

ESTÉTICAS Y POÉTICAS DE LA SUPERFICIE

Gestesis en los procesos de individuación

LUZ YADIRA MUÑOZ MEJÍA

*Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la
peau.*

(Lo más profundo que hay en el hombre es la piel.)

Paul Valery¹

Es evidente que a lo superficial no se lo toma en consideración; solamente abriga lo que recubre; solo sirve para proteger o para encerrar dado que la filosofía ha estado habitada por el “fantasma de la profundidad” o por una metafísica del alma. ¿De dónde procede tal empecinamiento? ¿Y por qué desconfiar hasta este punto de la superficie? Llegamos hasta ver acá una justificación político-social: el filósofo se separa del hombre común; nos previene que él acceda a un mundo superior, sin duda profundo. Se trata aquí de una especie de reflejo corporativo al mismo tiempo que se ha fabricado una jerarquía tal que los más nobles y los mejor preparados alcanzan las esencias y abandonan el bajo mundo fenoménico.

François Dagognet².

¹ Valery, Paul.: *L'idée, fixe*. Gallimard. Paris, 1961. Pág. 48.

² DAGOGNET, François, *Ochenta y tres palabras para empezar a filosofar*, Paris, Seuil, 2001, p.,78.
Traducción: PALÁU, Luis Alfonso, Medellín, 2009.

Índice

| | |
|--|----|
| Presentación | 3 |
| Deslizamiento Uno. Estéticas de la superficie | 7 |
| De la <i>gestesis</i> y la Individuación | 11 |
| Homo- <i>gestesis</i> | 20 |
| Sociabilidad como <i>gestesis</i> | 23 |
| Desespecialización o devenir | 25 |
| Des-especiación | 30 |
| <i>Gestesis</i> y espacio | 34 |
| Deslizamiento Dos. Poéticas de las Superficie | 36 |
| Trópico de Capricornio - Henry Miller | 38 |
| Matar a Platón-Chantal Maillard | 39 |
| Amélie-Jean Pierre Jeunet | 42 |
| Molly Bloom-James Joyce | 43 |
| Balbuir la imagen-Beckett | 45 |
| Film-Beckett | 47 |
| Desnudo bajando la escalera-Duchamp | 49 |
| Pintar fuerzas-Bacon | 52 |
| <i>Gestesis</i> de un cuerpo sin órganos | 54 |
| Conclusiones | 58 |
| Bibliografía | 59 |

Presentación

Problematizar una noción cotidiana, banal y *superficial* como la del gesto, obedece a la idea de enriquecer su potencial más allá de las definiciones clásicas de diccionario o desde su análisis ontológico. La estrategia para desarrollar la noción de gesto desde los intercambios menores de una sociabilidad, se apoya en una aproximación a la teoría de la individuación planteada por Gilbert Simondon y en el despliegue paleontológico que Leroi Gourhan hace del humano y de su configuración a través del útil. En la indagación, el gesto es estudiado en el plano de la desespecialización del humano y como espacio de una construcción que está unida a la realidad cambiante del individuo (ontogénesis). En esta deriva no se pretende afirmar unas condiciones estables y definidas de aparición, por el contrario, se trata de hacer visible que el gesto, como el individuo, es cambiante, producido en su movilidad.

Para avanzar, es pertinente ubicar el lugar común del significado de *gesto* con el objetivo de expandir su noción:

GESTO³: V. CINÉSICA.

CINÉSICA⁴: Rama de la teoría de la comunicación (V.) que estudia las realizadas por medio de los gestos, la expresión no verbal o el movimiento. Estas actitudes (la gestualidad) pueden subrayar, sustituir o contradecir lo expresado oralmente: -¡Cuidado!- dijo levantando su índice y moviendo significativamente la cabeza antes de desaparecer en el peligroso y reducido lugar (Martín Santos). La cinésica interesa profundamente al teatro, de tal modo que, para algunos críticos, constituye la base de la teatralidad. (V.).

GESTO⁵: n. m. (lat. *gestum*). Expresión del rostro que es reflejo de un estado de ánimo. 2. Movimiento del cuerpo, de las manos, de los brazos, etc. 3. Rasgo de amabilidad o generosidad. **Hacer un mal gesto**, hacer un movimiento que cause dolor muscular. **Torcer el gesto**, poner expresión de enfado disgusto.

