bien, los seres humanos, en tanto que seres vivos que ex-sisten, tienen una tercera memoria, y es ella la que constituye la posibilidad de lo que se llama la cultura y el espíritu. El ser humano, en tanto que es técnico, se dota de órganos amovibles, a diferencia de los animales cuyos órganos están dados por su naturaleza. Esta amovilidad de los objetos técnicos es la que induce también una amovilidad de los objetos del deseo: esencialmente ambivalentes, a la vez remedio y veneno, como lo dice Platón de la *hypomnesis*<sup>5</sup>. Pues esta tercera memoria es la que abre la posibilidad misma del inconsciente; es ella la que permite los procesos tanto de transmisión de traumatismos entre las generaciones como de represión de esos traumatismos.

materias vivas pero continúan lo orgánico y el continuum de lo vivo como si de materiales vitales se tratara. Caracterizar al hombre como eminentemente técnico, es decir, como aquel a quien reconocemos en el uso de un utillaje que no está presente en modo alguno en otra especie, implica encontrar en ese aparataje que se superpone a lo biológico del hombre, trazas biológicas sobre dicho utillaje que finalmente no son más que los vertimientos estéticos, es decir rasgos estilísticos propios de un grupo, una etnia. Corremos el riesgo de estar bordeando o aludiendo a una biología del arte como Desmond Morris la enunció, pero en modo alguno esto nos molesta, dado que podemos inmediatamente preguntarnos qué especie ha puesto su evolución en manos de esas exteriorizaciones técnicas. Sin embargo es claro que el hecho estético permanece biológico, aún en el más refinado artefacto.

En efecto, con Estela Ocampo es pertinente el señalar en su libro *Apolo y la máscara*, que no siempre estamos dispuestos a admitir que el arte tal como lo conocemos hoy, no ha sido un hecho dado, sino que se configuró históricamente y de los que ella señala algunos escorzos que liberaron a las prácticas estéticas y las cuales estaban, según su denominación, *imbricadas*. Las prácticas estéticas estaban *imbricadas* en el seno de las cosmologías y de las religiones, ese es el primer escorzo que libera la *techné* de la práctica estética imbricada y que ulteriormente liberará las figuras del, artista, la obra, y el lenguaje. Al cabo del cual empezamos a considerar la autonomía del hecho artístico pero que contemporáneamente viene siendo “contaminado”, en parte sin duda, por la impregnación de la técnica y de los dispositivos técnicos, al punto que pareciera que estuviéramos viviendo una especie de retroalimentación, de arcaísmo renovado ya no por las antiguas cosmologías, sino por la intrusión de las prácticas tecnocientíficas y el estatuto ambiguo de las prácticas artísticas contemporáneas que dudan en mantenerse en el circuito exclusivo del arte. Fenómenos tales como el happening y las performances, le hacen preguntar a Estela Ocampo por las nuevas configuraciones y mutaciones que adquiere el *campo expandido* tanto de

las prácticas estéticas como artísticas. Consecuentes con ello, lo que podemos observar, es precisamente lo que Leroi-Gourhan señalaba al respecto de la *libertad imaginaria*, punto sobre el que luego volveremos. Dudamos en traducir de golpe y sin matices, como expresión de las expansiones estéticas del neolítico por ejemplo, las prácticas imbricadas que Estela Ocampo configura para religiones de distintas culturas. Restituir la polisemia de los sentidos y las sensaciones a través del reenvío de las imágenes literarias y pictóricas, puede parecer desmesurado dado la inmensidad del territorio que recubre nuestra historia, sin embargo toda pretensión cartográfica supone acotar el territorio para trazar nuevos recorridos y es en la estructura de esos recorridos al tenor de los estilos étnicos donde hemos cifrado nuestro recorrido. La muestra mínima para empezar el viaje ya irradia hacia distintos polos de atracción.

## **II OBJETIVOS**

Trazar una cartografía imaginaria de los recorridos del arte latinoamericano.

## **II METODOLOGÍA**

Establecer comparativamente, las estructuras subyacentes entre literatura e imágenes a partir de las nociones de prosaica, estéticas de lo cotidiano y estetograma. Allí estarán presentes desde un punto de vista de una estética expandida, las nociones de ritmos, valores, técnicas, memorias, y diversos niveles del hecho estético si se quiere considerar en su densidad la sinergia de la sinestesia<sup>6</sup>. La evolución del comportamiento estético es paralela a la evolución de las técnicas y queremos indagar en tres estadios globales e imbricados, la evolución y el papel de la sinestesia.

## **IV DESARROLLO DE LA INVESTIGACION**

### **NOCION DE ESTETOGRAMA**

---

<sup>6</sup> Bernard Stiegler. *La técnica y el tiempo II; la desorientación*. Hondarribia: Hiru, 2002, p.109

La noción de *estetograma*, tomada del texto de José Luis Pardo, ***Las formas de la exterioridad***, es un neologismo con el que se quiere indicar la plasticidad del espacio. Este constructo conceptual tiene varios referentes. El referente inicial es la noción misma de territorio tal como la etología nos lo ha enseñado. La noción de territorio que implica los nichos ecológicos de los vivientes, no está supeditada a una descripción positiva de esos espacios, es decir esa descripción no se vale exclusivamente de la geometrización o matematización del espacio, no está supeditada a un régimen cuantitativo aun cuando el espacio pueda implicarlo o suponerlo. En la noción etológica del territorio, -el *etograma*-, se insiste en las variantes afectivas y sensibles que para un viviente implican sus modos de ocupación y de hacer espacio o componer nichos ecológicos. Si fuese un continuum el territorio, estaría investido de emisiones y señales que los ocupantes transicionales o rítmicos, van dejando al cabo de sus estancias, con miras a sus inmediatas funciones vitales: reproducirse que equivale a socializarse, acondicionar el territorio que es tanto como marcar y ser marcado por los engramas del medio y en esta triple imbricación, ponerse en un umbral de “simbolización” reconocible por individuos intra y extraespecíficamente. Por lo demás el territorio no es en modo alguno absolutamente estable, dado que el paisaje cambia en relación a los ritmos geoestacionales y a ciclos temporales lo suficientemente amplios como para que permitan la adaptación y variación continua de la relación ocupantes-ocupados. El territorio implica el paisaje como constructo, el paraje como estancia y el pasaje como dinamismo que alienta principios de individuación. Estos pasajes son los que en el texto de Pardo reconocemos como estetogramas y cuyas propiedades implican líneas de fuga, curvaturas, plegamientos, formas de movilidad y transporte para los individuos y en los espacios propiamente dichos, variedades topológicas de las redes, de los puentes, de los nudos, de los túneles, de los intersticios, líneas de fronteras negociables e intercambiables como lógica de multiplicidades, como fragmentos de expresividad que indican, o mejor expresado, dan índices e indicios de la

coloración subjetiva de los individuos que le ocupan así sea transitoriamente, pero que en última instancia modulan, pautan y puntúan los gestos de dichos individuos. El texto ya clásico de van Gennep sobre los ritos de paso, da cuenta de cómo las sociedades han inventado para sus individuos, espacios liminares desde los cuales transitar no sólo desde sus cambios bio-gráficos hacia sus nuevas condiciones psicosociales, sino cómo esos espacios interaccionan y que siguen estando presente de modo cada vez más indiscernible como imperceptible una vez, atravesado el estadio industrial. Del mismo modo que Bajkthin nos describe la desaparición de lo “bajo corporal” en beneficio de las sociedades del espectáculo, el cuerpo amenaza cada vez con ser declarado obsoleto, supernumerario, sometido a “técnicas de borramiento” o precisamente a esos rituales de borramiento. Todo estetograma implicará entonces un recorrido, unas trazas, espacios que se cartografían sensorialmente, kinésicamente, se podría hablar de kinogramas, de la imbricación de un discurso y su recorrido como viceversa, pero es claro, una o unas subjetividades que se impresionan y se expresan en esa interacción. Corremos el riesgo de suponer que todo relato literario es ya un estetograma, pero lo que nos dice Pardo, es que todo individuo por el hecho de su mera existencia, borda y desborda expresiones sensibles de su modo de estar en el mundo. El artista se empeña en transformar o transmutar esas afecciones de los sujetos. También se puede decir que ciertos acontecimientos insostenibles, les llevan a los individuos a testimoniar en sus expresiones, dicho devenir. En la noción de estetograma está implicado el recorrido del espacio, la huella de ese recorrido o sus huellas, y las memorias que le preceden como aquella otra que se expone en el relato. Implica un triple movimiento del gesto pictórico como escriturario: ver lo que se describe para modificar lo que se piensa sobre lo que se observa. Siempre se ha insistido en la dificultad de hacer sensible el devenir, Pardo recuerda la noción de ritornelo de Deleuze<sup>7</sup>, cuyo punto de partida es precisamente la noción de

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos,

ritmo. Los ritmos y los valores, condicionan a todo tipo de individuos humanos o no. Sometidos a ritmos de escala amplia como los geoestacionales, o a escala visceral como la del sueño, la vigilia y el hambre, se imbrican otros valores que finalmente son los de la domesticación del tiempo y el espacio humanizados. Extremando los argumentos, los relatos que tendremos en cuenta, nos hablarán, antes que de una territorialización, una suerte de desterritorialización de lo humano. Esta condición de la contemporaneidad, se expresa bajo múltiples aspectos, todos ellos problemáticos de igual modo que los síntomas que lo indican. Es posible hablar, en la medida en que subsiste una exteriorización de los imaginarios, de una estética social expandida: “Una minoría cada vez más restringida elaborará no sólo los programas vitales, políticos administrativos, técnicos, sino también las razones emocionales, las evasiones épicas, la imagen de una vida que se ha vuelto totalmente figurativa porque una vida social puramente figurada puede sustituir sin sobresaltos a la vida real.”, escribía Leroi-Gourhan. Relatos como ese son presentados en las historias de un Ray Bradbury por ejemplo, donde la sabana africana, producto de una figuración cibernética devora unos padres “reales” quienes conminan a sus hijos a salir al mundo real. Y más próximo a nuestro cometido inicial, el gran relato de Bruce Chatwin, *Los trazos de la canción*<sup>8</sup>, donde se propone como un etnógrafo, reconstruir los cantos de la población aborígen de Australia, quienes iban marcando el territorio transitado, con una serie de canciones que les permitía reconocer los espacios sagrados. En su evolución, una tal industrialización de la memoria era lo que percibía vagamente Benjamin en relación al cine, aun cuando de hecho lo que percibía en su inquietud, era la industrialización del imaginario y por extensión, el de las estéticas de lo cotidiano. Volviendo a los ritmos, los ritmos biológicos no son los que comandan ya nuestras percepciones del mundo y de sus entornos, no nos interrogamos visceralmente por el hambre sino por la hora socialmente admitida para calmarla. Los ritmos

---

2008, Del ritornelo, p.317.

<sup>8</sup> Bruce Chatwin. *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península, 2007.

que la memoria específica inscribió en el individuo también se han exteriorizado en mecanismos de relojería tan pulsionales como cualquier pulsar inorgánico. No es extraño entonces el fantaseo de Bioy Casares en ese devenir piel fílmica que se cristaliza como memoria derruida. Con Leroi-Gourhan encontramos que el cuerpo humano es tanto espacialización como mecanismo temporal, sus sentidos le permiten dominar una y otra condición de experiencia, y si deja en entredicho la lectura de los primeros fósiles con escritura en beneficio de un posible marcaje del tiempo y del espacio en esas incisiones rítmicas en los huesos de cacería, es para manifestar que nada puede contradecir la hipótesis de que se tratarían de ritmos cardíacos, aunque bien es cierto, nada tampoco puede probarlo. Mas lo esencial está allí en ese gesto arcaico: trazar fuera de su cuerpo unas inscripciones a partir de las cuales va a “leer” el mundo. Ha supeditado el orden de lo sensible al de lo visible y paulatinamente constreñirá esa sensibilidad, a esos regímenes de signos que esquematizaremos más adelante en un cuadro que resume la liberación de las memorias. Resumiendo, por estetogramas podemos entender, fragmentos expresivos capaces de individuar a quienes lo habitan, espacios plenos de sentido y sentidos compuesto tanto de cosas “artificiales” como “naturales” previos a la ocupación de cualquier sujeto. Repleto del ruido de esta muchedumbre, poblado de rumor anónimo en la que los sujetos en tanto que marcan sus distancias, se inscriben en él. Michel Serres ha insistido en su *Hermes* sobre el doble vínculo del discurso y el recorrido:

“El puente es un camino que conecta dos márgenes o que torna continua una discontinuidad. O que suelda una fractura. O que recompone una fisura. El espacio del recorrido está hendido por el río, no es un espacio de transporte. En consecuencia, ya no hay un espacio, hay dos variedades sin límites comunes. Tan diferentes que es preciso un operador difícil, o peligroso, para conectar sus bordes. Difícil porque se necesita un pontífice, al menos; peligroso porque la mayoría de las veces algún diablo monta guardia o atacan los enemigos de Horacio Coclès. La

comunicación estaba cortada: el puente la restablece vertiginosamente. El pozo es un agujero en el espacio, un desgarrón local dentro de una variedad. Puede desconectar un trayecto que pase por allí y el viajero caerá, caída del vector, pero puede conectar variedades apiladas. Hojas, pliegues, formaciones geológicas. El puente es paradójico, conecta lo desconectado; el pozo lo es más aún, desconecta lo conectado, pero conecta también lo desconectado. El astrónomo cae dentro y de él sale la verdad. El dragón homicida lo habita, pero de allí se extrae el agua de la inmortalidad. La tía Dide, la loca, arroja en él la llave, entiéndase la clave del texto, pero así encierra todos los gérmenes; el pozo de la mina germina y se llama *Germinal*. Y, súbitamente, hablo a varias voces: ya no sé señalar el límite entre el relato, el mito y la ciencia. ¿Este puente es el de Koenigsberg, donde Euler invento la topología, el puente sobre el Viorne o el Sena, o ciclo de los Rougon-Macquart, o el conjunto de los puentes que aparecen en los discursos míticos? No, ya no tengo elección: es el mismo puente. ¿Ese pozo es un agujero de las variedades riemanianas, un pozo de potencial donde, bajo nivel, aparece el germen de Thom, el de Plassans o el de Jacob? No, ya no tengo elección: es el mismo pozo. En todos los casos, y tanto peor para las clases, hay conexión y no-conexión, hay espacios, hay recorrido. Y, por lo tanto, lo esencial no es ya esta figura, este símbolo o este artefacto; la invariable formal es algo así como un transportar, un deambular, un viaje a través de variedades espaciales separadas. La circunnavegación de Ulises o de Gilgamesh y la topología. Puedo recomenzar recorriendo la serie. Demostrar este tema ya estabilizado: la prisión, el recinto cerrado, albergue, umbral, posta o nuevo punto de partida, y laberinto, por último, que es la suma de los emblemas. Dédalo de conexión y desconexión, cerrado tanto como abierto, donde el transporte es tanto un viaje como una inmovilidad. Todos, operadores paradójicos del espacio indicando que hemos terminado con el espacio demasiado pronto, que nunca se acaba con los espacios; operadores en acción tanto en los mitos fabulosos de Creta, en los relatos de lo que nosotros llamamos literatura,

como en la teoría o topología de los trazados, de los juegos y redes de transporte. Hace dos siglos, casi exactamente, Kant comenzaba a filosofar observando una propiedad paradójica del espacio. Sobre una asimetría no expresada y no expresable, proyectaba una estética. Ahora bien, su error era doble: solo detectaba un espacio, cuando se pueden definir varios, abundantes y en número creciente; intentaba, por otra parte, el tonto proyecto de una fundación sobre el sujeto trascendental, mientras que nosotros podemos recibirlo todo a través del lenguaje y las prácticas". Esa preocupación por el espacio ha hecho que en Occidente se creen especies de espacios a los que Foucault le dedicó uno de sus últimos textos. Aunque bien es cierto que toda su obra es una reflexión sobre la manera de disponer sobre los espacios para el ejercicio de una biopolítica. También es sintomático que el modo de espacializar en Occidente, se las tenga que ver recientemente con lo que Stiegler llama en *La desorientación* una política de la memoria. Más allá de las implicaciones que alcanza en el seno de nuestra civilización, se las tiene que ver con la manera como lo que se llaman culturas Orientales, en las que el pacto con la naturaleza pese a todo la injerencia de Occidente, no se ha roto, como para poder aún observar que entre dichas sociedades, decir cultura y texto nos remiten a una línea de continuidad que no disociará en modo alguno al pintor y al escritor, pero tampoco al sabio del esteta. Para dichas sociedades está claro que el cuerpo está inserto en una trama múltiple de espacios, que Occidente desde el siglo XV privilegió lo medible en aras de lo sensible, lo cuantitativo en detrimento de lo cualitativo, que la ortografía proveyó una ciudad sin cualidades, o mejor una *urbs* sin cualidades en pugna con las estesias de la *polis*. Para Oriente todo es camino y cruce, el cultivo continúa en el camino y el camino está en el cultivo, a diferencia de Occidente que opondrá como máxima expresión de sus dicotomías, el constructo arte naturaleza, donde la naturaleza queda relegada al cultivo y el artificio se las tiene que ver en el espacio urbanizado. Occidente estará por esta vía, destinado a desertar del cuerpo como reducto de la naturaleza que había comenzado a

ponerse afuera. Estas extrañas torsiones son las que Pardo tiene en cuenta en *Las formas de la exterioridad*. Menos problemáticas tal vez en el texto de Félix Duque sobre *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, quien muestra como se encabalgan los estadios tecno naturales de la historia de Occidente. Para Serres como para Stiegler, Occidente ha dado un rodeo para el que las sociedades Orientales hacía rato nos estaban esperando. En tal caso la manera de disponer del cuerpo, de sus usos, del papel de las sinestesias, toma un cariz decisivo. El texto que parece ser el primero en sistematizar el asunto, un texto ya canónico si se tiene en cuenta que se publica en 1967 y primera edición en español en 1973: *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*. Por Ludwig Schrader. Curiosamente no hace referencia expresa a la literatura alemana teniendo en cuenta que el autor menciona que fue Goethe entre los primeros en hacer uso de ella y que Thomas Mann la consideraba importante pero problemática en muchos sentidos. Se puede postular la siguiente estrategia: Tengo para mí que dos extremos posibles de la cuestión, es señalar que se va de la abstracción figurativa, pasando por todas las modalidades de la figuración (manierismos, estilos) hasta el vacío de figuración, como se plantea en las comunidades orientales (concretamente China y Japón), tal y como nos lo enseñan en sendas obras: *Vacío y plenitud*<sup>9</sup> o *La urdimbre y la trama*<sup>10</sup>. El que en Occidente ocurra así es porque imagino que dado lo reciente que es para la cultura asimilar la técnica en el orden del arte, ella, la

---

<sup>9</sup> Francois Cheng. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Madrid: Siruela, 2008. Cheng nace en china en 1929 y es profesor del Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales de la Universidad Paris III. Traductor y poeta. Ha publicado entre otros títulos: *Análisis formal de la obra poética en la época de la dinastía Tang* (1970), *La lengua poética china* (1975), *El espacio del sueño* (1980), y una monografía del pintor Zhu Da (1986), en el 2007 *Cinco meditaciones sobre la belleza*.

<sup>10</sup> Francois Julien *La urdimbre y la trama*. Buenos Aires: Katz, 2008. Nace en 1951. Estudió en la Escuela Normal Superior y luego en las Universidades de Shanghái y Pekín. Doctor en Estudios del Extremo Oriente (1978) y en Letras (1983), actualmente es profesor en la Universidad Paris VII y director del Centro Marcel Granet y del Instituto del Pensamiento Contemporáneo. Entre sus obras: *Conferencia sobre la eficacia* (2006), *Nutrir la vida* (2007), *Del tiempo: elementos para una filosofía de vivir* (2005), *La China da qué pensar* (2005), *De la esencia o del desnudo* (2004), *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía* (2001), *Tratado de la eficacia* (1999), *Elogio de lo insípido* (1998), *Fundar la moral* (1997).

técnica, siempre apareció de algún modo como perturbadora de los órdenes de continuidad en los que el arte y las producciones artísticas se manifestaban con respecto de la naturaleza. No ha sido así en las sociedades para las que todas las manifestaciones permanecen integradas y el orden de lo sagrado es también del orden inmanente. Podemos glosar este largo periplo siguiendo de nuevo a Bernard Stiegler y Michel Serres. Para ambos pensadores es importante poner de relieve las conquistas técnicas que las sociedades de la China y Japón clásicos, han realizado. Eso como sabemos por Leroi-Gourhan, no excluye en modo alguno el polo del lenguaje que es como decir el polo del símbolo y en esa medida captar la sinergia funcional que reviste no sólo la herramienta sino que inviste al lenguaje como microcosmos funcional en la que se halla inserto la vida del individuo. Técnica, lenguaje y estética, comparten pues una misma realidad y son hechos enunciables más fácilmente en esas sociedades en las que el triple pacto entre naturaleza, sociedad e individuo, aún se mantienen fuertemente solidarias. Aún cuando la exteriorización de las memorias comporte un estadio técnico tan sofisticado como el estadio cibernético. Para Stiegler como para Serres, la historia de la humanidad es la historia de la técnica, y el que las civilizaciones tanto de oriente como de occidente constaten su historicidad, es decir, que las civilizaciones desaparecen, tiene su evidencia más rica en que la idea de progreso no conduce a ninguna parte y que quienes se niegan a renunciar impotentemente a ella, nos hacen vivir sus más terribles pesadillas. Curiosamente quienes más defienden el ahondar la pesadilla, son quienes ven en la técnica lo que más deshumaniza y querrían un factor regresivo cuando lo que se evidencia es que la desorientación (de los agentes del poder...) es constitutiva, originaria, y la técnica en tanto exteriorización implica un equilibrio metaestable. El modo como va a designar Debray ese equilibrio: arcaísmo posmoderno. Historia del *suplemento* la va a designar Derrida en *De la Gramatología*. Y es que queda aún difícil admitir la inervación la, la encarnación del arte del motor, aún cuando se haya manifestado

apenas ayer como fantasmas oscuros de sueños atávicos presentes ya en las ensoñaciones de las primeras civilizaciones. Al nivel del individuo es aún más difícil admitir el modo de existencia técnica de los objetos y los usos que hacemos de ellos, es más difícil de admitir, así seamos simplemente sus usuarios, la transducción originaria a la que estamos compelidos en esa relación, pero es un hecho a nivel mundial el hecho de una industrialización mundial de la memoria, y ella como sabemos por el paleontólogo, implica la técnica. Preguntarnos cuál ha de ser el destino de esas memorias o si se quiere, de esas sinestesias, en el contexto de una región cada vez más deslocalizada como lo es América Latina, puede tener su interés ulterior en tanto allí se agotan los espejismos de la desorientación. Pero también del mismo modo y con igual alcance, el destino del cuerpo individual tal y como nos lo presentan los artistas en los estadios referenciados.

Por eso pienso que el período escogido para poner a prueba esta explicación, lo que pretende hacer ver, es que en ese período de tiempo, lo que está en juego para las sociedades occidentales (y no sólo sería entonces el agotamiento de la mimesis y sus demás correlatos) es el abandono de las prácticas artesanales en beneficio de los modos de producción industrial quienes finalmente se encabalgan en la revolución cibernética. Acá el modelo explicativo, obviamente es el *Atlas* de Serres o bien los esquemas de Debray como de Pierre Lévy, pero no veo incongruencia alguna en comparar a similares esquemas en otros autores que siguen de alguna manera la exteriorización de las memorias en Leroi-Gourhan. Las cartas que están en juego de lo que para Leroi-Gourhan fueron los órdenes de continuidad que no se rompieron nunca en Oriente. Voy a glosar esos referentes para que se entienda en qué medida, con estos textos, someto a “revelado” las condiciones generales en las que planteo el problema, son las minucias las que debo elaborar como la filigrana que ellas son tanto en la pintura como en la escritura de los artistas, pero verla luego en la prosaica de las sinestesias cotidianas. Un referente es el libro de Francois Julien, *La urdimbre y la trama*, quien

curiosamente en su prefacio, dice de las sociedades chinas, mantienen con el texto, la misma relación de inmanencia que Vernant sostiene al respecto de la religiosidad griega, pero incluso van más lejos porque no consideran el texto como logos, sino como instrumento que permite variar en la tradición y por tanto “iluminar” el problema de la imaginación de un modo también bastante concreto, “China es una civilización, no de la palabra que confiere un sentido (la Biblia), ni del discurso (logos) que articula construcciones teóricas por medio de la sintaxis. (... ni revelación ni promesa) Es fundamentalmente una civilización del texto, que es del orden de lo trazado y cuya operación es un continuo tejido. La palabra *wen*, significa a la vez cultura, civilización, texto, ideograma. Está etimológicamente compuesta por un cruce de trazos, para componerse el texto chino cruza los hilos. La urdimbre, lo normativo, soporte y consistencia y la trama de lo imaginario y de lo insólito...” De allí se desprenden más movimientos que en esa sociedad no suponen ruptura entre el poeta y el pensador, entre el artesano y el técnico, etc. Se pasan en los juegos del adentro y del afuera y lo que hace el autor, él mismo no duda que es la misma tarea de Foucault, es mostrar el orden del discurso en las sociedades chinas. Solo que el orden de lo imaginario tiene un relieve especial.

El otro texto, es el de Francois Cheng: *Vacío y plenitud*. Acá el interés es aprehender la pintura china. Esa actividad es una actividad religiosa, pero debemos entender esa religiosidad como se caracteriza no sólo aquí y en el texto de Julien o de Vernant con respecto a Grecia arcaica, sino también como lo hace Leroi-Gourhan al respecto del cuerpo del asceta o sabio chino. El arte supremo en China es la pintura, esta es sagrada y supone una filosofía precisa, el taoísmo, este para nuestros ojos occidentales no es más que la conjunción de terapia corporal y gesto creativo, para el sabio chino es un espacio mediático en el que vivir y arte de vivir sean una misma cosa. No entraré en más detalles sólo por economía, porque la pregunta obligada, es por qué dar tal rodeo para pretender explicar o que sirva de modelo explicativo para el material

escogido, en todos los aspectos tan disímil al recién groseramente mencionado. Procedo así porque pienso que hay síntomas inexcusables de que las sociedades occidentales caminan en el sentido en el que estas otras sociedades ya han realizado sus conquistas y esto no es sólo darle la razón a Serres, sino ver por qué también Debray cuando habla de arcaísmo posmoderno, entre las sociedades orientales, tal efecto ya no es atávico sino apenas congruente entre individuos o grupos que no pretenden romper el pacto con la naturaleza. No sería por azar que entre las aristas que afloran en las vanguardias, esté la incidencia no sólo de culturas exóticas como la africana o de Oceanía, sino las lecturas incipientes del mundo del extremo Oriente. Las sinestesias ocuparían ese lugar que se denomina, azar, aleatorio, estocástico, rheología, imaginario, etc. Eso que desde Balzac se viene considerando para el orden de la creación artística. Se puede restringir la búsqueda de estas cosas a muy pocos autores en los que se pueda rastrear ese asunto: sinestesias, paso del estadio artesanal al industrial y cibernético de su obra o la reflexión sobre su obra, etc. También contemplar la posibilidad de elegir fragmentos o escoger la escritura fragmentaria para desarrollar estos presupuestos. Los relatos con los que se va a experimentar han sido leídos como **síntomas** de lo que está sucediendo en la cultura a la que pertenecen, pero también como síntomas de alcance más vasto por la injerencia de la técnica que no es privativa de cultura alguna. Se puede extremar y de hecho se han hecho, las apuestas de Leroi-Gourhan en ese sentido, el de una exteriorización que alcanza un punto en el que el destino imaginario del hombre estaría liquidado y cuyas vertientes se dejan sentir en las proyecciones ecológicas. Insistimos en que hemos hecho una lectura sintomática de los relatos literarios puesto que abren un camino en el que muy pronto transitarán similares preocupaciones e inclusive con otros medios. El texto de Fuentes puede pues ser entendido como un adiós a las consideraciones metafísicas de la imagen, en la que el cuerpo apelaba al doble y a todo su pasado aurático, tanto en lo que tiene de visual como de aural, esto es acústico, y el juego de esas

sinestesias en lo háptico u lo táctil. Se trata si se quiere, del mismo modo que en Bioy Casares, de un despellejamiento del deseo. Se trata como diría acerca del poema, René Char, la realización del deseo que permanece como deseo; pues si bien es claro que en los relatos de ambos escritores, la confluencia del deseo del narrador aparece como inmanente al espacio que recorre, la realización de esos deseos va a depender de que ambos dejen la piel en su recorrido. Menos provisto de metafísica podría suponerse el relato de Cortázar, sin embargo el atasco de la autopista nunca se nos aclara, como si el horizonte al que tendieran todos los personajes del relato fuera una potencia ineluctable, el accidente no se nos presenta en la magnitud que cabría esperarse y el deceso que ocurre en la carretera es tan banal como el atasco en su conjunto. Pese a ello prima un valor que puntúa con otro ritmo, los ritmos de los otros dos relatos: la velocidad acá está supeditada al de las máquinas y el de la mega máquina que sería la autopista misma. Si los relatos de Fuentes y Bioy, aún suponían los ritmos naturales del día y la noche, las mareas que activan las máquinas de proyección y el agenciamiento de los deseos, en el relato de Cortázar, el acontecimiento ya se ha desatado desde el inicio mismo del relato. Una dromótica impone el ritmo al texto. Ítalo Calvino nos recordaba en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, como una de esos índices, sería la *velocidad*. La noción de viaje vuelve a problematizarse y ha quedado en entredicho más que nunca la preeminencia del tiempo en beneficio del espacio. Cortázar avizora lo que sería el presente que nos agobia en las grandes súper autopistas donde se desarrollan dramas de alcance planetario y de carácter absolutamente local como lo ha probado De Lillo recientemente. El de Cortázar era un drama casi pastoril y bucólico al lado de lo que se ha podido notar aflora con todas las fuerzas de los atavismos en relatos que aparecieron con posterioridad y que el cine mismo se encargará de quintaesenciar. Sin embargo ya tiene unas improntas que serán características de dichos ambientes: la máquina como protagonista que se subjetiviza en sus usuarios y éstos que toman cuerpo en ella.

Obviamente se puede decir que era una consecuencia apenas evidente del carácter beligerante de las vanguardias. De la estetización de las máquinas que empieza a aflorar en cuanto la “mecanización toma el mando”. Al respecto Richard Sennett nos recuerda que en cuanto en la ciudad se empieza a notar al extremo dicha injerencia y que el cuerpo ya no nos informa de primera mano sobre el conocimiento del espacio citadino, pues nadie conoce hoy al ritmo de sus cuerpos las megalópolis contemporáneas y ha de hacerlo en su lugar con los diferentes medios de transporte que lo tornan un fósil viviente, el cuerpo mismo se hunde en un silencio y en un mutismo enorme. Como si el paisaje romántico en el que el espectador se silenciaba y se abismaba en lo sublime, se correspondiese hoy con el *umhemlich* de las megalópolis. El relato de Cortázar es significativo en ello pues los viajeros se someterán al incesante ir hacia adelante y las posibilidades de contacto son cada vez más esquivas hasta que sólo queda ese lanzarse en fuga hacia la ciudad donde se consuma el ritual del transitar. Si los trances que vemos en los relatos de los fantasmas de Fuentes y de Bioy Casares, tienen cuerpo y piel que se escarifica lentamente, el relato de Cortázar deja claro que todo se resume en una serie postural mínima que la dicta los continentes del vehículo en que se viaja. Un abanico de gestos corporales los llamará Sennett, tan codificados que serán cada vez más tenues al punto de que los viajeros sentirán que se encapsulan en esas burbujas de trepidantes motores. Si en los relatos de Fuentes y Bioy Casares hay una mutua “encarnación” y un mutuo “despellejarse”, en el de Cortázar, el motor tiene carne y tiene alma. A este respecto, captar una estética, una prosaica y los estetogramas que se dibujan, hacen parte de una misma tarea; implican la sinergia funcional del relato en tanto que muestra cómo se imbrican y se traman objetos, espacios, cuerpos, en el texto-piel del relato.

Jean Luc Nancy en *Corpus*, afirma en la página 50: “El cuerpo significativo –todo el corpus del los cuerpos filosóficos, teológicos, psicoanalíticos y semiológicos- sólo *encarna* una cosa: la absoluta contradicción de no

poder ser cuerpo sin serlo de *un espíritu*, que lo desincorpora.” A continuación sospecha qué ha faltado, “jamás ha habido cuerpo” en la filosofía y delinea cómo ha sido sus juegos en el arte.

Conviene recordar que una tradición filosófica se ha ocupado de mantener viva la idea de un cuerpo múltiple del mismo modo que para los espacios. Daremos pinceladas sobre ello al tenor de cada uno de los orificios corporales que nos interesan acá, y sus desterritorializaciones: la boca, la nariz, la piel; siendo con mucho, el cuerpo libidinal quien más sensible es a dichas deslocalizaciones.

“La motricidad, por fuera del objetivo que busca, nos parece por tanto reveladora; mientras que el sujeto controla sus decires, su mano se le escapa. Y queremos recoger esta agitación permanente, aunque a menudo solamente esbozada y apenas perceptible. Es verdad que los neuropsicólogos, provistos de aparatos receptores, amplificadores, analizadores — ¡pero se desconfía de la instrumentación en ciencias humanas!— han enseñado a trabajar a partir de trazas (los psicogramas) que han recogido las más mínimas vibraciones.” Dice Francois Dagognet.

### **1.1 Estésica de lo cotidiano**

La noción de *técnica corporal* tal y como la enuncia Marcel Mauss y ulteriormente reutilizada en la obra de André Leroi-Gourhan, es de capital importancia. Mauss designa con ella, desde el punto de vista biográfico de un individuo, todos los gestos y las posturas, que innatas o adquiridas, acompañan y despliegan la vida en sociedad de estos. Acá nos servirá para ver esos cuerpos de la escritura y de la imagen, o si se prefiere mejor, esos cuerpos en imagen y en escritura, desplegar esas técnicas corporales. Ambos artistas, el pintor y el escritor, se esfuerzan por mostrarnos cómo se contorsionan en los nuevos medios, o en medios concretos pero singulares, los transeúntes de la vida moderna urbana. Podemos imaginar con ello y a través de ellos, de sus imágenes, *un día en la vida de...* condensado en las series posturales de dichos individuos

desde su amanecer hasta su anochecer, desde su nacimiento hasta su muerte, todos sus ritos de paso y sus *borraduras* corporales, hasta su muerte, todos ellos vividos como *acontecimiento* estético. Estos gestos están ya presentes en los manifiestos artísticos, como confluencias de los nuevos dispositivos técnicos y el modo como los sujetos hacían invasión de ellos en sus cuerpos. Había entre los artistas latinoamericanos, un modo singular de la existencia del objeto técnico que daba cuenta de la transformación del colectivo humano en la ciudad.

En la misma vía, David Le Bretón, en su *Antropología del cuerpo y modernidad*, nos indica que: “Lo infinito de lo cotidiano no es una noción teológica sino la trivial comprobación del paso del tiempo, de la acumulación, de un día a otro, de diferencias ínfimas, pero cuya acción contribuye, lenta o brutalmente, según las circunstancias, a transformar la vida cotidiana. La comprobación, también, de la complejidad del objeto, de una incansable polisemia. La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (Winnicott) del adulto. Es el lugar en el que se siente protegido dentro de una trama sólida de hábitos y rutinas que se fue creando en el transcurso del tiempo, de recorridos conocidos, rodeado por caras familiares. En ella se construye la vida afectiva, familiar, profesional, de las amistades, en ella se sueña la existencia. También en ella se amortiguan los efectos de lo político, lo social, de lo cultural, que afectan la intimidad; en ella se los discute y se los acepta a las sensibilidades individuales. En ella, finalmente, reinan las intenciones de los sujetos, nadie se siente capitán, inversamente a lo que sucede en el campo social que impone conductas y reglas que no siempre cuentan con la adhesión de todos. Lo cotidiano erige una pasarela entre el mundo controlado y tranquilo de cada uno y las incertidumbres y el aparente desorden de la vida social”. En esa tupida red de relaciones está el cuerpo individual de los sujetos que, día a día permanecen fieles pero imperceptiblemente variables a las rutinas corporales, a los gestos y sus expresiones. El estudio de lo cotidiano centrado en los usos del cuerpo, es menos una ciencia que un arte en el

cual como señala Le Bretón, se está atento al universo cambiante de significaciones. Dichos gestos y usos, han sido motivo de reflexión y codificación, por parte de todas las sociedades humanas, Marcel Mauss despliega la noción de técnica corporal, para indicar que los grupos humanos siempre se han valido de los cuerpos individuales como herramientas susceptibles de encontrarles sus máximas eficacias y traducirlas en códigos que atraviesan la biografía tanto individual como colectiva de dichos cuerpos, en una codificación a veces exquisita o grosera de los usos de dichas técnicas corporales. Leroi-Gourhan se vale precisamente de dicha noción, el de la *técnica corporal*, para mostrar como los distintos niveles; técnico, fisiológico, social y figurativo, se inervan, enfeudan el cuerpo en sus extensiones y viceversa. Motivo de las subsecuentes reterritorialización de los gestos como de los polos de creación. Igual valor en este apartado, vuelven a tomar los ritmos viscerales, las cadenas de acción maquínicas, reflejas o lúcidas que se nos describen en los relatos. Dada la duración temporal que implican los textos en cuestión, es posible hablar de individuaciones en esos espacios que se habitan. La intensidad con la que ella ocurre es notoria en cada relato. En Fuentes el encantamiento se logrará en menos de un mes. En Bioy Casares por el ritmo de las mareas se puede suponer que la radiación que mataría al narrador le tomaría menos de un par de meses. Y el atasco de la autopista en Cortázar dura una tarde. El tiempo de exposición y el medio de exposición son claramente diferenciados y el modo de subjetivación queda implicado en ese modo de individuación. Vale la pena recordar a Stiegler. En los relatos de Fuentes como de Bioy Casares, se apuntaba a una variante perversa de la eternidad, o si se quiere, a través de una suerte de perversión de la mirada, se apuntaba a un pedazo de eternidad. Ambos personajes masculinos parten de una situación inicial que los hace derivar hacia una distopía, su precariedad inicial, la de ser un desempleado en uno y la de ser un perseguido en el otro, los conducen a un estado de angustia más lacerante. La situación del desempleado de Fuentes se vuelve irrisoria o un triunfo pírrico pues

para que el encanto subsista (él “volverá, volverá” con el que se cierra el relato) implica la mirada desviada del lector-autor. En la aventura de Bioy Casares, nos recuerda tanto la neuropatía de Eastman de “revelar” la eternidad como de buscar la eterna juventud. Aunque las cartografías reales como imaginarias no nos hagan pensar en las míticas travesías de Juan Ponce de León, no es menos cierto que se nos haga pensar de qué energía está hecho ese deseo de eternidad y si él también no es otra ilusión o al cabo de recobrar su secreto, no nos espera más que el desencanto. Para Cortázar el viaje a pesar de estar trazado, no conduce a parte alguna. La entropía está presente y es lo que sobra. Mientras esas individuaciones se deshacen en una aventura febril, la de Montero y el escriba de Morel, en los viajeros de Cortázar está disuelta en el motor.