De la anterior definición descartamos su utilidad. Se rechaza porque ella restringe la potencia de lo que *puede un cuerpo*, además, porque se concentra sobre marcos

³ ANGELO Marchese, JOAQUÍN Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, p. 188.

⁴ *Ibíd.*, p. 54.

⁵ *El Pequeño Larousse Ilustrado*, Santafé de Bogotá, Larousse, Coedición Internacional. 2001, p. 487.

completamente sustancialistas. Pues, pensar el individuo como *gesto* en dirección diccionario, desatiende la concepción sobre el cual partimos: no existe una unidad ontológica ni una unidad estable en el individuo, sólo desfase del ser. Pero tampoco aplica en este estudio una lectura que trata de cohesionarlos en un todo limitado. No se trata de un estudio semiótico de la estética que solo analiza los sentidos, los sentimientos y el gusto desde una perspectiva semiótica, sino de un estudio estético de la condición de estesis que enfoca los intercambios de sentido desde el devenir del ser, es decir, ya no desde los individuos como productores e intérpretes de sentido en tanto sujetos, sino como realidades preindividuales, transindividuales o interindividuales, pues es allí donde reside la singularidad y no en el individuo que sería la interrupción del devenir.

Umberto Eco describe la condición ontológica de las cosas en la dimensión de *diccionario*, encargado de controlar, determinar y analizar el significado de las expresiones lingüísticas mediante un “*número finito de primitivos*”⁶, es decir, de un número determinado de señales que se encuentran en un inventario restringido de significados. La *enciclopedia* por su lado, abarca el conjunto de todas las interpretaciones posibles, por tanto, no es describible, pues dicha serie de interpretaciones es indefinida e inclasificable. Permite además interpretaciones paródicas y contradictorias, que podrían convivir en los estudios de las estéticas de la superficie, de esta manera, se reafirma el gesto vía enciclopedia, un gesto irreplicable, en constante devenir, como un libro que jamás se termina de escribir.

En efecto, una relación de interpretación está *registrada* en el tesoro de la intertextualidad (noción que se identifica con la de enciclopedia). Que un gato sea no sólo un felino doméstico, sino también el animal que las clasificaciones zoológicas definen como *felis catus*, el animal adorado por los egipcios, el animal que aparece en la Olimpia de Manet, el animal comido con fruición en el París sitiado por los prusianos, el animal cantado por Baudelaire, el animal que Collodi compara en astucia y maldad por el zorro, el animal que en cierta fábula está al servicio del marqués de Carabás, un perezoso amante de la casa que no muere de inanición sobre la tumba de su amo, el animal preferido de las brujas, etc., etc., son todas interpretaciones de la expresión /gato/. Todas están registradas, situadas intersubjetivamente en algún texto de esa inmensa biblioteca ideal cuyo modelo teórico es la enciclopedia. Cada una de esas interpretaciones define en algún aspecto qué es un gato, y, además, permite conocer siempre algo más acerca del gato. Cada una de esas interpretaciones vale y es actualizable en determinado contexto, pero la enciclopedia

⁶ ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 131.

debería proporcionar en principio instrucciones para interpretar del modo más fructífero la expresión /gato/ en numerosos contextos posibles⁷.

El recurso es útil al momento de analizar estéticamente los gestos acaecidos, pues la dinámica consiste en expandirlos mediante los procesos de individuación. El *gesto* que se explora en esta tesis va más allá de esos registros icónicos, rebasando la idea de diccionario que sólo se restringe a códigos corporales acordados por una institución societaria; dicho gesto no se satisface con el significado de un intercambio de miradas como quien lee fotografías descriptivas de una situación de la que emergen mensajes no-verbales.

El código que clasifica al gesto como registro quinésico, no será nunca suficiente para abarcar la infinita movilidad que éste posee. Es decir, que cuando al gesto se le restringe como código en una determinada situación social, éste queda corto en la potencia de su desarrollo. En otra dirección, cuando el gesto se despliega sobre un tendido de interacción asignificante, su condición como serie infinita de acontecimientos no permitiría marcar un significado unívoco, como sí lo logra el código en cuestión. Este intempestivo gesto, cuando es estudiado en el ámbito indefinido de lo banal, de lo cotidiano o de lo *superficial* entre las intensidades que lo constituyen, recrea aquel espacio donde se cruzan las estesis emitidas en las sociabilidades, a la manera de un acoplamiento dinámico y procesual, y no como una entidad ontológica. El cuerpo siempre está en el acontecimiento. Justo allí, transformaremos el gesto convencional en un gesto singular y disyuntivo, en un gesto vivo, con una energía particular, gesto ramificante e irrepetible. Dicho de otro modo: *gesto-estesis*⁸.