## **1.2 Papel de las sinestesias**

El texto canónico y en muchos sentidos fundador, del estudio de las sinestesias, es del filólogo alemán, Paul Schrader: *Sensación y sinestesia*, publicado en 1967. Con la erudición como corresponde a la escuela alemana, el autor nos deja ver que a la sinestesia le ocupa también un territorio teosófico como religioso y místico, cosa que estará presente hasta en las manifestaciones más recientes. Siempre vuelve a aflorar ese halo atávico, especie de nostalgia tanto de paraísos perdidos como de memoria larval de estados de organización menos compleja que la que suponen los cuerpos sociales y concretamente, el de los artistas inmersos en sus medios. Tras el recorrido que realiza por la poesía y la literatura latinas, la castellana sensualista en tanto por obra de la iglesia que a bien ha tenido reprimir los cuerpos, la alemana romántica que buscaba la fusión con la naturaleza y veía tanto como la de nuestra lengua, en el agotamiento de los recursos estilísticos y retóricos, la posibilidad de iluminar las tensiones de los sentidos y con ellas *transducir* la información sensorial que producía el encuentro entre los medios infrasimbólicos y la experiencia recuperada por el arte. Pero el texto de

Schrader dista mucho de interesarse en el fenómeno en su sentido neto, es decir, sensualista, sensual, estético, estésico. Confiado más en el poder evocador del lenguaje, hace su recorrido por la significación que ha tenido la alusión al posible contacto de los sentidos, al vínculo estrecho de la sensorialidad pero casi que exclusivamente en el ámbito retórico. No duda en momento alguno de la profunda comunidad de las artes pero no avanza en modo alguno en cifrar dicha comunidad en el equipo sensorial, dicho de manera más contundente, los artistas que en el pasado habrían dispuesto incluso de mecanismos que permitieran avanzar en ese sentido, caen en el descrédito o en la sospecha. Esta desconfianza se mantiene hasta los años 70 del pasado siglo, es plausible de palpar hasta en un crítico tan avezado como Mario Praz quien pese a que establece sin inconvenientes, las correspondencias profundas entre arquitectura, poesía, pintura, literatura y música, parece bascular ante la idea de que desde el barroco de Ramaeu y en el pensamiento de Diderot, la comunidad de las estesias, fueran asunto de mucho más que de medios de expresión. Es cierto que Jean-Pierre Changeux<sup>11</sup>, nos advierte que era necesario esperar hasta el 2002 para que el término neuroestética tuviera su carta de ciudadanía en el primer congreso realizado al respecto y en el que nuevamente el debate sobre la sinestesia cobró un singular relieve. Está sin embargo obligado a relatar la historia de la sinestesia tanto en sus manifestaciones puramente literarias o artísticas, como aquellas en las que la alusión tenía un contenido eminentemente material, un sustrato biológico innegable a partir del cual las sinestесias eran reflexionadas. No solamente pues retomará todas las fuentes literarias de las que el fenómeno hace acopio, sino a las que da lugar y nacimiento como será la más constante: *Ut pictura poesis*. Si se puede decir de este modo, se tratará, en su relato reconstructivo, de quitarle el peso místico y

---

<sup>11</sup> Jean -Pierre Changeux. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Buenos Aires: Katz editores, 2010. Estudió en la Escuela Normal Superior. Realizó estudios bajo la dirección de Jacques Monod y Francois Jacob en el Instituto Pasteur y estudios postdoctorales en la Universidad de California, en Berkeley y en la Universidad de Columbia. Miembro del College de France desde 1975. Su obra más conocida, *El hombre neuronal* (1986). *El hombre de verdad* (2005), *Razón y placer* (1997), *Materia de reflexión* (1993), y con Paul Ricoeur, *Lo que nos hace pensar* (1999).

trascendente a la “música de las esferas”, a “la medida áurea”, a toda la injerencia pitagórica u órfica que se dejaba traslucir en las dos vías de acceso a las prácticas estéticas de la Grecia arcaica a la clásica. Distintas variantes han de tener los modos de presentación de la historia de las sinestesias con su trasfondo místico y teosófico y estarán presentes hasta el romanticismo del cual beberán distintos artistas y de ellos sin duda, el más aventajado: Balzac, conocedor distante de Swedenborg pero lo justo como para que su figura le inspire en sus obras dedicadas a su filosofía del arte, toda una reflexión imbricada en el pensamiento del escandinavo. Pero fue con el síndrome de Rimbaud como se bautizaría, a causa de su poema *Vocales*, este fenómeno. Para Changeux se trata de un trastorno neurológico donde la sensación en una modalidad sensorial da lugar a una sensación en otra modalidad. Las formas más frecuentes son sensaciones visuales en colores desencadenadas por estímulos auditivos, táctiles o gustativos. No son propiamente hablando, trastornos del aprendizaje, son por el contrario para el artista, una fuente y recurso de *ampliación* de sus sentidos. No son en modo alguno trastornos de la percepción pues no son los mecanismos perceptores quienes puedan manifestar un comportamiento singular, pero sí dan lugar a perceptos en los que las memorias involuntarias juegan sin duda un papel decisivo. De esto siempre tenemos a mano el socorrido ejemplo de las magdalenas proustianas, pero también los flujos de percepción en Virginia Woolf, Henry James, pero también en Borges y su *Aleph* o en Fuentes y sus atavismos femeninos.

Michel Serres se pregunta en *Génesis*, quien era Proteo antes de ser llama y fuego, león y jabalí, toro o liebre, quién era en medio de todas esas transformaciones, esas mutaciones que el mito ilumina para dar cuenta de la creación del arte. Siguiendo a Balzac que tanto en *Serafita* como en *La Obra maestra desconocida*, interroga acuciosamente el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra como el cuerpo que se intercambia entre la vida y el arte, anuncia que un sexto sentido se incorpora a la búsqueda. Podríamos sugerir que esas mutaciones

carentes del trasfondo mítico apuntan a la sinestesia, a la sinergia funcional en la que todo individuo está entramado en los ritmos propios de su cuerpo, como de las concitaciones del medio exterior. Para Leroi-Gourhan la diferencia entre el animal y el hombre radica fundamentalmente, en que el hombre ha podido transponer dichos ritmos en una rejilla simbólica cada vez más abstracta. Es necesario preguntarse por eso mismo, el papel que siguen teniendo o dejan de cumplir, las sinestesias.

Dagognet en varios textos, sean de estética o de biología ha insistido en la cartografía corporal al siguiente tenor: “No hemos dejado de conectar anteriormente la piel con lo digestivo y lo respiratorio; formarían incluso una suerte de bloque indisociable, aunque la histología y la fisiopatología no lo concedan verdaderamente. Es nuestra concepción del afuera/adentro la que nos ha empujado a esta aproximación”. El cuerpo como bien lo recuerda Leroi-Gourhan, está siempre medido en esa interface de afuera-adentro y en el análisis que Dagognet realiza al respecto de las posiciones liminares del cuerpo, hiende de revés esa posición de Valery según la cual lo más profundo es la piel:

“Un eminente filósofo nos ha engañado maravillosamente con la ayuda de un hábil paralogismo. En pleno siglo XIX, el siglo del positivismo, Broca sostenía lapidariamente que la memoria (la de las palabras) se situaba en el pie de la tercera circunvolución frontal ascendente izquierda (al menos en los diestros). No hay problema. Pero la destrucción o el debilitamiento patológico de ese *situs* acarrearán la amnesia-afasia. Se puede aceptar. Sin embargo, Bergson supo oponerse brillantemente a este análisis. ¿Cómo? Cuando el centro se extingue, el recuerdo luce todavía. Subsiste inalterado, aunque no evocable directamente, sino solamente por medios desviados o por otros artificios. De acá ha sacado la prueba de que la memoria sobrenatural no tiene que ver con la cerebralidad. Esta última sólo comanda el mecanismo de evocación”; Otra manera de “probar” la condición sinestésica del cuerpo. Otra manera de reconocer las

“enfermedades” de *Funes el memorioso*. Mas como se recordará, la sinestesia compromete por entero a todo el equipo sensorial y donde puede presentarse una ausencia, habrá un sentido que releve dicha posible faltante, de ahí el juego variable de todo tipo de agnosias. De dichos condicionantes bastante singulares, se han producido bastante en la vía del tanteo, acondicionamientos que hace largo rato alcanzan el estadio industrial. A este respecto, Changeux no deja de señalar el poderoso influjo de la música en la movilización social.

### **1.3 Prosaica de la vida cotidiana**

Katya Mandoki, escribe:

“En la Prosaica, en cambio, lo estético se vincula a la estesis como dimensión viva de lo real, a la experiencia, sin que implique necesariamente a la belleza o al placer. Por ello, la Prosaica equivale a una estesiología filosófica y antropológica (como estudio del funcionamiento de los sentidos en la cultura) o a una socio estética (como el despliegue de la estesis en el seno de la vida social). A la Prosaica le conciernen tanto los mecanismos o configuraciones estéticas (en cuanto se elaboran para incidir sobre la sensibilidad) como sus condiciones y efectos en la sensibilidad, tanto la forma como la materia-energía de los dos strata antes mencionados.” Y también antes:

“Elegí el término de “Prosaica” por razones coyunturales para enfrentar el dominio exclusivo que tiene la Poética en sentido aristotélico sobre la teoría estética. El término de “Prosaica” deriva del verbo latino *provertere* (verter al frente) y me parece adecuado para designar la diversidad de los procesos colectivos e individuales de presentación social por mediaciones estéticas. Este “verter al frente” es precisamente la enunciación estética, emparentada a la “expresión” (del latín *expressio*, presionar hacia fuera) y su inverso, la “impresión” (del latín *impressus* presionado hacia adentro).

(cf. Tomo II capítulo 8) En ambos casos, para verter y para presionar afuera/adentro, es necesaria la energía, el impulso que se con-forma y se articula corporalmente por medio de prácticas de intercambio y comunicación contextualizadas desde un lugar y tiempo determinados (los a priori) como condiciones de posibilidad de la dimensión estética”.

En el texto de Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*<sup>12</sup>, se lee: “El sentido primero de pintar es justamente trazar líneas, sacar fuera del en sí...” Del mismo modo Jean-Pierre Changeux, nos recuerda la etimología del gesto escriturario consecuencia también de condiciones epigenéticas en nuestro cerebro moldeado largamente por la evolución: Escribir deriva del latín *scribere*, trazar caracteres, y remite a la raíz indoeuropea *ker/sker*, cortar, hacer una incisión. La etimología, incisión, se completa con la de grafo – indoeuropeo *gerbh-*, que significa rasguñar. Escribir quiere decir hacer incisiones, tallar, garrapatear, es decir introducir una huella (extracerebral) en un soporte artificial –piedra, hueso, alfarería- que conserva su recuerdo. En árabe, la raíz *ktb* también significa reunir letras. La raíz *zbr* quiere decir poner las piedras unas sobre otras para construir un muro. Por último, las runas, escrituras nórdicas, derivan de la palabra *runar* –secreto- o runa –susurro-. La escritura es una huella en un material estable que reúne signos y tiene un significado para aquel que maneja su código. Como se puede *advertir*, la prosaica como la prosecución de las pistas a los estetogramas y las sinestesias, implicaría tomar conciencia de **ritmos** que fundamentalmente hablan de eyectar, proyectar, inyectar, todas ellas, funciones sin duda también corporales dado que nuestros cuerpos son fundamentalmente dispositivos de síntesis conectivas, disyuntivas, y transductores. Pero advertimos que esta exteriorización implica el espaciamiento, abrir o proyectar espacio en la medida en que el mínimo gesto corporal del escribiente, compromete en su diálogo con el estado de la materia, tanto la erección de un túmulo (la runa) y por ello la escultura como la arquitectura y la arqui-grafía o la geografía. Ese diálogo compromete como sabemos no sólo el estado de la materia sino además

---

<sup>12</sup> *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006

el estado mismo de las técnicas, por lo que se dice hoy más fácilmente que todo gran artista resume a su manera la historia de su arte, pero además dialoga por ello con el suelo nutricio de sus experiencias, valga reincidir, con la geografía, con el territorio, con un espacio concreto.

Esta herramienta analítica, (la prosaica) esperamos pueda rendir su eficacia, fundamentalmente comparándola en su acción con los otros conceptos a desarrollar y bajo la puesta a punto de los regímenes de signos señalados como provenientes del mundo de las Olfaccias, los Tactemas, los Gustemas, todos ellos mediados algunas de las veces en y por la literatura o la pintura, o insertos en una estética social expandida. Conviene sin embargo hacer otro tipo de precisiones a modo de preámbulo que nos indiquen mínimamente el terreno que transitamos y necesario a construir si fuera el caso. Si bien las estéticas que pueden derivar en la constitución de artes (las musas de las que habla Jean-Luc Nancy), no toda estesia conduce a esa restricción, y por lo tanto es el recorrido de los cuerpos inmersos o insertos en sus estéticas, lo que al artista en sus relatos habría de interesarle, dicho prosaicamente: alimentarse, dormir, tomar cuidados corporales, reproducirse sexualmente, etc., implicarían gestos técnicos pero no siempre susceptibles de elevarse al estatuto de arte. En los relatos que tomamos en consideración, esos gestos pueden estar mínimamente esbozados, y conducen indefectiblemente en el ámbito del relato a una estetización de lo cotidiano, que finalmente transpondrá esos límites de lo imaginario. En el relato del evadido en una isla donde se encuentra la invención de Morel, vemos cómo la búsqueda de las sinestesias en una organización material como el cinematógrafo, quiere proseguir por la vía de lo inorgánico, lo que la materia organizada biológicamente efectuaba. Bioy Casares se empeña en dar giros de tuerca al binomio arte-vida, eternidad-flujo. En el texto de Cortázar veremos cómo el ritmo ortogenético que supone una autovía se colapsa y los viajeros revestidos en su piel maquínica, adoptan el *estilo étnico* de sus *expansiones*. Igualmente en el texto de Fuentes, la piel tendrá un lugar preponderante como soporte de

inscripción en donde se juega mucho más que un teatro de fantasmas que intercambian las memorias haciendo indiscernible el juego del devenir. Si como asegura Debray tenemos arte porque somos mortales y a través de las imágenes sorteamos ese límite de lo irrepresentable, ahora que ampliamos el registro de nuestra mortalidad, pareciera innecesario el dominio de lo imaginario: conquistada la inmortalidad el arte se torna prescindible.

## 2 EJEMPLOS.

El siguiente cuadro elaborado a partir del texto de Régis Debray, *Introducción a la mediología*, toma en consideración varios aspectos que podemos esquematizar. El primero de ellos es que siguiendo muy puntualmente la obra de Leroi-Gourhan, la evolución de las artes va en paralelo al de las técnicas, o dicho en términos del paleontólogo, que es posible observar la evolución de las técnicas en el lenguaje a partir de la exteriorización de las memorias y es posible hallar inmanente a la memoria, la técnica; dicho más contundentemente, la memoria cualquiera sea su estadio, implica una técnica. Y acá se hablará de la evolución de esas memorias en tanto que se exteriorizan en diversos soportes, como se exteriorizan y se hacen evolucionar los lenguajes en los que dichas memorias se inscriben. Bernard Stiegler, quien también sigue la traza de Leroi-Gourhan, le retoma para subrayar la *transmisión* de la memoria: la historia de la memoria colectiva nemotécnica, “puede dividirse en cinco períodos: el de la transmisión oral, el de la transmisión escrita con tablas e índices, el de las fichas simples, el de la mecanografía, y el de la seriación electrónica”; la evolución de las **imágenes** sean producto del arte o de las manifestaciones estéticas, ha seguido un destino similar. Lo que queremos rastrear, como se verá, es la suerte que han corrido esas imágenes toda vez que los dispositivos en los que esas imágenes se transmiten van dejando obsoleto el cuerpo del individuo, además de las múltiples preguntas y cuestiones que estas condiciones generan. Como se verá por el cuadro reproducido, nos interesa partir del estadio

de la logosfera en la que el artista ha codificado en extremo su hacer. Pero se mantiene en continua pugna con su pasado inmediato como remoto y en una suerte de equilibrio metaestable con respecto al porvenir. Toda vez que las infraestructuras sobre las que se apoyan las invenciones, no desaparecen y coexisten en esa suerte de “arcaísmo posmoderno” como las denomina Debray. No tomamos pues más que relatos que interrogan esa condición de las memorias y de las imágenes. Sería muy fácil seguir tal recorrido en una sociedad que ha transitado esa senda, como lo es el caso de la sociedad norteamericana en la que en menos de un siglo se agosta el soporte libro en beneficio del filme cinematográfico y en el que asistimos a sus más recientes avatares en los soportes electrónicos. Pasar de un Paul Auster quien elabora toda suerte de recorridos con sus fantasmas en la ciudad coincidiendo la muerte del libro con su ontología, al trasunto de la identidad del **cyborg** que se recubre de piel para poner en entredicho el destino del imaginario humano. No es ese el caso de las letras hispanoamericanas, aunque vemos sugerentes reflexiones en las distintas tramas narrativas y en las consecuentes errancias que relatan, tan tempranamente como en el caso de las sociedades de Norte América.

<b>REGISTRO DOMINANTE</b>	<b>SOPORTE ALIANZAS</b>	<b>ACTORES</b>	<b>EFFECTOS</b>	<b>INSTITUCION</b>
<b>SONOSFERA</b>	Murmullo, canto rítmico, voz. Cuerpo+sonido	Horda, tribu	"psiquis colectiva exterior"-efecto invernadero emocional	Difuminada en el cuerpo del grupo-Tierra como memoria recorrida
<b>LITOSFERA</b>	Piedra Hueso+piedra	Tribu, etnia	Memoria antepasados	Tumbas-Rituales funerarios
<b>ICONOSFERA</b>	Piedra, pigmentos	Etnia	Memoria simbólica- Arte	Artesano-artista
<b>LOGOSFERA</b>	Voz+razón	Filosofía, polis Linealidad temporal	Psiquis interior, individualizada	Filósofo-intelectual
<b>GRAFOSFERA</b>	Escritura Pergamino, papiro, papel, Imprenta Ciudad moderna	Texto Nación- Comunidades saber expertas	Registro homogéneo- Alfabetización cultura Historia Hipermnesia- irrelevancia	Escribas- bibliotecas- archivos-museos Patrimonio
<b>MEDIASFERA</b>	Medios masivos electrónicos de comunicación e información- Metrópolis Pantalla-interface Tramas estéticas Simultaneidad	Hipertexto Público- Multitud- Inteligencia colectiva	Democratización- desterritorialización Vector velocidad Patchwork: Network Urbanidades estéticas	Invencción colectiva: <b>COSMOPEDIA</b> Kinomapas Cartografías sensibles

Nos interesa poner de relieve que trazamos o subrayamos el trazado que el relato impone, que intentamos seguir la cartografía sensible de los recorridos que allí se dan cita, que dichos recorridos tienden hacia la desmaterialización de las imágenes como correlato consecuente con el dispositivo que enuncian, que señalamos con ello la obsolescencia del cuerpo que usa como recurso al ritual del borramiento, precisamente esas sinestesias y esos sentidos más problemáticos a la hora de la simbolización. Michel Serres ha mostrado de la mitología a la novela, que todo discurso supone un recorrido e inversamente, todo recorrido implica un discurso. Allí están imbricados el paso del ruido a la voz, del caos a principios de organización tan complejos como el caos y el desorden. Nuestra contemporaneidad pareciera ofrecer renovadamente, esa maldición babilónica en la que multitud de lenguas coexisten, no en vano todas las mitologías coinciden que el enojo de los dioses con los hombres, no tiene otro origen que el de haber producido tanto ruido y

vocinglería con sus lenguas. También Michel Serres ha mostrado en *Atlas*, cómo la humanidad ha exteriorizado el músculo, el nervio, la neurona. Cómo ha pasado de una mecánica a una física de los fluidos y en el intervalo de la termodinámica elabora una cibernética. Cómo ha salido de la dureza del cilicio inorgánico hasta continuar la vida por medios inorgánicos en esa expansión de sus sentidos. Cómo se han atravesado los estados de la materia en una evolución coherente de los medios. Dicho de otro modo: aunque ya pareciera que no tengamos nada en común con las esferas acústicas de la arcaica sonosfera, aunque poco pueda quedar de las inscripciones pictográficas, aunque ya no leamos los libros como si se tratase del dogma logocéntrico de nuestra historia, y que las imágenes mismas estén formateadas para poder hacer un terrible palimpsesto sin visos algunos de trascendencia, cuyo modelo ejemplar es precisamente el Aleph borgiano, la coexistencia de esos universos mediáticos es lo que prolifera y signa nuestro tiempo. De allí se puede deducir, como lo ha hecho una experimentación estética reciente, la imposibilidad de encontrar un espacio ausente de ruido, vacío de sonidos elaborados a partir de las tecnologías humanas.

Adolfo Bioy Casares: ***la invención de Morel***.

Una apuesta subyacente en el relato es la ausencia del *otro* para que la trama funcione, si *otro* compareciese, la ilusión fracasaría: “Conviene a mi seguridad renunciar, interminablemente, a cualquier auxilio de un prójimo”; “No esperar de la vida para no arriesgarla; darse por muerto para no morir”<sup>13</sup>, si la estructura *otro* tuviera lugar, el espejismo se derrumbaría y mostraría el burdo mecanismo de la ilusión. De modo irónico comparecen otras “perversiones” ópticas, el deseo de poblar la isla, la esperanza no es liquidada pero se le teme y al ponerse juntas sobrevivencia como inmortalidad y sobrepoblación como riesgo, la paradoja se presenta inexpugnable. Los ritmos de las mareas que ponen

---

<sup>13</sup> Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

en funcionamiento los mecanismos de la proyección, hacen que para Morel la realidad sea como una suerte de exposición universal en el sentido de que lo percibido por Morel sea indiscernible. No se le achacaría a su enfermedad menos que a su imaginación el ver a Faustina como un convenio fáustico: el amor no puede ser más que eterno si es verdadero, dame tu pedazo de eternidad para habitar en él. Todas las precauciones terminan siendo chocantes por lo ridículo del ritual, lo que lo aproxima a la idolatría que sienten los fanáticos tal y como precisamente haría Cortázar en un relato como *Queremos tanto a Glenda*. Una corriente menuda de tragicomedia arrastra el relato en algunas declaraciones que redoblan el espejismo: “Esta mujer es algo más que una falsa gitana”. La ansiada epifanía de la encarnación de la belleza que pasea por un ribazo marino, todo el tiempo es denegada con efectos prosaicos que humillan el deseo de Morel y su narrador de: “...hablar desde un lugar alto, que permitiera mirar desde arriba. Esta mayor elevación material contrarrestaría, en parte, mis inferioridades”. Sus inferioridades Morel las resume bajo la forma de la aparición de la mujer quien le ha sustraído de la muerte, de la condena de la justicia y de la soledad. A partir de este momento puede invertirse el dogma de la resurrección de la carne para poner en juego toda la metaforología que acompaña el relato: “Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia”. “Me alegraba ser un muerto insomne”. Morel sin darse cuenta, se vive en la imagen. Y fabrica para ese artificio naderías que lo hacen que se compare no sin sentido, al furioso Áyax que presa de su delirio confunde a sus semejantes con presas para el sacrificio violento. Pero añade que él mismo es la res puesta en altar de los muertos. Aún no se le hace sospechosa la idea de hallarse en la eternidad, en una suerte de eterno retorno cuando insensiblemente el gramófono repite una y otra vez: *Valencia y Té para dos*. Como una broma irrisoria escucha trozos de diálogos: “No hay que

preocuparse. No vamos a discutir una eternidad...” De las bromas a la angustia, la sospecha recae sobre el delirio provocado por drogas alucinógenas. Cuando comienza a despejarse la ilusión de Morel, su declaración de principios es clara: “Alcanzar vibraciones más rápidas, más lentas, será extenderse a los otros sentidos; a todos los otros sentidos”. Y más adelante señala: “Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitirlos. Obtuve con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia”. No podemos olvidar el momento en el que se publica el relato, 1940, en cierta medida hablar de la posibilidad de transducir y de trasvasar las sinestesias, no dejaba ser meramente especulativo, pero a eso se había entregado la imaginación de Bioy Casares a su fascinación por los dobles, por abordar la memoria en su caducidad, y de la impregnación de las conquistas técnicas en la vida cotidiana, como será testimoniado en muchos de sus relatos, por ejemplo *Máscaras venecianas*, donde la clonación humana se enuncia, como en *La invención* el holograma revestido de piel. A encontrar los fantasmas en la punta de misma de los dispositivos de realización. Por un feliz azar el nombre Madeleine aparece vinculado ya imaginariamente a esa belleza siniestra de los espectros tanto como el sudario de Verónica. La correspondencia entre esa imagen y el afán de eternidad –o el temor de morir sin memoria- se hace patente en las declaraciones antes mencionadas. Ulteriormente se siente asco por el amor luctuoso y fúnebre por esos simulacros. Pese a todo el narrador tampoco consiente en aceptar la mortalidad y prefiere como se sabe, dejarse alcanzar por las radiaciones que simultáneamente le destruyen y le guardan. Puede también sugerirse, que el narrador no consiente en momento alguno en aceptar que aquellos espectros que observa son actores de los cuales nunca sospechó aun cuando ese tampoco fuera el cometido de Morel y que respiren sin embargo la misma angustia: la mortalidad y el sentido quizá ineluctable de la memoria. La angustia sin embargo no está saturada pues el narrador presente que aun cuando se

haya hecho filmar para participar del material con el que están hechas las proyecciones donde habita Faustina, el pasado de Faustina es irrecuperable como nada que lo puede retener. Todas las precauciones tomadas fueron ridículamente desmentidas por la incontestable situación de que el piel a piel del contacto, que pasa por todas las sinestesias, falló escabrosa y fatídicamente. Quien aislado del mundo “real” entre las paredes acolchadas en un tapiz blanco que le aísla del ruido y desapropia el sentido del equilibrio como condición para definir su situación espacio temporal, toma el camino de la alucinación para compensar el retiro anestético de su cuerpo al que se le castiga con la duda de la propia existencia. La vía de la desaparición tomada por el recurso de Morel tomó ese desvío, ese rodeo que también tiene su espacio mítico en la memoria de Occidente.

El cuerpo toma (**de la escritura**) “su yo” (o su sí mismo) por un no-yo, por otro distinto de él; se pone a confundir el afuera y el adentro (y sabemos que el viviente está construido sobre esta dualidad) al punto de transformar a este en aquel; en el mismo movimiento, se desencadena contra él. Se declara no tanto una batalla como una guerra civil. Todavía se reagrupan estas perturbaciones bajo el nombre de enfermedades llamadas “de sistema”, porque se difunden y terminan por golpear la mayor parte de los órganos internos. No hemos realmente tratado de lo que a veces se ha llamado “el tejido de embalaje, el conjuntivo (el colágeno)”, pero él reacciona, se desarrolla y aprisiona en su ganga a los vasos sanguíneos que se obturan, así como poco a poco los montones celulares que asfixia; de acá la peligrosa esclerosis que se disemina a la vez para protegernos (la reactividad) pero también para echarnos a perder (por su invasión). En todos los casos (y esto no lo debemos olvidar) el tegumento se encuentra en el primer rango, el más severamente afectado. Esta, que sería la descripción que conviene a una enfermedad de la piel, compromete por entero el universo de la isla donde se proyecta la ilusión de Morel, que como sabemos “mata de afuera para adentro”.

El afuera entra en el adentro al que desnaturaliza. Y la batalla termina por desenvolverse en plena obscuridad; nos herimos nosotros mismos y ya no sabemos reconocer el adversario. Todo se convierte en una subversión.

Carlos Fuentes: **Aura**. En los textos de Carlos Fuentes es notable encontrar la mayor de las veces un cambio de piel, una metamorfosis tanto en un individuo como en un grupo humano, pero también en toda una ciudad. De modo literal en este relato se opera una transformación que vale la pena resaltar algunos mecanismos que la articulan. Y en este relato como en el de Bioy Casares, la mirada tendrá una profunda preponderancia, el mal vendrá por el ojo: *in vídeo*, querría decir acá, hurtar por la mirada, *envidia*, sería restituido a su sabor original, mal de ojo del que se afloran acá los mecanismos que lo facilitan, que lo ponen en funcionamiento. La mirada acota todos los registros táctiles de los que puede estar investida. En ambos relatos la mirada del narrador se nos dirige y los pliegues gramaticales de su discurso nos incluyen. Las miradas de los actores del relato sin embargo, siempre están hurtadas, desviadas. Excentradas para el encantamiento.

Fundamental a nuestro modo de ver es el papel de la traducción. El amanuense contratado por Aura para restituir la memoria del héroe familiar, debe trasladar de otro idioma al propio en el que está siendo relatada la historia. Esa mediación no solamente lo pone en contacto con el pasado sino con la cultura de la que es tomado el epígrafe con el que se inicia el relato. La bruja de Michelet, tiene la virtud de puntuar los tránsitos que se van a operar en esta suerte de transfiguración. No es solamente para lograr la comparecencia de los fantasmas, pues allí se nos habla de distintas naturalezas como cuantas mujeres habrían de dar a luz al futuro historiador-escritor. Si podemos afirmar que el relato es una suerte de ontología del espacio imaginario, es porque lo que está en juego son los poderes de esta transducción que se opera en la piel del

narrador. El concepto de transducción tal como lo enuncia Simondon en la *Individuación*, implica que la información pueda circular entre especies diferentes en medios favorables. El relato de Fuentes nos parece ejemplar en concitar lo orgánico en tanto que estamos ante la empresa de dar vida así sea fantasmáticamente a alguien que yace muerto en el pasado como alguien a quien hay que despertar en el futuro y de ahí la confianza en las dobles Auras de traerlo de vuelta tal y como se cierra el relato, lo individual en tanto que veremos cómo ese Felipe Montero adquiere ese principio de individuación que lo convierte en el historiador –a través del relato que escribe- que finalmente es el que leemos, lo psicosocial en tanto que hay un modo de que el relato se dirija al narrador y simultáneamente a nosotros sus lectores. Esa manera de dirigirse, esa voz del relato tiene que ver con un modo parasitario en el que el medio posee al relator. Tiene que ver indudablemente con un modo de concebir la naturaleza y cómo se nace en el seno de ella, pero también cómo seguimos atravesados por sus fuerzas una vez puestos en la existencia. Ese naturalismo de Fuentes, hace que se comparta no sólo con Michelet, esa perspectiva de la madre naturaleza, sino aquella del revolucionario Sade como la del frío y cruel de Masoch, que cierra todo contrato para el intercambio de pieles, valga decir de papeles, valga decir de pellejos, pues no se trata más que de salvar el pellejo y el relato es delicado en aludir a ello, obviamente con el suficiente *tacto*. El sosia Aura, parasita la piel de Montero: **Aura** como *parásito*. También la función pática, atraer la atención de aquel al que uno se dirige, asegurar incluso que no la pierda, precede la meta-lingüística, más tardía, menos personal y más socializada. Es suficiente con un débil balbuceo, o con algún lambdacismo, para que el niño abandonado crea haber borrado la separación y restaurado la envoltura original. Con la primera cháchara, el ausente es como “actualizado”; puede ser que llegue después de haber sido vagamente llamado, pero el solo hecho de evocarlo es suficiente para hacerlo virtualmente presente. Fuentes como buen lector de relatos de fantasmas, de aquelarres, sabe cómo hacer sus giros de tuerca

inaprehensibles a veces, para atrapar al lector y liberar al escribiente o viceversa. El encuentro entre mundo “real” y todos los laberintos del ensueño y la pesadilla, comienzan cuando se cierran tras los pasos de Montero, las puertas que daban al “afuera” de la ciudad. La luz del afuera se opone a los patios cerrados del jardín de la casa donde se desarrollará el drama. A partir de ese momento, una tonalidad y un aire peculiar, circundan el interior de la casa. Ambas cosas, tonalidad y densidad del aire, se nos describirán sutilmente. El aire que envuelve los acontecimientos, el color en el que se impregnan las cosas como sustituto de la luz del “afuera”, tiene una importancia radical en Fuentes, no menos que los ruidos y toda la gama de sensaciones que se despliegan en sus relatos. Casi de la misma manera se nos querría transmitir el olor en el que las cosas nadan en ese medio. Se trata del esfuerzo de reconstruir todo un universo que se distingue de otros, con tanta fuerza como aquel que acostumbramos llamar “real”. Recuérdese a modo de ejemplo, la intervención que Fuentes toma a la hora de elegir el color de la vida fantasmática en que se desenvolverán los conflictos en la película que tiene como origen el texto de Rulfo, *Pedro Páramo*. El color, el recuerdo, los sonidos, la aprehensión táctil, tienen una suerte de aproximación que no está inscrita en una suerte de homología, pero si una fuerte homeostasis, especie de homomorfismo, en definitiva, una vía sinestésica que se nos abre entre el “afuera” y espacio imaginario del relato, entre esas heterotopías adyacentes de lo real y de lo imaginario. El trabajo del artista consiste en transducir de uno a otro lugar los signos de ambos mundos y universos. Tráfico de almas las llamará César Moreno.

**La voz de aura:** Y puesto que estamos más atentos aún al “tono” que al “sonido”, concedámosle claramente todo su valor a las huellas vocales que nos da la tonopsicografía; valen acá mucho más que las huellas digitales o las simplemente motrices o las escriturales, el escrito viene en segundo lugar; se inspira poco o mucho en esta palabra, incluso si no la copia. Ha sido aprendido y sobre todo corregido. Nos aleja de un cuerpo que la voz comienza por exponer primero. No por azar vuelve muchos

años después sobre el tema, en *Instinto de Inés*, cuando se trataría de traer del pasado casi pre humano, la voz de hordas primitivas, del ruido que poco a poco se vuelve sólo ritmo para pasar a vocalizaciones. En medio de esas penumbras de esa casa plena de enigmas, sólo parecen guiarnos las voces que rebotan en las paredes desconchadas, agrietadas.

**Los ojos y la mirada de Aura:** Se presenta a observadores atentos dos fotografías de la misma persona, pero una de las dos ha sido retocada: se le han agrandado las pupilas. Los testigos aseguran que ésta, aunque parecida a la primera (con la diferencia de ese detalle), les parece más atractiva. La dilatación pupilar significaría entonces, quiéraselo o no, un enganche, una participación menos restrictiva, el afloramiento del deseo (también las bellas han usado, desde la Edad Media, la atropina —la **belladona**— que precisamente provoca una “midriasis”, con el fin de seducir más). El hechizo que poco a poco delecta Fuentes, juega con pequeñas dosis de excitantes y mínimas dosis de narcóticos. Montero se duerme con el deleite de una promesa de felicidad como quien acepta el “filtro”, como quien da por sentado que ese es el encanto del deseo realizado, pero Montero está por ello mismo expectante de lo que habría de suceder: quedará de hecho estupefacto cuando sepa que no puede liberar a Aura más que liberándose despellejando los folios memoriosos del muerto y del amor muerto. Para entonces el estupefaciente habrá hecho efecto. ¿Hace por esto un relato romántico a la manera de Stendhal, y su *Filtro*, por ejemplo, Fuentes? La manera como se convoca a la ensoñación tiene como punto de partida en Fuentes, la voz y la piel, no así para Stendhal que tal y como lo sigue Ortega y Gasset, la mirada del encuentro es preponderante para que la “cristalización” se desate, lo que no dejaría de ser interesante para Simondon. Las miradas en Aura se eliden, huyen, no son tanto las de ellas como la de él que las busca sin que se le devuelvan más que en el sueño, en la posesión. Valdría la pena recordar esas funciones táctiles para ver cómo se integran, *transducen*, a los relatos. Pasar de lo visual a lo táctil es todo el esfuerzo sinestésico que se habría de desplegar en el arte de Fuentes. Para Didier Anzieu, las

funciones psíquicas de la piel son immanentes a las funciones biológicas, por ello: transpuestas en funciones del yo, darán lugar a ocho funciones del pensamiento: la consistencia, la continencia, la constancia, la significancia, la concordancia, la individuación, la sexualización y la energización del pensar. La piel es ante todo, durante toda la existencia, el primer órgano de comunicación. En la historia individual, el tacto es el sentido más antiguo, el más anclado, ya presente *in útero* después del segundo mes de gestación, y luego de manera privilegiada en los primeros años de la vida. El sentido táctil engloba el cuerpo por entero, en su espesor y en su superficie; emana de la totalidad de la piel contrariamente a los otros sentidos más estrechamente localizados. Permanentemente en todos los lugares del cuerpo, incluso dormidos, sentimos el mundo a nuestro alrededor. Lo sensible es ante todo la tactilidad de las cosas, el acceso a su contorno, a su cualidad, el contacto con los otros o con los objetos, el sentimiento de tener los pies en la tierra. A través de sus pieles innumerables, el mundo nos enseña sobre sus constituyentes, sus volúmenes, sus texturas, sus contornos, su peso, su temperatura.

Una persona ciega, sorda, anósmica, o agnésica continúa viviendo con un buen margen de maniobra. Por el contrario, toda alteración del tacto modifica la existencia en profundidad. Se pueden conocer agnosias locales, pero la desaparición de todas las sensaciones táctiles significaría la pérdida de la autonomía personal, la parálisis de la voluntad y su delegación en auxiliares para el menor movimiento. La anestesia cutánea trastorna el gesto y provoca la desorientación. Convierte al cuerpo en mármol. “El sentido del tacto es el único cuya privación entraña la muerte”, observa ya Aristóteles.

Sin punto de apoyo, sin límite en torno a sí para volver a aprehender el sentido de su presencia en el mundo, el hombre se disuelve en el espacio, se desliza en una impensable apesantez. Sin embargo no es necesario desprender los sentidos los unos de los otros. La percepción

no es una adición sucesiva, sino una **sinestesia** donde cada sentido, en todo instante, aporta su contribución al conjunto. El tacto no se da sin la vista o el oído. La piel sin embargo haría esa función de límite de sentido y de deseo, ella religa y separa, organiza la relación con el mundo, es una instancia de regulación, un filtro a la vez psíquico y somático. La piel está saturada de inconsciente y de cultura, devela el psiquismo del sujeto, pero también la parte que él toma del interior del vínculo social, la historia que lo baña. Lo privado y lo público se reúnen en ella. La piel es el punto de contacto con el mundo y con los otros. Ella es siempre una materia de sentido. En numerosas lenguas europeas, la piel es una metonimia de la persona. En francés por ejemplo, se “salva su piel”, “uno se mete en la piel del otro”, “se le hace la piel”, etc. La piel constituye el sujeto. Órgano el más extenso del cuerpo humano, barrera que protege de la penetración de los objetos exteriores, incluso si es impotente para retener las agresiones más allá de un cierto umbral, la piel es viviente en tanto que respira, intercambia con el entorno, emite olores, traduce estados de alma por su textura, su calor, su color.