Por esta razón y, ante el agotador e infructuoso intento semántico de re-interpretar la noción hegemónica del gesto usando el mismo término “gesto”, se vuelve preciso ofrecer el neologismo de *gestesis*, como una noción que nos evitará redundancias innecesarias a lo largo del contenido.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸ En este estudio, la estesis se toma de la noción que Katya Mandoki ofrece: “[...] *sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso*”. Véase: MANDOKI, Katya, *Prácticas Estéticas e identidades sociales. Prosaica uno*, México, Siglo XXI, 2006, p. 67.

Para ampliar un poco más el término *gestesis*, lo enfocaremos de acuerdo al aspecto diferencial e infinito de la *enciclopedia* por su capacidad de descubrir las conexiones ocultas de su glosario y de entrelazar los ramales provisionales de sus derivadas. Empezaremos una dinámica de metamorfosis entre el **gesto** y la **estesis** y viceversa, deslizándonos, de la una a la otra, a través de una multitud de trayectos que trazarán el paisaje estético y poético de las superficies. Por esta razón, la *gestesis* no es un concepto simple, por el contrario, es un concepto problema, pues como se ha esbozado, sus componentes vienen de planos diversos que responden a otros problemas y que suponen otros planos.

El concepto *gestesis* reconfigura una nueva repartición de sentidos y, como es resultado de una co-creación, adquiere un territorio nuevo que se extiende hasta el infinito. **gesto** y **estesis** son los conceptos intensivos que se articulan y, debido a su metamorfosis, se vuelven procesuales. Como veremos a lo largo del contenido, la *gestesis* se convierte en puente móvil y en contenedor para atravesar otros conceptos. En conclusión, a este tipo de simbiosis se le denomina *palabras-valija*⁹, pues son conceptos que contienen a otros en una estricta síntesis disyuntiva:

[...] operan una ramificación infinita de las series coexistentes, y actúan a la vez sobre las palabras y los sentidos, los elementos silábicos y semiológicos, (“disyunción”). La función ramificante o la síntesis disyuntiva es lo que da la definición real de la palabra-valija.¹⁰

⁹ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, págs. 63-67.

¹⁰ *Ídem.*, p. 67.

DESLIZAMIENTO UNO

ESTÉTICAS DE LA SUPERFICIE

El trayecto abordado en este texto contiene bifurcaciones que, probablemente, cualquiera de ellas podría aproximarse a las respuestas y soluciones demandadas. Sin embargo, a pesar de que la redacción de una tesis exija una cadena de conceptos y estructuras “logocéntricas”, es necesario insinuar en todo el documento su envoltura *rizomática*¹¹ y *heterotópica*¹², es decir, su aspecto superficial, el cual ofrece una configuración de campo, más no de sendero unívoco. Por tanto, acudir a una lógica de superficie mediante un recorrido de campo expandido permite que los conceptos desarrollados sirvan de girones para otros conceptos, a su vez fragmentarios. De esta manera, la idea de superficie como plano perceptivo, como *plano de inmanencia*, nos obliga a sospechar y atenuar el concepto hegemónico de gesto y también a asimilar la dinámica ejercida en las *heterotopías*, las cuales nos aproximan a esos *contra-gestos* a esos *gestos-otros*, a la *gestesis*, como modalidad autónoma que no soporta una identidad o código contemplativo, como los campos donde se agujerea secretamente el lenguaje y se descuartizan los nombres comunes, enmarañándolos e impidiéndoles designar esto y

¹¹ El *rizoma*, como planteamiento post-estructuralista asume el estudio del *gesto* desde un plano horizontal que se abstiene de seguir las líneas de subordinación jerárquica propuestos en la retórica somática. El *rizoma*, metáfora botánica, se antepone al *árbol* o modelo arbóreo de la organización del conocimiento. El modelo *rizomático*, al carecer de centro, busca que cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. Es decir, si configuramos el *gesto* como una planta, el *rizoma* la haría funcionar como raíz, tallo o rama, sin importar su posición, haciendo visible un sistema cognoscitivo que prescinde de puntos centrales o de procesos lógicos estrictos. Se debe aclarar que *rizoma* no se trata simplemente de un modelo descentrado que “representa” mejor la “realidad”; más bien, es una estrategia meteorológica para acercarnos a la fuerza inasible de los acontecimientos o estados de individuación, que es en últimas donde se produce nuestra noción de *gestesis*. Una apertura *rizomática* del conocimiento es un método para ejercer la *resistencia* contra un modelo jerárquico. Por tanto, en la deconstrucción del gesto, lo que se pretende no es anular o borrar las estructuras hegemónicas, sino expandirlas a unas alternativas de creación, es decir, a disyuntivas poéticas. Rizoma enlaza seis procesos para su expansión: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asinificante, mapa y calco. Véase: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000. pp. 9 – 32.

¹² “*Heterotopías*” forma parte del título de una conferencia radiofónica pronunciadas por Michel Foucault en diciembre de 1966 en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre utopía y literatura. Debido al impacto de su contenido y a la demanda de sus seguidores, el autor emprendió la construcción de una ciencia que él mismo denominó *heterotopología*, cuyo propósito busca el estudio de esos espacios diferentes, de esos otros lugares, de los *contra-espacios*, de los *espacios-otros*. de “esas impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos”. Véase: FOUCAULT, Michel, *Topologías, Heterotopologías, Heterotopía, consecuencias analíticas*.

Texto extraído en enero de 2013, desde: <http://clinicadoctrina.blogspot.com/2008/11/michael-foucault-topologaheterotopologa.html>.

aquello. Por ello, *la gestesis* es una superficie capaz de devastar la "sintaxis" de los gestos interiorizados.

Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, *contra*-espacios. Los niños conocen perfectamente dichos *contra*-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aun, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde*, la cama de los padres. Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados.

A decir verdad, esos *contra*-espacios no sólo son una invención de los niños; y esto es porque, a mi juicio, los niños nunca inventan nada: son los hombres, por el contrario, quienes susurran a aquéllos sus secretos maravillosos, y enseguida esos mismos hombres, esos adultos se sorprenden cuando los niños se los gritan al oído. La sociedad adulta organizó ella misma, y mucho antes que los niños, sus propios *contra*-espacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar.¹³

El deslizamiento es la propiedad de avanzar sobre la superficie. Es el compuesto desatado por la *gestesis*, cuya información se entre-tiene *rizomáticamente*, es decir, de manera efímera, instantánea, conectiva, heterogénea, múltiple, asignificante y expandida, análoga a la mala hierba, la cual, se despliega a ras del suelo y se antepone al modelo arbóreo-jerárquico y a la organización *profunda* del conocimiento. De esta manera, la *gestesis* produce una red de acontecimientos *entre-tenidos*.

Las estéticas de la superficie son afines a la noción de acontecimiento. En primer lugar, el acontecimiento se puede comprender como la participación de una serie de eventos espontáneos que se *conectan* a ras de un plano liso, extensivo y sin profundidad. Es decir, la superficie como el acontecimiento, como *gestesis*, se produce en conjunción espontánea de distintas multiplicidades, se manifiesta siempre como devenir dilatado y no como una idea concreta emergida desde un tallo profundo de conceptualización que nos definía al gesto como una copia-ícono de una postura corporal. Para lograr una mayor

* Dada la libertad de cultos, el jueves por la tarde no se iba a la escuela porque la familia debía dedicarlo a la instrucción religiosa respectiva.

¹³ *Ídem*.

configuración sobre la idea de superficie, Gilles Deleuze y Félix Guattari ofrecen dos modelos tecnológicos: *lo liso* y *lo estriado*.