Entre el afuera y el adentro de sí, ella establece el paso de las estimulaciones y del sentido. Registra el dolor o el placer, nutre el sentido térmico levantando acta de los cambios de temperatura entre el interior y el exterior. Lugar del límite y simultáneamente de la apertura, ella le indica al individuo su soberanía sobre el mundo, sus posibilidades de acción, el volumen que allí ocupa. A todo instante en contacto con el entorno, resuena con los movimientos del mundo. La piel no siente nada sin sentirse ella misma. El objeto nos toca cuando lo tocamos, y se disipa cuando el contacto se deshace. Por excelencia la existencia es una historia de piel.

El tacto es el sentido de lo próximo. Estrechamente localizado, exige abandonar los otros objetos para poder profundizar en solo aquel que tenemos entonces entre las manos o palpamos. El sentido táctil implica la ruptura del vacío y la confrontación con un límite tangible. Si la vista

procura un vasto espacio construido de entrada, el tacto lo elabora por una serie de contactos. Siempre local, sucesivo, se da por secuencia. Se explora una parte, luego otra. Una silla es percibida desde el comienzo del juego por el ojo, sus cualidades, sus defectos, su textura se dan inmediatamente. A la inversa, la mano es analítica, explora con método, palpa los contornos para reconstruir lentamente su conjunto. Si el ojo abraza extensiones inmensas incluso a distancia, el tacto acosa lo real más inmediato, implica el cuerpo a cuerpo con el objeto. Sin él el mundo se esconde. Pero en la percepción corriente la vista y el tacto caminan juntos como las dos caras de una medalla. Incluso si, según las circunstancias, el uno y la otra toman una necesaria autonomía, por ejemplo en la noche para el primero o para el examen de un paisaje para el segundo.

La resistencia ofrecida por el objeto o por el cuerpo del otro es un llamado a la realidad. La realidad se palpa con los dedos. No percibimos las fronteras de la piel más que entrando en contacto con un objeto exterior, o estando tocándolo. Si no, a través de la sola mirada, el cuerpo no parece diferente de las cosas que lo rodean. El contacto con el objeto es un llamado de exterioridad de las cosas y de los otros, una frontera sin cesar desplazada que procura al sujeto el sentimiento de su existencia propia, de una diferencia que lo pone a la vez frente al mundo e inmerso en él. Tocar es el signo radical del límite entre sí mismo y el mundo.

El contacto con las cosas es el único recuerdo posible de lo real pues el cuerpo es la encarnación del actor, su única posibilidad de estar en el mundo, y el tacto (cualquiera sea la forma que tome) un contacto personal con el entorno allí donde los otros sentidos, y particularmente la vista, están en una radical impotencia. Ver no es suficiente para lo real, sólo el tacto tiene ese privilegio. La abolición del tacto hace desaparecer un mundo reducido de ahora en adelante sólo a la mirada, es decir a la distancia y a lo arbitrario, y sobre todo al espejismo.

La dificultad de situarse si las orientaciones se pierden, lleva a buscar límites de sentido lo más próximo de sí a través del cuerpo a cuerpo con el mundo. El límite físico es un desvío para retomar el cuerpo en su existencia. A falta de aprehenderse en el mundo, es necesario captarlo, abrazarlo, sentir su radical exterioridad. Lo que no se logra hacer con su existencia uno trata de hacerlo con su cuerpo. El recuerdo de los límites cutáneos ejerce una función de apaciguamiento, de ordenamiento del caos interno

La piel está recubierta de significación. El vocabulario del tacto metaforiza la percepción y la cualidad del *contacto* con el otro, va más allá de la sola referencia táctil para proclamar el sentido de la interacción. La tactilidad traduce entonces una cualidad de contacto. El hecho de *sentir* remite simultáneamente a la percepción táctil y a la esfera de los sentimientos. Tener *tacto* o *delicadeza* consiste en *rozar* al otro en temas delicados por medio de maneras precisas y discretas. Una fórmula *toca precisamente*, alcanza la *cuerda sensible*. Se tiene el *sentido del contacto*, se *sienten claramente las cosas* gracias a una *sensibilidad a flor de piel*, etc. La individualización de nuestras sociedades tiende a poner un “espacio de reserva” entre uno mismo y el otro que permita la preservación de sí en el seno de sociedades donde se vive cada vez menos juntos, y cada vez más al lado. En este contexto, el tocar, y particularmente el tocar del otro, como sentido del prójimo, de la intimidad, comparte el mismo destino que el olor que se ha vuelto un signo penoso de promiscuidad si no es escogido de manera recíproca por los individuos en presencia. Pero el deseo de proximidad y el miedo a ser arrastrado más lejos de lo previsto inducen la ambivalencia del contacto. La piel puede apreciar la dureza, la intensidad y la localización de estímulos sobre su superficie. Informa sobre la forma y la consistencia de los objetos tocados. Está en relación con los otros órganos de los sentidos externos y con la sensibilidad quinesésica y de equilibrio. El caso de Helen Keller, que muy joven quedó sorda y ciega, y cuyo espíritu ha sido desarrollado por las estimulaciones de la piel, nos prueba que la piel

puede paliar las deficiencias de los otros órganos sensoriales. Se puede encontrar, a partir de contactos táctiles cada vez más diferenciados, un modo de comunicación simbólico. Se ha podido codificar el alfabeto bajo forma de impulsos eléctricos en la piel y enseñarlo a ciegos. La piel aprecia el tiempo (un poco peor que el oído) y el espacio (no tanto como el ojo), pero ella sólo combina las dimensiones espaciales y temporales; evalúa las distancias sobre su superficie más precisamente que lo que el oído sitúa la distancia de los sonidos alejados. El tacto, como lo señala alusivamente Freud, es por lo demás el único de los cinco sentidos que posee una estructura reflexiva. Con respecto a todas las otras experiencias sensoriales, la experiencia táctil posee en efecto la particularidad de ser a la vez endógena y exógena, activa y pasiva. Con mi dedo, toco mi nariz; mi dedo me provee la sensación activa de tocar algo, y mi nariz me aporta la sensación pasiva de ser tocado por algo. Esta sensación doble —pasiva, activa— es propia de la piel, la sensación táctil estando en la base de la distinción entre el afuera y el adentro. Es sobre el modelo de la reflexividad táctil que se construyen las otras reflexividades sensoriales (escucharse emitiendo sonidos, oler su propio olor, mirarse en un espejo), luego la reflexividad del pensamiento.

El maquillaje y el marcaje de la piel (por la escarificación o el tatuaje) participan igualmente de la identidad. En el plano social, la piel convoca los cuidados y el interés de un gran número de especialistas: peinadores, perfumistas, esteticistas, quinesiterapeutas, fisioterapeutas, dermatólogos, alergólogos, curanderos, sin contar a los publicistas y a ¡los quirománticos! Los pintores, los escultores, los novelistas, los realizadores... todos develan la psicología de los personajes por la escenificación de los rostros y de los cuerpos. La piel, tanto como la mirada, es un “espejo del alma”. El primer gesto de Felipe Montero, una vez allí puesto en persona, es tocar el cancerbero que por aldabón, está sobre la puerta en donde creía nadie habitaba.

Excepto raras, inevitables e innegables excepciones, los trastornos profundos del organismo repercuten siempre en la superficie, donde a veces incluso comienzan a manifestarse, lo que no tendría por qué sorprendernos. Mientras vamos caminando, esperamos también insistir en la habilidad de los seres vivos que han sabido forjar una membrana semi-permeable que los rodea, pero de tal manera que protege su interior, sin impedir los flujos que deben atravesarlos; y además, estos se ejercerán preferencialmente en un sentido, aunque no haya que excluir el otro (la **perspiración**). ¿Cómo lograrlo? Para tal efecto, en los orificios, se plantan “receptores” que deben y saben reconocer “los admisibles”; pueden incluso asociarse a ellos para permitir su entrada, o bien (en el caso contrario) favorecer su salida. Y sólo se trata de un medio. ¿No es esta una tarea delicada? ¿Cómo prohibir la llegada perturbadora de los semejantes (casi idénticos)? ¿Cómo variar también la introducción, si se necesita hacerlo? **La perspicacia** de Felipe parece menguada por lo irrespirable que se vuelve el antro en el que como hombre ha penetrado para dejar de serlo un poco.

Algunas observaciones sobre estas pieles-documento —en la medida en que el interior y el exterior no podrían divergir— juegan extraños paralelismos: el adentro desmiente ¡lo que el afuera expone! Toda una política del contagio entra en juego, una presencia acuciante de cómo se contraen los hábitos que pueblan los seres del relato tanto de Fuentes como de Cortázar y de Bioy Casares. Cómo se contrae esa segunda piel con la cual de ahora en adelante el actor se identifica. Una especie de dermatosis opera, funciona y secciona el relato. A nuestros desarrollos técnicos corresponderán sin duda otra suerte de contactos como los veremos en las novelas de Gibson o de Asimov o de Ballard por mencionar unos cuantos en los que la piel y el contacto se hacen máquina o la máquina toma piel.

Lo que la biomedicina (y por tanto la dermatología, la disciplina morfológica por excelencia) le enseña al filósofo para su goce, es el

aspecto multipolar de su cuerpo; de algún modo ¡él está recorrido por mil caminos! Cada enfermedad lo recorta a su manera (de ahí, ejes, planos, volúmenes, ángulos, segmentos, provincias, etc.). Ninguna sustancia, ningún ser natural puede prevalerse de encerrar en él tantas perspectivas, ¡tantas direcciones o territorios! Si algunas afecciones neurológicas lo dividen longitudinalmente en dos (la hemiplejia), el zona lo trocea en bandas (los somatómeros), mientras que el herpes procede —de alguna manera (así como lo hemos señalado) — a una sección ortogonal en dos, lo alto para HSV1 y lo bajo para HSV2, aunque estos dos sub-conjuntos anatómicos no dejen ni de corresponderse ni de reunirse (las dos extremidades orificiales, a veces en seccionamientos más complicados, como el síndrome de Brown-Séquard, que corta el cuerpo, lo escinde de tal manera que le quita la sensibilidad a un lado pero le deja intacta la motricidad, a la inversa para el lado opuesto).

Sin jugar con las palabras, la piel permite “el contacto”; ella obliga a concederle importancia hasta los más mínimos detalles. El análisis de las profundidades comienza a paralizar, para no decir asustar. Dramatiza demasiado rápidamente el examen.

En el sueño, la **cenestesia** (el sentido interno) conoce un desarrollo tanto más bulloso cuanto que, en el día, ella es singularmente ahogada. En la calle, en el trabajo, no se podrían registrar las vagas impresiones venidas del adentro, todas por lo demás vagas e inciertas, con localizaciones erráticas, mientras que cuentan las informaciones comunicadas por los receptores externos, tan vigilantes (ver, oír, tocar, sentir). La oposición entre la sensorialidad del día y la de la noche no deja ninguna duda.

Cuando dormimos, continuamos escuchando (mal), viendo (apercibimos, vagamente, por ejemplo, una luz, sea la natural, sea la artificial), oliendo (de modo indeciso), pero estamos sumergidos por todo lo que concierne lo visceral (la vida interna). Contamos con dos sistemas de alerta: el que nos informa sobre el afuera (el día) y el que nos pone en relación (en la deformación, el aumento) con el adentro orgánico, que así exterioriza.

De acá resulta el famoso sueño premonitorio; y, según Freud, ¿quién dudaría que nuestro porvenir no esté inscrito en nuestras ensoñaciones?

Efectivamente, “el yo asplácnico” sale de la sombra; se expresa en los humos de la noche; y algunos clínicos han ido allá a detectarlo con éxito. Veamos por ejemplo un caso ordinario, que se ha repetido muchas veces: un sujeto cree, en su pesadilla, que ha caído en coma, en medio de sus vacaciones. Inmediatamente es transportado a la clínica más próxima. El soñador borda sobre este lienzo; le ocurre incluso que se despierta, a tal punto la escena lo trastorna; recibió visitas, su entorno se inquieta por el porvenir, y él mismo siente la amenaza que pesa sobre sus días. Un mes más tarde, la realidad viene a confirmar la sombría anticipación (onírica). Freud admite: en la noche, podemos ser alertados por una irrigación más débil del corazón; la trombosis progresaba sordamente. A partir de ahí, la imaginación borda, pero ¿quién negará, a pesar de la absurdidad, la lógica del sueño? Esta especie de “electrocardiograma” anticipó un trastorno que evolucionaba con poco ruido. Además, el trazado eléctrico, en ese momento inicial, no habría revelado nada, mientras que la cenestesia podía ya indicarlo.

Por consiguiente, no descuidemos ninguno de los trastornos por mínimos que sean, ni los malestares difusos, mucho menos esos episodios aparentemente menores (una comezón, un púrpura, una tumefacción), signos anticipatorios de lo siguiente. Y por lo demás, recurrir para ello a la “**piel-texto**” no significa que se captará el vigor de la salud o la esencia de la enfermedad que se manifestará; si lo epidérmico remite claramente a lo “**visible-legible**”, su interpretación no cesa de plantear problemas, al igual que un texto cuyo sentido está siempre por inventar, que se vuelve inagotable.

En cuanto a la franca solidaridad entre lo cutáneo y el aparato digestivo, parece ser menos evidente. Pavlov nos inunda de argumentos probatorios: la sola humidificación fría de la piel del perro provocaría en él osteomalacias, una úlcera estomacal; en resumen, nadie ha inventariado

mejor, ni defendido más esta correspondencia entre lo cutáneo y lo visceral.

No separamos la piel ni el cerebro (primer conjunto del dipolo funcional) ni los otros dos órganos del adentro/afuera (el respiratorio y el digestivo); todos son pues golpeados por el desorden dermatológico. Y así ocurre con todo: la apendicitis, los dolores abdominales de las pneumopatías infantiles. Las dos cartografías corporales —la de la lesión y la de la semiología (el dolor) — no se superponen, lo que le da a la vez más picante y más mérito a la lectura-desciframiento del clínico-exégeta.

En fin, en el centro actual de la clínica, la desviación de ese mismo sistema: las enfermedades auto-inmunes. El cuerpo toma “su yo” (o su sí mismo) por un no-yo, por otro distinto de él; se pone a confundir el afuera y el adentro (y sabemos que el viviente está construido sobre esta dualidad) al punto de transformar a este en aquel; en el mismo movimiento, se desencadena contra él. Se declara no tanto una batalla como una guerra civil. Por otro lado, ninguna de esas partes podría vivir sin las otras; la solidaridad impone que cada una, de una manera o de otra, exceda su pura espacialidad; no son solamente los vecinos lo que reaccionan sobre una de ellas, sino que todas se ejercen sobre todas, en la indisociabilidad. Y precisamente la epidermis acentúa el antagonismo, y debe triunfar de él mucho mejor que los otros órganos. El más mal “situado”, el más excentrado ¿no debe mantener lazos aún más tendidos con su medio o el foco? ¿No está más preocupado por la mutualidad? En efecto, si queremos sabemos cerrar los ojos, o los oídos, incluso las narices, pero la epidermis se ofrece sin intermitencia a los contactos. No es posible suspender su papel o su vigilancia. Este sólo hecho singulariza ya a la piel. Siempre despierta (nada de cesación posible), omnipresente también (para los otros captadores, está previsto un aparato centralizador —la retina, la lengua— mientras que el resto del organismo no participa en la operación), ella misma no se desprende del cuerpo entero; la tangibilidad no está limitada ni en el tiempo (el siempre) ni en el

espacio corporal (ella no ha catexizado un territorio particular). A partir de estas simples consideraciones sobre su posición y su actividad ¿cómo no reconocerle un estatuto aparte? Sabemos también que el organismo vivo, desplegado en el espacio y, por principio, sometido a la exterioridad, lucha rabiosamente contra ella; le es necesario pasar por la extensión separadora, pero también anularla. ¿Precisamente la piel no le ayuda directamente a consolidar o a asegurar su identidad en la medida en que ella no ocupa un “lugar” determinado, sino que se dispone sobre la totalidad de su circunferencia, sin la menor interrupción (el gran quemado muere si no se le reconstituye lo más rápido posible lo que lo envuelve)? Esta situación indica su importancia: no hay nada que ella no cubra, sin contar el hecho de que el continente no podría ser distinguido del contenido al cual está integrado. Por lo demás, una extraña sensación resulta de su omnipresencia: cualquier parte puede tocar cualquier otra, así como ésta puede también volverse sobre aquella; de este modo, nos auto-afectamos en los dos sentidos (un redoblamiento, a la vez la actividad y la pasividad). Recibimos al mismo tiempo dos mensajes concordantes: el del dedo que se desliza sobre una región del cuerpo, y el de esta misma región que ha sido rozada. También podemos escucharnos, pero el órgano de emisión difiere bajo todos los aspectos del que recoge el sonido; a lo sumo se trata de una “reflexividad relativa”. Y hablarse a sí mismo conduce más bien a jugar un doble papel: finjo que “otro” me interpela o me obliga a explicarme; anticipo o imito una conversación. En esta operación (la de la palabra interior) se desliza la exterioridad. En todo caso, no podríamos vernos; y más sorprendente: no podemos “olernos nosotros mismos” (los olores emitidos por el sujeto, por su pie, se le escapan, mientras que pueden incomodar a los otros, a su vecino). Y a la inversa: todo lugar de la epidermis puede experimentar a otro: los dos labios se cierran, las dos piernas se cruzan o los dedos pueden frotarse los unos contra los otros. La tactilidad no está limitada, y puede encargarse de sí misma; funciona por todas partes, lo que añade aún a sus particularidades y potencialidades psicofisiológicas.

Es pues a través de la piel —el primero de nuestros sentidos tanto desde el punto de vista cronológico como jerárquico— que desarrollamos nuestras experiencias fundamentales, así como nuestras orientaciones decisivas; no se trata solamente de lograr con ella diferenciaciones (sea externas, sea internas), conviene también asegurar para ella intercambios tanto más indispensables cuanto que el nacimiento nos ha privado súbitamente de ellos.

La vida exige la perpetua insistencia, una trepidación (incluso y sobre todo moderada), la vigilancia, es decir un alerta cerebral que los flujos sensoriales mantienen; por esto el lazo piel-cerebro. No nos faltan medios para despertarnos (decidimos caminar, proseguir una conversación, bebemos café, fumamos, etc.) pero, para el recién nacido larvario, se precisa a la vez lo que fue tea “el *tonus* cutáneo” así como lo que favorece la sensibilidad quinesésica (la profunda, opuesta a la superficial).

Los sentidos de la distancia (como la vista y el oído) han sido privilegiados pero en detrimento de la base, de lo más arcaico, la envoltura que moviliza la corteza al mismo tiempo que activa la fisiología bronco-intestinal. Se ha observado entre los que han padecido carencias, a causa de la hospitalización o de una falta de cuidados directos, el incesante balanceo (llamado auto-erótico) que imita el mecimiento, como si el niño (en la pendiente autística) no pudiera acceder a la estabilidad (a la independencia) ni a la adquisición del objeto; no cesa de auto-estimularse y permanece encerrado sobre sí mismo, en una agitación rítmica incoercible. Regresa simbólicamente a la situación fetal y no abandona una especie de envoltura feliz.