Un tejido presenta en principio un cierto número de características que permiten definirlo como espacio estriado. En primer lugar, está constituido por dos tipos de elementos paralelos: en el caso más sencillo, unos son verticales, otros horizontales, y los dos se entrecruzan, se cruzan perpendicularmente. En segundo lugar, los dos tipos de elementos no tienen la misma función; unos son fijos, y los otros móviles, pasando por encima y por debajo de los fijos. Leroi-Gourhan ha analizado esta figura de los "sólidos flexibles", tanto en el caso de la cestería como en el del tejido: los montantes y las hebras, la cadena y la trama. En tercer lugar, un espacio estriado de este tipo está necesariamente delimitado, cerrado al menos por un lado: el tejido puede ser infinito en longitud, pero no en anchura, pues ésta está definida por el marco de la urdimbre; la necesidad de un ida y vuelta implica un espacio cerrado (y las figuras circulares o cilíndricas también son cerradas). Por último, este tipo de espacio presenta necesariamente un revés y un derecho; incluso cuando los hilos de la urdimbre y los de la trama tienen exactamente la misma naturaleza, el mismo número y la misma densidad, el tejido reconstituye un revés al quedar sólo de un lado los hilos anudados. ¿En función de todas estas características, no puede Platón tomar el modelo del tejido como paradigma de la "ciencia real", es decir, del arte de gobernar a los hombres o de ejercer el aparato de Estado?

Pues, entre los productos sólidos flexibles, está el fieltro, que procede de forma totalmente distinta, como un antitejido. El fieltro no implica ninguna separación de los hilos, ningún entrecruzamiento, sino únicamente un enmarañamiento de las fibras, que se obtiene por presión (por ejemplo, enrollando alternativamente el bloque de fibras hacia adelante y hacia atrás). Las que se enmarañan son las microescamas de las fibras. Un conjunto imbricado de este tipo no es en modo alguno homogéneo: sin embargo es liso, y se opone punto por punto al espacio del tejido (es infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sino que más bien distribuye una variación continua). Pues bien, incluso los tecnólogos que manifiestan las mayores dudas sobre el poder de innovación de los nómadas les conceden al menos el homenaje del fieltro: espléndido aislante, invención genial, materia de la tienda, del vestido, de la armadura, entre los turco-mongoles. Sin duda, los nómadas de África y del Magreb tratan la lana más bien como tejido. Pero sin perjuicio de desplazar la oposición, ¿no estaremos ante dos concepciones, e incluso dos técnicas muy diferentes de tejer, que en cierto modo se distinguen como el tejido y el fieltro? Pues en el sedentario, el tejido-vestido y el tejido-tapicería tienden a anexionar unas veces el cuerpo, otras el espacio exterior, a la casa inmóvil: el tejido integra el cuerpo y el afuera en un espacio cerrado. El nómada, por el contrario, cuando teje ajusta el vestido e incluso la casa al espacio del afuera, al espacio uso abierto en el que el cuerpo se mueve.¹⁴

Las estéticas de la superficie indagan más por el estado de interconexión producido en la simultaneidad de los eventos, más no por la causalidad de los mismos. Trata más sobre los *entre-tenimientos* de las situaciones mientras éstos acaecen, que sobre el protagonismo sustancial del hecho mismo. Por ello, cualquier ejemplo enunciado sólo nos sirve como

¹⁴ DELEUZE y GUATTARI, Op. Cit., págs. 484 – 485.

evocación para aproximar nuestra percepción del mundo desde su fuerza y no desde un punto de vista privilegiado. En esta modalidad se cambia el paradigma antropocéntrico y contemplativo de *atravesar el mundo*, por el de *el mundo que nos atraviesa*. Ello quiere decir que la configuración del mundo que tiene cada viviente está sujeta al rizoma de acontecimientos en el que está inmerso. Dicho de otro modo, las estéticas de las superficie se constituyen a partir de la interconexión de los deseos, la conjunción de los flujos, el continuum de intensidades, el agenciamiento de elementos, herramientas, cosas, vegetales, hombres, animales, potencias y/o fragmentos de todo ello.

De la *gestesis* y la individuación.

Es dificultoso considerar las nociones de forma y de materia como ideas innatas. Sin embargo, en el momento en que estamos tentados de asignarles un origen tecnológico, somos retenidos por la notable capacidad de generalización que poseen esas nociones. No es solamente la arcilla y el ladrillo, el mármol y la estatua los que pueden ser pensados según el esquema hilemórfico, sino también un gran número de hechos de formación, de génesis y de composición en el mundo viviente y en el dominio psíquico. La fuerza lógica de ese esquema es tal que Aristóteles ha podido utilizarlo para sostener un sistema universal de clasificación que se aplica a lo real tanto según la vía lógica como según la vía física, asegurando el acuerdo entre ambos órdenes y autorizando el conocimiento inductivo. La propia relación entre el cuerpo y el alma puede ser pensada según el esquema hilemórfico.¹⁵