Para nosotros, la piel (por redescubrir) no es una capa sino un centro que contiene a tal punto elementos celulares que aceptamos la idea según la cual su más fina exasperación produce efectos de conjunto (la sedación, el retorno a un equilibrio secretorio, el fin de los espasmos y

oclusiones, el juego funcional, la irrigación lentificada, las sinergias restauradas, etc.).

Entraremos en las modalidades de este tratamiento; la literatura distingue la sacudida, la amasadura, el frotado, el pellizcado, la alisadura, el golpeteo, la percusión, la soba, la tracción, la compresión, etc. Subrayemos que las tres potencialidades dérmicas (dolor, calor, presión) han sido sistemáticamente tenidas en cuenta tanto para el diagnóstico (es decir la edificación de la cartografía de la red electro-energética) como para la curación. Leroi-Gourhan por lo demás en el análisis elemental del gesto, despliega el abanico de posibilidades. Un trabajo epigenético consistirá en la formación de un conjunto por lo demás ambivalente, a la vez un cuerpo orificial consagrado a los intercambios así como también un cuerpo que se opone a lo que lo atraviesa, que se hace bucle sobre sí mismo. Se trata de efectuar la difícil separación entre el adentro y el afuera, tanto más penosa cuanto que ellos deben —como lo sabemos ya en el plano fisiológico— interpenetrarse. La personalidad reposa entonces sobre una firme clausura; no debe ni encerrarse sobre ella misma (la autosatisfacción autística) ni dispersarse afuera (la despersonalización). A este respecto, podemos recordar a Franz Kafka en o para esta clínica de lo imaginario.

Tomémosle prestados tres relatos ejemplares y significativos:

En la *Madriguera*<sup>\*</sup>, donde el hombre-animal se ha agazapado, “a veces me relajo satisfecho y me doy vuelta en la galería. Es bueno tener una

---

\* “La madriguera” es, posiblemente, el último relato escrito por Kafka, y el más extenso de todos luego de “La metamorfosis”. “La traducción usual del título es ‘La construcción’, que respeta la acepción más común de la palabra *Bau*, aunque no la que más le cuadra a una historia que gira en torno a la morada subterránea de un animal carnívoro”, apunta Ariel Magnus en su extenso y revelador posfacio. Y añade: “Como ocurre con *Die Verwandlung* o ‘La transformación’, para el que ‘La metamorfosis’ es una traducción algo pomposa, con innecesarios y acaso indeseados ecos ovidianos (incluso para un alemán, que lo traduciría como *Die Metamorphose*), también en el caso de *Der Bau* parece preferible inclinarse, ya que no se puede mantener la ambigüedad original, por el título menos alegórico y pretencioso. Que todavía sea posible discutir este matiz indica que su difusión fue más bien escasa, al contrario que lo ocurrido con *La metamorfosis*, cuyo título ya se encuentra anquilosado como si hubiera sido escrito en español. Sacar este cuento, el más extenso de Kafka luego de aquel, del lugar relegado al que lo condenó la cronología es el objetivo de esta

construcción así para la ya cercana vejez, saberse bajo techo al comienzo del otoño. He ensanchado las galerías cada cien metros hasta convertirlas en pequeñas plazas circulares. Allí puedo enrollarme con comodidad, abrigarme en mí mismo y descansar. Allí duermo el dulce sueño de la paz, del deseo satisfecho, de la alcanzada meta del dueño de casa”<sup>14</sup> Para el habitante de esta construcción, la frente ya no es una porra sólida, ha sido utilizada para cavar; él sangra, pero la tierra constituirá entonces el entorno sólido y protector con el que soñaba. Desafortunadamente, es necesario prever y admitir entradas y salidas (¿puertas o poros?) para este cálido reino subterráneo (¿acaso no es preciso ir afuera a buscar provisiones y almacenarlas en los rincones? ¿No conviene aceptar algunos pozos de aireación?). En su antro pegado a su ser —una piel de tranquilidad y de encierro— el refugiado no cesa de escuchar un concierto temible de rechinamientos, de silbidos, de zumbidos, de excavaciones, a menos que se trate de derrumbamientos de granos de arena o de amplificaciones de su propia respiración. El semi-dormido teme el ejército de los animales minúsculos; el desdichado no puede encontrar lo que lo encerraría en la seguridad; leemos aquí una enfermedad metaforizada como consecuencia de una envoltura que perdió su lisura, su continuidad, su calma.

*La Metamorfosis* describe ampliamente la transformación de Gregorio Samsa en un verdadero insecto; incluso súbitamente queda recubierto de mil patitas vibrando continuamente, que secretan una sustancia que supura. Y este pobre viajante de comercio, replegado en su habitación, sustraído a toda vista posible, se pasea de acá en adelante por muros o por techos, en los cuales deja trazas viscosas.

Y mientras que el padre brutaliza “al pobre animal”, la madre no protesta (la desposesión, la inseguridad, la culpabilidad). La familia decide incluso sacrificar al que la deshonra y la arruina; la hermana, que lo había

---

traducción con nuevo título”. <http://editorialacompania.blogspot.com/2009/06/novedad-la-madriguera-de-franza-kafka.html> <internet, noviembre 25/09>

<sup>14</sup> “La construcción” in *Obras completas*, t. IV. Barcelona: Edicomunicación, 1987. p. 1338.

socorrido hasta entonces, propone “su muerte” a la que él contribuye: “Reventará como una rata”; se había vuelto cada vez más plano y seco.

Esta patología de una piel espantosa, entregada a una agitación que bulle, remite a la imagen de un cuerpo que ya no logra mantenerse en sus propios límites y que ya ha emprendido un proceso de descomposición (la pudrición, el rezumo).

En *La colonia penitenciaria*, se nos describe ampliamente la máquina infernal (una rastra) destinada a grabar sobre la piel de los detenidos la sentencia de una condena, como “Honra a tus superiores”<sup>15</sup>.

“La forma de la Rastra corresponde a la forma del cuerpo humano... Cada aguja larga va acompañada por una más corta. La larga se reduce a escribir, y la corta arroja agua, para lavar la sangre y mantener legible la inscripción. La mezcla de agua y sangre corre luego por pequeños canalículos, y finalmente desemboca en este canal principal, para verterse en el hoyo, a través de un caño de desagüe”<sup>16</sup>. Después de esta bárbara y minuciosa escarificación, vienen los últimos suplicios y la muerte, pues la rastra ensarta al que previamente ha cubierto de llagas, y sobre todo de arabescos cutáneos. La máquina termina incluso por caerle encima al ejecutante. La constante desposesión, que se expresa siempre por una piel o bien perforada, cuando no sangrante, o bien cambiada de manera que siembre el espanto, o bien arañada —que ya no puede oponerse a las sanies y a la pérdida de “sí mismo” (expectoraciones de sangre)— significa una inseguridad sin igual. De la cara de la madre, sino de la mujer, sólo salen dientes. Para permanecer en lo elemental y en lo prosaico, notemos que Franz Kafka fue educado y cuidado por una cocinera, una figura aterrorizadora que manejaba los cuchillos y que con ellos amenazaba (por esto, por todas partes el riesgo de una destrucción por medio de una mandíbula de hierro). Los relatos del universo negro de Kafka muestran que buscó por todas partes un

---

<sup>15</sup> “Op. cit.” in *Obras completas*, t. II. Barcelona: Edicomunicación, 1987. p. 711.

<sup>16</sup> *Ibid.* pp. 713 y 715.

refugio (el Castillo) y no ceso de padecer el drama de una envoltura imposible, amenazada, torturada. Aquí sólo es un testigo, pero nos ayuda a no separar ya “la piel”, el afuera y la existencia. Infelicidad ya ¡para el que careció de la ternura y de un posible acurrucamiento! Precisaré siempre buscarlo y no encontrarlo; su epidermis quedará marcada (reseca, ahuecada, pustulosa, cuando no crateriforme). Nuestra piel-forro ¡no deja de mostrar lo que no puede ocultar!

### CORTAZAR. *LA AUTOPISTA DEL SUR*

Darle piel, a las palabras, olor, sabor, color, visualidad, tacto, es la suerte de obstáculo que debe superar el narrador, el escritor, el pintor. Las sinestesias son las que se movilizan en el relevo de ese deseo. Una tarde tendrá el sabor y el color singular de la historia que se narra en esa tarde. Los recursos para hacerlo son inesperados. Las imágenes se estructuran como umbrales. Toda imagen porta, lleva, retiene un porteo, conduce una transfiguración. En el momento en el que Cortázar publica este relato, la dromótica o la dromología eran apenas un proyecto pero era evidente en múltiples signos la aceleración de la vida cotidiana en las grandes urbes. En distintos relatos como *Los aeronautas de la cosmopista*, *Viaje al día en ochenta mundos*, volverá Cortázar sobre ese síntoma de nuestra contemporaneidad y siempre se sintió fascinado por los autores que de uno u otro modo plantearon con sus recursos técnicos de escritura, las distintas variantes de ese emblema de nuestros tiempos, su pequeño homenaje a Dashiell Hammett lo demuestra. Lo evanescente, lo aleatorio, lo ínfimo, lo imperceptible y una variedad casi infinita de la aceleración, toman sus derivas y los cuerpos no pueden más que extasiarse, hipostasiarse, sublimarse en las borraduras de los contornos definibles. Las fronteras y las nuevas lógicas que se operan se vuelven por ello difusas, borrosas, los marcajes territoriales se expanden y se tornan flamígeros, la velocidad prima e imprime su sello que puede pasar sin problemas de la incandescencia al grado cero de la catástrofe siempre

tenida como horizonte: se consigue finalmente exorcizar el accidente. Casi que simultáneamente al relato, los accidentes hechizaran con toda la dehiscencia que cobija a los cadáveres exquisitos, accidentes de los ídolos jóvenes que sucumben al encanto de la velocidad. La versión filmica del relato insistirá con esa frialdad cruel de Godard en la mirada perdida en ese horizonte en el que se cierra el relato. Mirada al corazón mismo del absurdo que mantendrá la generación de McOndo con Alberto Fuguet a la cabeza y que rastrea la deriva americana ya presente desde hace rato en el boom latinoamericano. En *la Música del azar* de Auster, se hace un recorrido por ese itinerario que resume a su modo la historia de la novela moderna en América. Mirado retrospectivamente el relato de Cortázar, vemos que han desaparecido del medio industrial más de la mitad de las marcas automovilísticas que allí se mencionan, que pasan la treintena: nada se sabe para las nuevas generaciones, de lo que significan por ejemplo un: Dauphine, un Caravelle, Simca, Morris Minor, Anglia, Floride, Ariane, “todo el catálogo completo”. Han mutado no sólo en otros rasgos mecánicos sino que han desaparecido étnicamente como los usuarios a los que hacían referencia. La variedad se ha reducido como se han reducido las cepas de los vinos en beneficio del supuesto hándicap industrial. Han desaparecido llevándose en sus cisternas los últimos vestigios de los grandes saurios del pasado. La tierra permanece. De la Francia rural a la modernidad de la ciudad Luz sólo hay un tramo de carretera en el domingo por la tarde: el campesino, la enfermera, el soldado, el ingeniero, los adolescentes en su “utilitario” Simca, las monjitas del “dos caballos” Citroën, cada quien calza la máquina apropiado a su función y el relato no lo disimula, lo refuerza para decir que el río de asfalto y cemento los lanza adelante en un flujo estocástico. Todo allí ocurrirá por accidente dentro del accidente generalizado que es esa tarde de domingo. Si como dice Stiegler una tarde de domingo salimos de la sala de cine tras haber colmado nuestras ganas de historias, de relatos, como el fiel antiguo que abandona la misa dominical, el semanario al fin de la jornada, vomita el obituario de las carreteras. Al

final del relato se tiene la sensación equívoca de que nada ha pasado pues todo a ocurrido en el entre tanto, o como dice Blanchot: el accidente llega y deja la sensación de que nada ha cambiado, la escritura del desastre provoca la vaga inquietud de que todo ocurre como en un fragmentarse continuo para el que la escala de nuestro tiempo es ínfima pero las fracturas evidentes en el espacio dejan testimoniado que si algo persiste es el cambio, que nada es estable bajo nuestros pies y no es más que mera ilusión óptica, el creer que se puede tener fundamento. Tomados en su individualidad, los transeúntes viven sus pequeñas afujías y agonías, pero tomada como pequeña muchedumbre, cumplen a cabalidad realizar el destino de célula dentro del organismo social que es este flujo. La pequeña angustia de la que cada quien es presa no es nada más que el desvío atómico que toman en su caída, en su clinamen, las moléculas de sentido que viajan a bordo de ese contenedor metálico impulsado por explosiones contenidas y alimentado por los fósiles de los grandes saurios. Lanzados a una nueva reorganización por el accidente del que solo llegan sus efectos pero del que se desconoce si es posible remediarlo desde esta lejanía innumerable, prueban si como de nómadas se tratase: de acondicionar el espacio circundante, de emitir una simbolización eficaz, de tomar el reparto de los bienes, de limitar dadas las condiciones, de evitar la expansión de la densidad demográfica. Esa situación atávica les confiere un aura sin embargo también milenarista; en la cúspide misma de la realización material pero en la indigencia misma de llegar al borde del camino.

### **3.2 Gustemas**

La utilización de la noción de “gusto” se inscribe en lógicas diferentes. Todas se imbrican en prácticas corporales, y participan de ellas, las subtienden o dan cuenta de ellas. Muchas concepciones ordenan esta polisemia, dan sentido a este sentido... Uno que sería el *gusto de*, y el otro el *gusto por*. El gusto designa a la vez una sensación y un conjunto de propiedades. La información gustativa es simultáneamente tratada en

un plano cognitivo —que permite identificar un sabor (salado, dulce, ácido, amargo) y de reconocer un alimento (leche, manzana, pan, chocolate, etc.)— y en un plano hedonista, que provoca de manera inmediata un placer o un displacer, expresando una preferencia alimenticia reforzada por la socialización gustativa o que consagra la aparición del un desagrado. Así, la evocación del gusto, como uno de nuestros cinco sentidos, combina esta característica organoléptica de un alimento (que sólo apreciamos porque estamos suficientemente atraídos por él como para llevárnoslo a nuestra boca) con la interpretación, la representación, la imagen sensorial que de él nos construimos. La gustación —y este constituye un segundo sentido de la noción de gusto— resulta de un encuentro interaccional entre nuestra herencia biológica y nuestra herencia cultural. Desde este punto de vista, el gusto es algo más que el gusto... Es la visión del alimento que nos atrae hacia él o nos provoca una repulsión; que induce la representación que de ello nos hacemos en el seno de una cultura dada. Es su olor el que juega un papel importante en la degustación (si estuviéramos privados de olfato no podríamos apreciar un vino y, de una manera general, el sabor de los alimentos consumidos). Son las impresiones que confiere el tacto: un melón pesado que se lo aprieta maduro si no está reblandecido por un comienzo de pudrimiento, un fruto pringoso que modera nuestra apetencia... Es la textura en boca del alimento, crujiente, hojaldrado, rallado, gelatinoso, untuoso, flexible, etc. Es la sensación térmica experimentada al incorporárselo; la temperatura modifica el funcionamiento de la gustación; el azúcar es percibida más finamente cuando la temperatura aumenta; una composición de crema confitada caliente se vuelve asquerosa. Es finalmente el ruido que escuchamos mientras nos apoderamos del alimento, al masticarlo. Más allá de esos aspectos fisiológicos que expresan *in fine* el gusto del alimento en el seno de la gustación, es necesario subrayar la herencia cultural, el contexto social y el aspecto de la toma alimenticia que se imbrican en nuestra socialización gustativa y que producen un gusto por un repertorio dado de

lo comestible, lo culinario y lo gastronómico. La gustación (segunda definición que damos del gusto) añade a la emoción sensorial propiamente dicha, afectos, modelos que resultan de aprendizajes o de experiencias que comportan, fatalmente, la impronta de nuestras pertenencias sociales.

Christine Ton Nu recuerda que, si es difícil descubrir todos los determinantes de las preferencias alimenticias, se debe al menos recordar el decisivo papel de la cultura (como filiación a grupos macro y microsociológicos que proveen representaciones que participan en la construcción de repertorios alimenticios) y el de la experiencia individual. Ella pone de relieve también, la existencia de un pequeño número de mecanismos que participan en el establecimiento de los gustos alimenticios... Por una parte, mecanismos de acondicionamientos asociativos; la asociación del alimento a un gusto agradable, por ejemplo lo dulce; la asociación del alimento con efectos post-ingesta benéficos (sacadores o farmacológicos); la asociación del alimento con efectos sociales positivos (contexto de aprendizaje gustativo en un ambiente socio-afectivo positivo, aprobación de los pares, pertenencia a un grupo, acontecimientos festivos). Por otra parte, mecanismos no asociativos, como la exposición simple a un alimento o la familiarización, que permite adquirir un gusto por sustancias inicialmente detestadas (búsqueda de sensaciones, aceptación del sabor amargo inicialmente rechazado por el lactante, etc.).

### **Buen y mal gusto**

El “gusto de”, el “gusto por”, la “gustación”; prolonguemos el desarrollo polisémico del término con la evocación del bueno y del mal gusto... No se trata de abandonar el dominio de las prácticas alimenticias, ni siquiera el de las prácticas corporales, sino de prolongar —a través del estudio de las elecciones gustativas, de las afirmaciones y maneras de mesa— la noción de preferencia, de gusto por, apuntando con ello al deslizamiento

semántico engendrado por la apropiación que un grupo minoritario hace de las normas exhibidas, como las de la distinción.

El buen gusto es el de una categoría que domina simbólicamente las otras. Por medio de esta estrategia de invención de códigos que cambian a medida que se democratizan, y sirven de matriz a capas medias que se los apropian, estas “élites” crean complicidades que permiten reconocimientos inmediatos en el seno de las sociabilidades, e imponen un orden referente para la sociedad; orden que les permite “reproducir” al hilo del tiempo, bajo formas diferentes, los poderes a los cuales ellos están atados. El buen gusto descarta los alimentos demasiado calóricos, a menos de que ellos no sean investidos de una valorización patrimonial que resultad de una localización sobre un terruño específico y de una habilidad ancestral valorizada por la modernidad de nuestros contemporáneos. Prefiere las incorporaciones livianas: vegetales más bien que animales, legumbres verdes más bien que feculentas, pescados o carnes blancas más bien que carnes rojas percibidas como demasiado grasas, bebidas gaseosas, espumosas más bien que chatas.

A través de nuestra historia alimenticia, se observa que el buen gusto privilegia los productos exóticos o con fecha de antigüedad, aquellos en los que el viaje, a través del espacio o del tiempo, les confiere “el precio de las cosas invaluable”. En fin, el buen gusto obliga a una reflexividad con respecto al alimento. Uno se preocupa por las consecuencias de su incorporación para la imagen corporal y la salud. Se controla la relación pulsional con él, se mediatiza la relación con los alimentos gracias a una multitud de cubiertos, a códigos de mundanidad, a la vigilancia de sus propósitos, al desarrollo de una poética gustativa, aplastando toda manifestación espontánea de hedonismo. Desde este punto de vista podríamos, con una cierta malicia, invertir la proposición de Michel Serres y avanzar que la lengua que gusta es la que habla e inversamente....

**El gusto como metáfora**

Su uso metafórico constituye el último sentido del gusto. Podemos, con David Le Breton, evocar “la gustación del mundo como caracterología” (Le Breton, 2006, 359), subrayar el sabor de las relaciones con la alteridad, decretarla deliciosa o repugnante. Podemos también analizar el gusto de vivir y sin duda reencontraríamos nuestros dos paradigmas del “gusto de” y del “gusto por”. En esta perspectiva, el gusto puede volverse una metáfora de tolerancia o de intolerancia de la alteridad, de ganas de desarrollar o no una comunicación o un intercambio (Corbeau, 1994<sup>17</sup>; 2005<sup>18</sup>).

*La negación del mestizaje.*- El primer escenario consiste en negar el mestizaje. Los actores sociales construyen entonces un mito según el cual el patrimonio gastronómico, gustativo, cultural, existe como un “dato” cierto y cuyo no respeto se vuelve fuente de nostalgia. Rechazan la incorporación de una alteridad definida como exterior a las reglas decididas, más bien que como una entidad exótica y lejana. La alteridad que es “el mal gusto”, a veces muy próximo, refuerza entonces la consciencia de sí.

*El rechazo de la novedad.*- El segundo escenario de resistencia al mestizaje corresponde al rechazo expresado por tal o cual grupo frente a sabores o técnicas corporales (culinarias o relativas a las maneras de mesa), repertorios y culturas gastronómicas que sorprenden y disgustan. Este paradigma comportamental consiste también en rechazar la novedad, negar todo cambio en la producción de los alimentos, proscribir toda trasgresión del repertorio alimenticio. Se huye de la alteridad y se incorpora alimentos *tótems* que permitan el mantenimiento de una filiación identitaria con un patrimonio inmóvil que bogaría —como por arte de magia— sobre la crisis ¡como la balsa de la Medusa sobre las olas tormentosas! Esto es solo mito, y si esta representación que se hace el

---

<sup>17</sup> “Gustos de sabios, sabios disgustos, mestizaje de los gustos”, *Internationale de l’imaginaire*, 1, *Babel* 109, pp. 164-182.

<sup>18</sup> “Las dinámicas de la comensalidad”, *Internationale de l’imaginaire*, 20, *Babel* 706, pp. 159-177.

actor social de su repertorio gastronómico y culinario es fundamental para comprender el sentido que los comensales dan a su comportamiento, ella debe ser barrida porque se ha confundido con el “mestizaje no pensado” que evocaremos ulteriormente.

La confianza aquí resulta del rechazo de proximidad. Permite el desarrollo de todas las formas de etnocentrismo, la auto-persuasión de una superioridad cultural que enmascara a menudo el miedo engendrado por la confrontación con lo desconocido, o más simplemente, con la diferencia, por supuesto, también corporal.

*El mestizaje impuesto.*- El tercer escenario, el del mestizaje impuesto, aparece con las diferentes colonizaciones, las formas de dominación simbólicas y técnicas estudiadas por Georges Balandier. Esta forma de mestizaje se acelera, o al menos es más visible, en todas las regiones de la “aldea mundial”. En el plano gustativo, corresponde a una aculturación inducida por estrategias de la industria agroalimenticia o de políticos de gestión del tiempo y de la actividad social.

Para ilustrarlo, tomaremos el ejemplo de un consumidor francés de productos alimenticios transformados. Indudablemente, come más dulce, más salado, más ácido que sus abuelos y sus padres. Si la amargura aumentó en los productos transformados que le son propuestos (bíter o licor amargo, cola, chocolate, los cítricos en la confitería, etc.), está enmascarada por la escalada del sabor azucarado de esos mismos productos. No es su “gusto” (en tanto que imagen sensorial puramente fisiológica) el que cambió. Simplemente, los productos comerciales elevan, en su composición, los umbrales gustativos para estar seguros de atraer la atención de un mercado cada vez más amplio y difícil de segmentar en productos “estándar”.

Más allá de algunas variantes, de un país al otro, de un segmento de clientela a otra, el peligro de la estandarización de los gustos está bien presente... El mestizaje se vuelve una estrategia de mercadeo al mismo

tiempo que un medio de disminuir los costos de producción, de transformación y ensamblaje de un alimento deslocalizado, cuya logística se vuelve más cara que su realización. Como lo muestran Jean-Pierre Paulain & Laurence Tibère (2000<sup>19</sup>), que retoman el análisis de Stephen Mennell (1985<sup>20</sup>), que a su vez se inspiraba en el desarrollado por Théodor Adorno sobre la música), aplicándolo a la alimentación, existe en el contexto actual de mundialización la emergencia de un fetichismo (influencia de los *Best-of* y reducción del número de platos cocinados efectivamente propuestos) y la regresión del gusto (por la infantilización de las maneras de mesa y la gadgetización del consumo). Se reduce a menudo el producto a un rasgo. Se busca una homogenización de los gustos. Pero la verdadera estrategia de este tipo de mestizaje se hace más bien por la mutación de los procedimientos culinarios y la disminución del tiempo doméstico consagrado al acto culinario en lo cotidiano.

En este tercer escenario, la alteridad incorporada es la de las multinacionales que transforman y cocinan *para nosotros*. Los rituales alimenticios ya no son entonces solamente de inclusión (Neburger, 1986<sup>21</sup>) sino que expresan deseos de pertenencia, y la frontera se vuelve permeable entre el mestizaje impuesto y deseado.

*El mestizaje deseado.*- Es el cuarto escenario. Se significa su apertura al otro, se teatraliza el paradigma de una alimentación fuente de comunicación... En la lógica comercial de las industrial agroalimenticias internacionales, se busca ampliar los mercados sorprendiendo al consumidor. Es la posibilidad para el comedor, no tanto cambiar su gusto, sino de descubrir nuevos.

Luego de los tajines pimentados y la paella de los años 1960, se le proponen ensaladas mejicanas o tejanas, platos asiáticos, platos de

---

<sup>19</sup> “Mundialización, mestizaje y creolización alimentaria. Sobre el interés del laboratorio reuionés”, in J.-P. Corbeau (dir.), “Cuisine, alimentation, métissages”, *Bastidiana*, 31/32.

<sup>20</sup> *Français et anglais à table du Moyen âge à nos jours*. París: Flammarion.

<sup>21</sup> “Rituales de pertenencia, rituales de inclusión”. *Dialogue*, pp. 67-76.

América del sur, de la India, del Caribe, de África, etc., con sabores desconocidos. También acá, el mestizaje puede ser percibido como impuesto, pero será con frecuencia escogido, reivindicado por algunos tipos de consumidores que buscan escapar de los constreñimientos de su rutina cotidiana. La dimensión exótica de esos nuevos productos les ayudará a eso.

Por otra parte, las poblaciones inmigrantes, que participan en el transcurrir del tiempo en la construcción de Europa y la especificidad de la gastronomía francesa, ilustran perfectamente este principio de mestizaje deseado. Cocinar, comer, es comunicarse con su matriz cultural, reencontrarla cuando se está lejos de su país, de su región, del grupo del que uno se siente desarraigado. Esto supone, a través de los rituales de pertenencia, la localización de diferentes prácticas y de diferentes estrategias. Entre ellas, el envío de encomiendas... El "paquete" constituye el "canal" por excelencia de la comunicación alimenticia. A las funciones clásicas del regalo (de mantenimiento y de renovación de los lazos sociales de fraternidad y de alianza) se añade la del recuerdo a la vez afectivo y sensorial. Pero es a veces difícil procurarse los productos de la cultura de origen y esto explica sin duda la emergencia de esta otra estrategia constituida por la sustitución de los comestibles... La reconstitución de los platos étnicos prolonga la búsqueda de los productos precedentes. Se trata de simular la forma, la consistencia, el saber o el perfume de un plato "auténtico", a partir de productos de sustitución. El mestizaje resulta entonces del desfase entre gustos nuevos que permiten a pesar de todo, a través de la creación de un plato *tótem*, reconstruir, lejos de él, un grupo de pertenencia cultural.

Los comedores pueden también expresar un pluralismo cultural en convivialidades y comensalidades cómplices durante las cuales desean hacer saber al otro que desearían hacer su descubrimiento, desarrollar una forma de proximidad. En suma, establecer un mestizaje. Los gustos por el alimento y los ritos que acompañan su absorción permiten, en este

caso, acceder a una cultura diferente, “salir de sí para entrar en el mundo”.

Se puede finalmente buscar un *mestizaje gustativo* que signifique una forma de éxito social, un desquite en la memoria o el olvido colectivo. Se afirma su “distinción” apoderándose de los códigos gastronómicos del otro, apropiándose de su repertorio alimenticio, “bricolando” sus discursos y sus maneras de mesa, dispuesto a destorcer o modificar el sentido. La imitación de un modelo hasta entonces desconocido, introducido en el campo por tal o cual moda, desemboca en el cambio, y el cambio en el encuentro y la cohabitación *del uno* con *el otro* (Laplantine & Nouss, 1997<sup>22</sup>). Esta imitación no tiene nada de una copia mecánica, pasa por un cierto número de distorsiones, de apropiaciones. El placer gustativo, comensal y convivial provienen también de este intercambio lúdico entre *el uno* y *el otro* en el seno del *sí mismo*.

*Mestizaje y lógicas identitarias.*- A fuerza de incorporar, uno se pregunta sobre su propia personalidad, puesto que el mestizaje se opera con lo desconocido del que se ignora si debe ser puesto del lado de lo benéfico o del de lo maléfico. Se teme que un día se despierte y dispare en nosotros tal o cual dinámica destructora cuya simple evocación estimula ya nuestros fantasmas... Por supuesto, se puede reclamar y obtener (al menos en lo declarativo) el “recorrido desde su origen” del producto, pero su nueva textura y su nuevo sabor —que pueden satisfacer a algunos *neófilos*) — inclasificables en nuestro repertorio alimenticio, dejan la parte bella a la incertidumbre, al más allá de los discursos y de los certificados de calidad reconfortantes de las marcas y de las diversas comunidades de expertos. En el torbellino anómico, se parte a la búsqueda de su historia, se desea reencontrar los gustos, se busca su matriz cultural, la región, el territorio de donde uno viene.

El redescubrimiento del gusto de los productos “de granja” encarna claramente esta forma de mestizaje. Este último es de una triple

---

<sup>22</sup> *Le métissage*. París: Flammarion.

naturaleza. Podemos captarlo en el tiempo como el encuentro entre los modelos alimenticios de un grupo popular y los de un grupo dominante. El sentido es acá contrario al que hasta el momento hemos señalado, cuando una “revancha social” se pone en marcha, y que como consecuencia de una mejoría de su nivel de vida, humildes comensales podían imaginar que accedían a productos portadores de “prestigio” puesto que eran consumidos por “hombres de calidad”. Este mestizaje resulta también, en el espacio, de la fusión simbólica entre el mundo rural y el mundo urbano. Imbrica finalmente dos tradiciones culinarias tradicionalmente paralelas, por no decir opuestas; por un lado la cocina campesina, marcada por un deseo de autarquía, simple pero connotada de una dimensión afectiva, realizada por mujeres en el espacio doméstico, reproduciendo las habilidades adquiridas por la tradición; y del otro, la cocina de los “Chefs”, masculina, complicada, sutil, integradora de los productos exóticos, escenificada por fuera del domicilio, valorizando la creatividad, la sorpresa...

Pero es necesario claramente evocar una perogrullada: las cocinas regionales no pueden serlo sino para los que significan su pertenencia incorporándoselas. Es el sentido conferido por el que come que decide del carácter endógeno o exótico de un plato, de su aspecto regional o internacional. Sin embargo, algunos platos y sus sabores son percibidos como del “terruño” por cocineros y comedores que se encuentran a grandes distancias del lugar inicial de producción, que no disponen forzosamente de referente gustativo y, sobre todo, que no construyen ninguna identidad cultural manteniendo una relación con el área de proveniencia atribuida a los comestibles. Finalmente, se trata para estos cocineros y estos comedores de sacar el alimento de un cierto anonimato, de reconstruir en torno a él lazos sociales, de personalizarlo con los certificados, las habilidades de producción y de transformación, por un territorio o por una denominación. Se trata de encontrar una quietud “devorando” el paisaje asociado al producto. Finalmente se trata de tranquilizarse sobre la cualidad de la comida, sobre sus lazos con la

tradición que renueva con un *continuo cultural* que tiene que ver lo más a menudo con el mito.

*El sabor amargo.*- A guisa de conclusión, y como último empleo metafórico y polisémico del gusto, querríamos volver sobre el sabor amargo, ese que dispara el rechazo del alimento en el recién nacido; el que progresivamente, en el seno de socializaciones gustativas más marcadas por los pares que por los padres y las madres, es aceptado cada vez más temprano por el joven comedor.

El consumo de pepitas de chocolate, de sodas a base de cola, de cortezas de cítricos y de nueces de diversas proveniencias, informa el gusto del comensal, de manera inconsciente y biológica, de su envenenamiento, dispara la sensación de riesgo irremediable. Información simultáneamente corregida y contradicha por el sabor azucarado de los mismos productos. Sabor que tranquiliza, seguriza, refuerza la confianza. Dicho de otro modo, nuestras socializaciones gustativas integran la idea de una simulación del riesgo, de una emoción intensa, pero sin consecuencias para el porvenir. El mestizaje del sabor dulce y de la amargura corresponde a nuestras sociedades securitarias que buscan sensaciones, pero que no quieren vivir accidentes: saltar al vacío con la cuerda elástica, pero con su resistencia asegurada, con certificado de calidad...

### **3. 3 Olfaccias.**

Si todo cuerpo exhala, todo cuerpo también inhala. El hombre huele: activo, emite efluvios; pasivo, los recibe. Tiene sus olores como está sometido a otros.

#### **El cuerpo y sus olores**

A través de su cuerpo oloroso, el ser aparece, atmósfera singular: identidad, género, edad, se declinan en el tono olfativo. Pero todo olor no es *bueno* de ser recibido, pues también hay *malos*.

*A cada ser su atmósfera.*- Cada quien se reconoce en su olor singular; impronta olfativa, no es idéntica a ninguna otra. El olor dice el ser; puesto que escapa, es su huella; signa su presencia en el mundo. El inimitable halo, condensado identitario, es una manera de anunciarse sin hablar: “La nariz tiene siempre la función de centinela avanzado que grita: ¿quién anda ahí?”, decía Brillat-Savarin. El cuerpo que huele nombra en silencio al que se acerca. La identidad no sólo es física o nominativa; también es olfativa. Cada uno puede fiarse de su olfato para identificar al otro.

Si el olor es la marca de sí, es suficiente con que sea hábilmente manipulado para engañar la nariz. Si alguien usurpa la apariencia olfativa de otro, lo tenemos engañando a su mundo. Deslizado en esa piel que no es la suya, se da a sentir bajo *falsos aires*. La estratagema imaginada por Jacob en la Biblia reposa sobre el disfrazamiento olfativo; en momentos en que el viejo Isaac, ciego, se acerca a su hijo Esaú para concederle su bendición, es engañado por las artimañas olfativas de su segundo hijo Jacob. Tomando el lugar de su hermano y vistiendo sus trajes, éste último se apodera de su olor; espera engañar a su padre para gozar de los privilegios concedidos a su hermano. Cuando Isaac lo abraza, lo huele para asegurarse de que se trata claramente de Esaú al que se apresta a bendecir, es engañado por su nariz. Oliendo el olor que exhala de los vestidos usados por Jacob, no logra descubrir la mentira y bendice al mal hijo. Por medio del olor, el uno reconoce al otro con los ojos cerrados; pero el intercambio de identidades olfativas puede también jugarle una mala pasada.

*Del sexo de los olores.*- Los olores declinan la identidad de género pues tienen un sexo. Algunos son *fuertes, pesados, predominantes, animales, poderosos, sólidos, imponentes y marcados*; otros son *suaves, ligeros, discretos, borrados*; cuando la fuerza se opone a la levedad, la

agresividad a la suavidad, es lo masculino lo que se opone a lo femenino. Los olores *forrados*, *viriles*, *salvajes*, *brutos* evocan la masculinidad, los *tiernos* y *frágiles* sugieren la feminidad. Los imaginarios atribuyen a cada género un *tipo* de efluvios, que soplan a cada uno una manera propia de exhalar. Hombres y mujeres no se ofrecen al olfato de manera semejante; a sexo fuerte, olor fuerte y potencia de los cuerpos; a sexo débil, olor suave y liviano de las carnes. Hombres y mujeres permanecen desiguales ante las emanaciones: las leyes olfativas se hacen flexibles ante el hombre, se endurecen ante la mujer. El bello sexo exhala en el tono del murmullo, el sexo fuerte se exclama sin medida. El hombre reforzaría su masculinidad por medio de potentes exhalaciones, pero a la mujer le está prohibido exhalar de forma distinta a la ligereza. Los olores fuertes del cuerpo participan de la virilidad, pero arruinan más de lo que exaltan la feminidad. Mientras que el hombre se enorgullece de un cuerpo que exhala, la mujer se sonroja por él; el *bello sexo* debe siempre tener *buen olor*. Exclamación olfativa de los unos, discreción de las otras; la desigualdad de los sexos se juega también en el plano odorífico.

*Sobre la edad de los olores.*- Según los imaginarios, en cada edad el cuerpo reviste una forma olorosa distinta; escalones olfativos estructuran la existencia. Nunca el olor inocente de la infancia se confunde con el olor fresco de la juventud o con los olores *marchitos* de la vejez. Las generaciones de seres son también *generaciones de olores*. Intensificándose, el olor pasa de una forma a la siguiente, abandonando los tiernos y discretos olores infantiles por los *fuertes* y *picantes* olores que afligen al anciano. La maduración modifica el rastro, destino olfativo de la edad.

El niño estaría dotado de un olor raro, inmaculado; su inocencia es también olfativa. La esencia infantil es inimitable; naturalmente buena, ella refleja ingenuidad y pureza. Es tanto más exquisita cuanto que se la sabe efímera. De la infancia a la adolescencia, el olor va de la transparencia a la liviandad. La juventud permanece tierna en olores, en

frescura y ligereza; es bella y fragante, encantadora al ojo y a la nariz. Pero a la edad adulta el imaginario presta exhalaciones más fétidas que exquisitas; como si las esencias tanto como las apariencias se estropearan. El *olor a viejo* estaría alterado. En ninguna parte la vejez está en olor de santidad; por todas partes huele maluco; como si el cuerpo ajado se deshiciese de los atractivos físicos y olfativos. El imaginario no le concede más a la vejez ni la belleza ni la suavidad con la que gratificaba a la juventud.

El olor fresco del cuerpo joven es pensado en oposición al olor degradado del cuerpo gastado: “el olor del cadáver de una persona vieja es considerado diferente del del cadáver de una persona joven. El olor de viejo es un olor soso, ligeramente acre, alterado [...] el olor del adulto joven y musculoso, en desquite, es considerado como más agradable” (Candau, 2003<sup>23</sup>, 106). El olor articula el paso de una generación a la siguiente; cada una se esboza bajo contornos característicos. ¿Distinción natural o cultural? También el olor cava la fosa de las generaciones.