Sin la pretensión de abordar la obra de Gilbert Simondon como objeto único de investigación, tomamos de él algunas ideas, en especial sobre la *Individuación*, (como *resolución parcial y relativa que se manifiesta en un sistema que contiene potenciales y encierra una cierta incompatibilidad en relación consigo mismo*¹⁶) para la interpretación de la *gestesis*; una fuerza necesaria para indagar de manera expandida, su metamorfosis y sus potencias poéticas que adhieren tanto el medio como al cuerpo mismo. Un acercamiento a las ideas sobre individuación y a las fases del ser, motivadoras para una re-interpretación del gesto.

En esta lógica, la *gestesis* que proponemos está hecha de virtualidades y de singularidades, deviene en acontecimiento intempestivo, en gesto “*in-actual*”, en *contra-gesto*, en *gesto-otro*. Es una fuerza que emerge por fuera de aquel individuo sustancialmente representado. Dado su carácter virtual, la *gestesis* no es algo que le falte a la realidad, sino algo que está implicado en un proceso de actualización de acuerdo con el plano que otorga su acontecimiento.

Para poner en contexto esta *virtual realidad* de la *gestesis*, es necesario establecer una diferenciación frente a los conceptos heredados de la tradición filosófica clásica.

¹⁵ SIMONDON, Gilbert, *La Individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009, pp. 47,48.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 26.

Tradición que parte de un *sustancialismo* platónico¹⁷ y de un *hilemorfismo* aristotélico¹⁸, los cuales han permanecido como telón de fondo para argumentar la unidad, la identidad y la forma del ser: un ser en estado estable, como producto ontológico.

La teoría de la individuación hace visible al individuo como fase del ser, como devenir; posición que choca radicalmente con el paradigma clásico de la relación entre materia (*hýle*) y forma (*morphos*). Es por ello que, en el interrogante ¿cuándo y cómo se produce *un* cristal, *una* membrana, *un* animal, *un* individuo?, el esquema *hilemórfico* es incapaz de concebir el devenir de una individuación, pues éste intenta explicar al individuo desde un principio preformado, externo y trascendente a la operación de individuación. El principio *hilemórfico* funciona como una forma que se impone desde afuera, como un molde a una materia pasiva. Aristóteles, considera al individuo engendrado por el encuentro de una forma y de una materia, es decir, todos los seres naturales están compuestos por materia y forma y, para que éstas existan, la una requiere de la otra. No hay forma sin materia y materia sin forma. Son imprescindibles para la constitución de cualquier ser. La forma sin la materia sería la idea fuera de la cosa y para Aristóteles, la idea siempre está en la cosa. Dicho de otro modo, el hilemorfismo consiste en el encuentro de una forma y de una materia previas que existen como términos separados, anteriormente constituidos. Afirma Aristóteles:

De la Substancia se habla, al menos, en cuatro sentidos principales. En efecto, la esencia, el universal y el género parecen ser substancia de cada cosa; y el cuarto de ellos es el sujeto. Y el sujeto es aquello de lo que se dicen las demás cosas, sin que él, por su parte, se diga de otra. Por eso tenemos que determinar en primer lugar su naturaleza; porque el sujeto primero parece ser substancia en sumo grado. Como tal se menciona, en un sentido, la materia, y, en otro, la forma, y, en tercer lugar, el compuesto de ambas (y llamo materia, por ejemplo, al bronce, y forma, a la figura visible, y compuesto de ambas, a la estatua como conjunto total); de suerte que, si la especie es anterior a la materia y más ente que

¹⁷ MONTROYA, Jorge William, *La individuación y la Técnica en la Obra de Simondon*, Medellín, Universidad Eafit, 2006, p. 29. La crítica al sustancialismo platónico que realiza Simondon, tiene que ver con la manera en que esta doctrina concibe la individuación: “Pues en ella, es a partir de un individuo constituido que uno espera encontrar las condiciones de su ontogénesis; es decir, el desarrollo que lo habría producido como resultado. Esta concepción ignora que el individuo es una fase del ser, en la cual no llega a agotar completamente su potencial energético”.