*Buenos y malos olores.*- El mundo es oposición, pues en él bien y mal se enfrentan. Los olores no escapan a esta división; los hay tanto *buenos* como *malos*. Lo que huele bien estaría bien, lo que huele mal estaría mal; cuando lo *bien oloroso* se distingue de lo *maloliente*, lo divino se opone a lo maligno, la virtud al vicio, la salud a la enfermedad. Lo humano tiene buen olor, lo inhumano es fétido. El olor revelaría la sumisión de los hombres con respecto a Dios o al Diablo. El Justo respira el perfume del Bien; su bondad se encarna en suavidades, su alma irreprochable irradia como un exquisito halo. El *olor de santidad*, “ofrenda a Dios y don de Dios” (Le Guérer, 1998<sup>24</sup>, 136) sostiene la creencia en una fragancia divina; exhalada por ciertos místicos, proclama su excepción en el plano de la olfacción. Al perfume del Bien se opone la pestilencia del Mal, corrupción del alma y del corazón de los servidores de Satanás. El mal se exhala en bocanadas apestosas; por donde el diablo

---

<sup>23</sup> *Mémoires et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire olfactif.* París: PUF.

<sup>24</sup> *Les pouvoirs de l'odeur.* París: Odile Jacob.

pasa queda una estela detestable. Dios es oloroso, Satán hiede; la fragancia recompensa al virtuoso; la hediondez sella la alianza con las fuerzas demoníacas. El ser puro está rodeado de una suave áurea, el pecador de una nauseabunda nube que vocifera su infamia. Cara visible del vicio, estigma olfativo, la pestilencia sugiere depravación: “Olores y sudores vienen entonces a amalgamarse a las moralidades dudosas” (Vigarello, 1985<sup>25</sup>, 209). El pecador está afligido por una peste que clama su vicio en el tono olfativo: “En Inglaterra los traidores confundidos se les quitaban las vísceras, el proceso de ejecución consistía en quemar sus entrañas antes de ellos, con el fin de que la muchedumbre constatase al mismo tiempo su vil esencia” (Classen, Howes & Synnott, 1994<sup>26</sup>, 54). Vicio y virtud se enfrentan a la nariz de todos: el que tiene el corazón puro tiene buen olor, el que lo ha perdido es toda una hediondez.

En el mundo ordinario, el ser también es juzgado por la calidad de su olor; el otro lo interroga para descubrir en él la huella de su moralidad: “el olor real o simbólico es una metáfora del alma” (Le Breton, 2006<sup>27</sup>). El olor se mezcla de moral; el aire *viciado, dañado, corrompido, alterado*, se distingue del aire *puro; infecto*, el olor oscila entre repugnancia olfativa y moral. El ser *mefítico*, que *no se lo puede respirar*, es denunciado. Las palabras que hablan de olores son moralizadoras.

El universo es contraste de olores, buenos y malos, atrayentes o repulsivos. *Seducitor*, el olor invita al goce; *repulsivo*, atormenta. El ser está subyugado por los olores excitantes, embriagadores, embrujadores, encantadores, voluptuosos y sensuales. Pero cuando cruza efluvios repugnantes, asquerosos, helo acá destrozado por la ternilla; los olores desagradables, molestos, incómodos, fastidiosos le son insoportables. Todas las emanaciones del cuerpo no son juzgadas con la misma severidad; unas se beneficiarán de circunstancias atenuantes; las otras serán acusadas de negligencia agravada.

---

<sup>25</sup> *Lo Limpio y lo Sucio, la higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1991.

<sup>26</sup> *Aroma: The Cultural History of Smell*. Londres/New York: Routledge.

<sup>27</sup> *El sabor del mundo*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Episódica, fugaz y justificada, la exhalación es considerada inocente. Pero crónica y durable, es inexcusable y vituperada. El *sudor fresco* del labrador es tolerado mientras que el *viejo sudor* es un asco. El olor es subjetivo.

*Hediondez mortífera y suavidad vital.*-Durante mucho tiempo las teorías médicas implicaron el mal olor en el acaecimiento de los males; la peste es un peligro, el olor una panacea. Las mismas palabras sugieren enfermedades y olores. El que *apesta* disemina la peste o podredumbre. Originalmente, la *pestilencia* designaba una enfermedad contagiosa; por extensión evocó el olor infecto. La *infección* por lo demás no sólo es *contagio*; también es maloliente atmósfera. El olor *nauseabundo* provoca la repulsión hasta la *náusea*; lo olfativo se vuelve sintomático. El olor — que se supone nocivo— se menciona mezclado con lo patológico, a la manera de un diagnóstico. “El olor concreta los riesgos” (Vigarello, 1985, 158); como un veneno mortal, el miasma contaminaría al ser que huele. El mal olor alerta de la presencia de elementos patógenos en la atmósfera; el perjuicio es proporcional a su intensidad. Acusando a los gérmenes, los descubrimientos de Pasteur por fin declararon inocente al olor.

Si el mal olor genera la enfermedad, el buen olor asegura la buena salud; el uno invita la infección al seno del cuerpo, el otro preserva o purifica el organismo. El buen olor puede prevenir como curar los males; le hace pantalla al miasma virulento, cambia el aire corrompido en aire puro. Puesto que lo mefítico es patógeno, lo limpio es terapéutico. Barreras aromáticas se elevan contra la peste, y los médicos se protegen del flagelo por medio de bolsitas de nariz llenas de aromas poderosos. Combatiendo la fuente presunta del mal, el aroma aniquila lo patógeno; superpuesto al aire viciado, cambia la materia enfermiza en materia sana. Lo enfermo es mal oliente, lo sano huele bien. El olor acre prestado al moribundo se vuelve crónica olfativa de una muerte anunciada; a su cabecera se *huele* la proximidad de la muerte.

## El cuerpo y el olor de los otros

El cuerpo exhala, pero también inhala, permeable a los olores del entorno. La olfacción es hermana de la respiración, depende de ella y sólo vive por ella; es suficiente con inspirar para ponerse de humor. El olor penetra violentamente en el cuerpo al mismo tiempo que el aire en los pulmones; la vía respiratoria se abre a la olfacción. La respiración es cómplice de la olfacción, el olor se sirve del aire. El olfato lleva al hombre de la ternilla; los otros sentidos actúan deliberadamente mientras que el olfato con bastante frecuencia está sometido a los caprichos del aire.

*Del olor penetrante y agresivo.-* El olor fuerza la nariz; *inhalado, inspirado*, despliega sus poderes penetrantes. La invasión olfativa contradice el derecho a disponer de su cuerpo y de sus alrededores; actúa por medio de la mezcla de olores penetrantes, intrusivos, invasivos, avasalladores, predominantes. El efluvio se impone y satura el aire; cubre, baña y ahoga los otros olores. El olor restringido a los límites del cuerpo es admitido, pero se desconfía del que desborda sus fronteras. La norma es la restricción odorífera; el exceso es ofensivo. Las prohibiciones aseguran el manejo de la nariz.

Las palabras que hablan el lenguaje olfativo a veces son ofensivas. El hombre es *asediado* por los olores *molestos, violentos, incisivos*. El abuso maloliente se ríe de los límites olfativos. El imaginario denuncia los olores que atacan, que agreden. Ejercen sobre el hombre una violencia simbólica expresada a través de las palabras que sirven para (des)calificarlos: fuetean, golpean, arrinconan, arrancan. *Violentas*, las hediondeces no atacan todas de la misma manera al hombre. Siguiendo el imaginario, algunos utilizarían *armas* para cumplir sus fechorías: “La primera impresión olfativa es la de una agresión, de un *bastonazo en la cabeza*” (Candau, 2003<sup>28</sup>, 57). A veces picante, puntudo, horadante, terebrante, el olor cala; como si la nariz no fuera la única parte del cuerpo violentada. El olor *ventosea, encartona*; es una *bomba*. Los elementos a

---

<sup>28</sup> *Op. cit. Mémoires et expériences olfactives.*

veces se hacen sus cómplices; en él nos *anegamos*, *quema* la nariz. Pero el efluvio a veces actúa solo, librando su combate a mano limpia; asalta, ataca, aprieta la garganta. Su ataque favorito actúa por estrangulación; *asfixiado*, el hombre respira mal, le falta el aire; el relente le agarra las narices; de ello sale *sofocado*. El mal aire priva de aire puro; el ser se ahoga en ese formidable caos, *irrespirable* caldo. Imprevisible, el olor funde sobre él, infligiéndole simbólicas heridas. Se precisa entonces encontrar allí un quite.

*La esquivia olfativa.*- El mundo contemporáneo rechaza todo escape corporal. Al desbordamiento odorífico se reacciona por evitación. Puesto que el hombre está sometidos a los azares olfativos, todo el tiempo requiere inventar sus propias escapatorias, reinventar sus propias huidas. Ahora bien, la *zona de influencia* del olor al ser reducida, favorece la esquivia; la puesta a distancia alivia de la imprevista pestilencia. Si no puede alejarse, el individuo puede atrincherarse tras insólitas pantallas olfativas, como esos saquitos de nariz que antaño usaban los médicos. Tras su improvisado *para-nariz*, las narices anteriormente expuestas ahora se sustraen del aire dañado. Pero también el hombre puede usar “contra-olores”; el olfato, voluntariamente saturado de aromas, es desviado de la fuente inmundada. El efluvio no puede penetrar la nariz ya atestada; es bloqueado en el umbral de la olfacción. Por intermedio de la saturación olfativa, el individuo se niega a oler. Se aísla en una nube protectora, tras un tapabocas, insensible a todo olor exterior. Una respiración modulada también lo puede salvar; que ajuste su modo respiratorio a sus resabios y la olfacción cesa sin dilate. Respirar menos fuerte más bien que profundamente puede atenuar la sensación olfativa; respirar superficialmente para ser alcanzado sólo parcialmente por el mal olor. Ligerero o despacio, la inspiración restringe la olfacción, entumecido el olfato hasta entonces agobiado. La nariz también puede ser eximida si el aire toma otras vías; respirando por la boca el ser se protege del incidente mal olor; a la inversa de la nariz, ella es insensible al olor que se cuele en los aires. Finalmente la respiración puede ser *suspendida*. Cuando el

olor se vuelve tan penetrante que incluso una inspiración parcial sería aquí permeable, la solución se vuelve extrema; nos tapamos la nariz, retenemos la respiración. El individuo se mete en *apnea* el tiempo de atravesar la infecta zona; desarma la trampa pestilente, impidiendo el paso del relente a su cuerpo no consentidor. Cada uno utiliza sus astucias para enfrentar los ultrajes hechos a la nariz cuyas ventanas siempre se emboban.

*En olores de intimidad; la excepción olfativa.*- El olor que exhala la piel amada ya no es el efluvio por lo demás insignificante o repulsivo. A la nariz del enamorado, el olor es erótico; desprende una sensualidad inédita. En el corazón de la pasión, la exhalación se vuelve *excitante*; atiza el deseo. La nariz también participa de atracciones y alegrías. Puesto que el imaginario reprueba el olor impregnador, cuando el individuo está en sociedad él pretende que él lo molesta. Pero retirado a la intimidad, pronto su relación con los olores se modifica; finalmente sin vergüenza se puede abandonar a ellos, respirarlos, amarlos. La intimidad cambia el *estatuto* del olor; de indeseable se convierte en deseable. En otras partes despreciado, toma en la intimidad una nueva tonalidad; el amante lo descubre suave mientras que le parecía amargo, se dedica a amarlo cuando hasta entonces le sacaba el cuerpo. Los tabúes olfativos se desmontan; los olores vergonzosas y prohibidos se diseminan y seducen. La intimidad emancipa al cuerpo de los límites olfativos que le impone la moral pública. El amante le ruega a su bella que exhale, oliendo con toda su nariz sus esencias más íntimas. Cuando el olor de un cuerpo ordinario parecía repugnante, el del compañero/a parece encantador. Amar al otro es amar también sus exhalaciones, porque ellas le pertenecen y se le escapan. Bajo el efecto de la pasión, el displacer se cambia en placer: "Supe que lo amaba cuando comprendí que aceptaba todos sus olores, los más íntimos, los más extremos, los más dudosos". La pasión confiere a las exhalaciones aires apetitosos más bien que fastidiosos; sólo el aislamiento permite saborearlos libremente, sin que la inmoralidad sea murmurada. De la misma manera que los olores carnales

estigmatizan y marginalizan, así mismo seducen; un desfase aparece entre tabúes olfativos y secretas atracciones.

El amor transforma al amante en príncipe fragante; rara vez el bien amado huele maluco. La intimidad funda un espacio singular donde el olor ya no es ni bueno ni malo, ni bello ni feo; simplemente amado, se supera la habitual oposición. La nariz es enternecida, como si la relación con el ser exhalador influyera en la sensación; simpatías o antipatías suavizan o endurecen el juicio olfativo. Que el olor respirado venga del cuerpo amado y se sucumbirá; que provenga de un extranjero y en él se caerá.

Hoy el tabú que se erige contra los olores corporales obliga al hombre a borrar su propia marca olfativa en provecho de otra, artificialmente creada. El perfume se superpone al olor natural, dice la identidad en otro tono odorífico. La forma olfativa del cuerpo no cesa de ser matizada por la multiplicación de las sustancias odoríferas; tantas fragancias se mezclan sobre la piel que ella se vuelve un *patchwork* de olores. La identidad olfativa se hace sabia combinación de exhalaciones carnales y de olores artificiales.

## CONCLUSIONES

### **Hacia un meta-cuerpo**

Hemos examinado el cuerpo en su multiplicidad, aunque todas las perspectivas sobre él se recorten e incluso se funden. Hemos insistido suficientemente en su interpenetración. Recordemos que este cuerpo ha logrado resolver las tres dificultades casi físicas a las cuales lo hemos sometido: a) ¿cómo conciliar la globalidad y la de las partes que lo segmentan?; b) ¿cómo disponer la interioridad en su exterior mismo?; c) finalmente, ¿cómo concebir el recubrimiento de lo natural por lo cultural?

Pero si abandonamos el análisis o el reconocimiento de su naturaleza estratificada, el cuerpo por sí sólo plantea numerosos problemas tocantes a la sociedad, especialmente a la de nuestros días. En efecto, por numerosas razones, la cultura contemporánea tiende a expulsarlo, o al menos a disminuirlo. Más exactamente, un meta-cuerpo que toma su lugar se ha desarrollado poco a poco. Por esto, el problema de saber si no asistimos a la “muerte del cuerpo” en beneficio de ese otro, tentacular y omnipresente. ¿Conviene oponerse a esta evolución con el fin de mantener, cueste lo que cueste, al cuerpo mismo, o será menester tolerar su destierro, aunque este sea a la vez demasiado rápido y violento?

Clémence Ramnoux insistía en su tesis sobre Heráclito, que el filósofo presocrático se valía de las palabras para ponerse a distancia de las cosas y de la experiencia concreta para acercarse a las palabras, que los hombres buscaban disponerse en arreglos que siempre tenían la provisionalidad del devenir, en acomodo a esa distancia entre las palabras y las cosas. Nuestra experiencia contemporánea le retira al cuerpo tantas potencias para investírsela en las palabras. Pareciera sucedáneamente que, al perder su sal las cosas, sus recubrimientos importantes ya no son los tejidos sino las palabras. Eso se hace más sensible donde la culinaria tiene el peso histórico de una tradición inalienable y la materia prima comienza a escasear y sea necesaria pagarse con palabras y de adornar en la presentación los platos cada vez más exiguos. En la industrialización del alimento, la pérdida notable tiende y señala la anestesia, en los países pobres el disimulo de la situación se logra por exceso de sabores. Se puede desconfiar con razón de un plato absolutamente adornado y de rimbombancia lengüeril en la presentación, el equilibrio de las formas en las que generalmente encontramos belleza, no queda satisfecho más que a condición de creer que ésta no es una experiencia estética. Las succulencias del pasado aminoran en la medida en que un arte anémico toma presencia también en quienes lo encarnan. Se puede recordar acá la pequeña historia de Schonberg en una velada musical que se le recriminó la extrema cortedad de sus piezas y replicó

que eran proporcionalmente simétricas al tamaño de los bocadillos ofrecidos por los anfitriones.

## BIBLIOGRAFÍA

André Leroi-Gourhan. *El Gesto y la Palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.

Bernard Stiegler. *La Técnica y el Tiempo I El pecado de Epimeteo*. Hondarribia (Gipuzcoa) Editorial Hiru, 2002.

Bernard Stiegler. *La Técnica y el Tiempo II La desorientación*. Hondarribia (Gipuzcoa) Editorial Hiru, 2002.

Bruce Chatwin *Los trazos de la canción*. Barcelona. Ediciones Península, 2000.

Dore Ashton. *Una fábula del arte moderno*. Madrid. Fondo de cultura Turner, 2001. (Sobre Balzac y la obra maestra...)

Estela Ocampo. *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona. Icaria, 1998.

François Dagognet. *Escritura e iconografía*. París: Vrin, 1973.

Georges Didi-Hubermann. *Lo que vemos lo que nos mira*. Madrid. Bordes-Manantial, 1998.

Georges Didi-Hubermann. *La pintura encarnada*. Valencia, Pre-Textos, 2007.

Georges Didi-Hubermann. *Venus rajada*. Madrid. Losada, 2005.

Gilberto Mendonça Tele y Klaus Müller-Berg. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Madrid. Iberoamericana, 2000.

Inocencio Galindo y José Vicente Martín (edtrs.) *Imagen y conocimiento*. Valencia. Ed. UPV. 2008.

Jairo Montoya Gómez. *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*. Medellín. Cuadernos de Estética expandida, 2007.

Jean-Pierre Changeux. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*. Madrid. Katz editores, 2010.

Jean París. *El espacio y la mirada*. Madrid. Taurus, 1967.

Jean Starobinski. Historia natural y literaria de las sensaciones corporales. In *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Michel Feher et alio, editores. Madrid. Taurus, 1991

Ludwig Schrader. *Sensación y sinestesia*. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa. Madrid, Gredos, 1973.

José Jiménez. *Teoría del Arte*, Madrid. Tecnós, 2002.

José Luis Pardo. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1991.

Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*. Buenos Aires. Amorrortu, 2006.

Katya Mandoki. *Prosaica Dos. Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*. México Siglo XXI, 2006.

Mario Praz. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981.

Martín Joly. *La interpretación de la imagen*. Barcelona: Paidós, 2003.

Mercedes Suárez. *Letras y artes de nuestra América*. Bogotá: Villegas, 2004.

Michel Serres. *Génesis*. París: Grasset, 1972.

Michel Melot. *Una breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2009.

Michela Marzano (Dir.). *Diccionario del cuerpo*. París: PUF, 2007.

- Nadeije Laneyrie-Dagen. *Leer la pintura*. Barcelona, Larousse, 1997.
- Néstor García Canclini. *La producción simbólica*. Teoría y método en sociología del arte. México: Siglo XXI, 1988.
- Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Pedro Azara. *La imagen y el olvido*. Madrid: Siruela, 1995.
- Pere Salabert Solé. *El pensamiento visible*. Medellín, Posgrado de Estética-Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Pierre Lévy. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós, 1999.
- Régis Debray. *Introducción a la Mediología*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Régis Debray. *Vida y muerte de la Imagen*, Barcelona: Paidós, 2002.
- Román de la Calle, COMPILADOR, *El arte necesita de la palabra*, Valencia, Ediciones del Instituto Alfonso el Magnánimo-Diputación de Valencia, 2008.
- Richard Sennett. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 1997.
- Relatos célebres sobre la pintura*. Edición de Daniel Arago. Barcelona, Ediciones Áltera, 2000.
- Rousseau Pascal: *la aventura simultánea: Sonia y Delanauy*, en Barcelona. Barcelona: UBA, 1995.
- VISUAL MUSIC. *Synaesthesia in art and music since 1900*. Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman, Judith Zilczer and Olivia Mattis.
- .