¹⁸ *Ibíd.*, p., 30. “El esquema hilemórfico aristotélico, que describe al individuo a partir de encuentro entre una materia y una forma previa, es fuertemente criticado también, debido a que no permite pensar una verdadera operación de individuación que conduzca hasta el *σύνολον* (símbolo). En esta concepción, la fuerza del encuentro entre las dos mitades prometidas reposa sea en la materia, sea en la forma; su destino ya está establecido, no queda sino seguir el impulso general de los acontecimientos. No se asiste a la ontogénesis, pues no se supone que la operación de individuación sea capaz de aportar las condiciones necesarias para la aparición del individuo.

ella, por la misma razón será también anterior al compuesto de ambas.

[...] Y entiendo por materia la que de suyo ni es algo ni es cantidad ni ninguna otra cosa de las que determinan al ente. Pues es algo de lo que se predica cada una de estas cosas, y cuyo ser es diverso del de cada una de las categorías (pues todas las demás cosas se predicán de la substancia, y ésta, de la materia).¹⁹

En el planteamiento clásico aristotélico, el *ser* se dice de muchas maneras, sin embargo, todo lo que atañe a la palabra “ser” remite a un sentido primordial: la Esencia. Pues, según esta postura ontológica, ella permite hablar con sentido, haciendo visible los límites del pensamiento, pues debajo de la Esencia se encuentran las demás categorías que identifican al “ser”.

Platón recrea los Géneros dicotómicos en géneros generalísimos, por ello, es posible seguir dividiendo al interior: cada Género contiene en su interior géneros menos Generales, que a su vez se dividen en especies que incluyen subespecies, hasta llegar a la especie más simple de todas, que contiene solamente **individuos**.

Su ontología muestra una geografía del ser que incluye las fronteras de la Razón, topándose con un punto en el que ya no se puede seguir generalizando. Por ejemplo, ser amarillo es más general que ser amarillo vivo, tener un color es más general que ser amarillo, y más general es aún tener una cualidad y como no hay nada más general que tener una cualidad, una cantidad, una relación, etc., (finalmente, todos estos Géneros son accidentes de la Esencia) entonces, es cuando llegamos a dicho límite de un Género, al lugar in-divisible; dicho de otro modo: al *in-dividuo*. Un caso ejemplar se encuentra en El Sofista (219 a)²⁰, donde se hace visible el proceso de *división* y *dicotomía* con la definición del arte de pescar. A continuación un fragmento:

[...]

Extranjero: -Supuesto que la adquisición y la producción abarcan de esta forma el conjunto de las artes ¿bajo qué título Teeteto, hemos de colocar el arte del pescador de caña?

Teeteto: -De alguna manera, es evidente, en la adquisición.

¹⁹ ARISTÓTELES, *Metafísica*, texto extraído en enero de 2013, desde: <http://www.mercaba.org/Filosofia/HT/metafisica.PDF> p. 68.

²⁰ PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 1002.

Extranjero: -Pero ¿es que la adquisición no tiene a su vez dos formas? Por una parte es un intercambio hecho por las buenas en virtud de una donación, un alquiler o una compra; mientras que todo lo demás, donde uno no hace más que tomar por medio de la acción o la palabra, sería arte de capturar, ¿no es así?

Teeteto: -Esto se infiere de lo que hemos dicho.

Extranjero: -Pues bien: ¿no hay que dividir a su vez en dos el arte de capturar?

Teeteto: -¿En qué sentido?

Extranjero: -Todo lo que se hace a descubierto se colocará como perteneciendo a la lucha, y todo lo que se realiza en él por engaño, como perteneciente a la caza.

Teeteto: -Cierto.

Extranjero: -Pero este arte de la caza debe dividirse a su vez, so pena de cometer un absurdo, en dos partes.

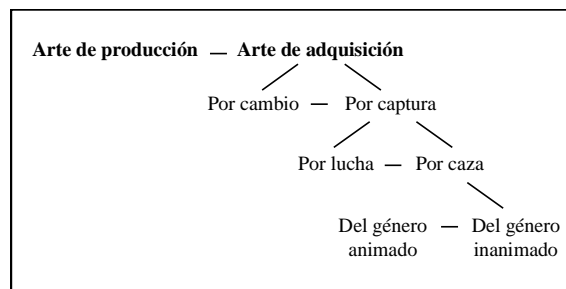
Teeteto: -Dime, ¿cuáles son éstas?

Extranjero: -El género inanimado nos dará la primera; el género animado nos dará otra.

Teeteto: -¿Cómo no? Es imposible negar su distinción.

[...]

En el siguiente esquema, la *división* avanza desdoblando siempre a la derecha:



[...]

Extranjero: -¿Y cómo iba a hacerlo? Por otra parte, puesto que la caza dedicada al género inanimado no tiene nombres propios más que en algunas partes del oficio de buzo y otras partes muy limitadas, es necesario que hagamos total abstracción de ellos. El resto es la caza que tiene por objeto lo que posee alma y vida: la llamaremos caza de seres vivos.

Teeteto: -Sea

Extranjero: -Ahora bien: en esta caza de los seres vivos, ¿no tenemos acaso derecho a distinguir una doble forma: para el género pedestre, que se divide en una gran pluralidad de nombres y formas, la caza de los vivientes que caminan, y para el otro género, que comprende todos los vivientes nadadores, la caza acuática?

Teeteto: -Enteramente.

Extranjero: -Luego, en el género nadador, distinguiremos el linaje de los animales que vuelan y el de los animales acuáticos, ¿no?

Teeteto: -¿Como no, en efecto?

Extranjero: -En cuanto a la caza del género volátil, creo la llamaremos toda entera caza de pájaros, ¿no es así?

Teeteto: -Este es, en efecto, el nombre que se le da.

Extranjero: -Por el contrario, la caza de los animales acuáticos es, casi en su totalidad, pesca.

Teeteto: -Sí.

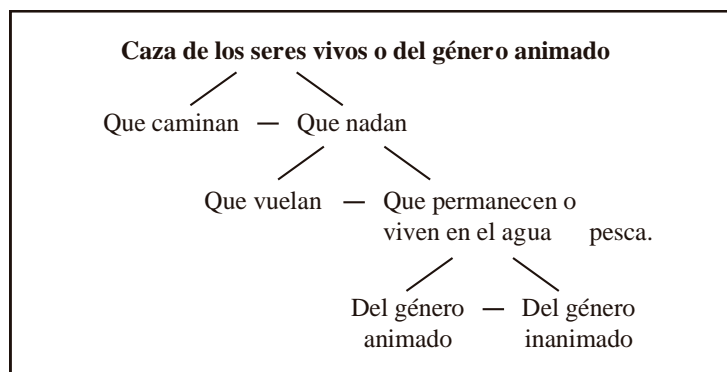
Extranjero: -Pues que ¿en esta misma clase de caza no vamos a hacer dos divisiones, atendiendo a sus dos partes más importantes?

Teeteto: -¿Según qué partes?

Extranjero: -Atendiendo a que en una la caza se efectúa por medio de cercos que por sí mismos detienen a los animales que son la presa, y a que en la otra la caza se efectúa golpeando la presa.

[...]

En el siguiente esquema la *dicotomía* tiende más a definir que a clasificar: es un proceso de eliminaciones sucesivas:



Es claro que la ontología platónica establece en estas consideraciones un pensamiento razonable en una vía ascendente de la dialéctica, que va desde los sentidos hacia el Sentido, marcando las fronteras del mundo inteligible. Sin embargo, en este preciso límite y a partir de una dialéctica descendente, que va de lo Inteligible a lo Sensible, se halla un campo en la cual el pensamiento razonable es imposible. Justo allí, se encuentra el devenir-sin-medida, un lugar donde el Logos es incapaz de capturar las diferencias, sea porque fueran demasiado grandes o excesivamente pequeñas que, según Platón (517 b)²¹, son el producto de perturbaciones de lo sensible que, a su vez, generaban *simulacros*, malas copias carentes de modelo inteligible y, debido a estar lejos del dominio de la representación lógica, quedan forzosamente condenadas a *no-ser*, a no semejar, a “ser” disímiles.

²¹ PLATÓN, Op. Cit., p. 778-780.

Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los *simulacros* están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales.²²

Inferimos que los individuos no dependen de un origen absoluto proveniente de una ontología, sino que son el resultado de una transformación y construcción permanente, es decir, de una ontogénesis. Por ello, nuestro estudio se acerca a las ideas movilizadoras de Gilbert Simondon, porque disponen en nuestro pensamiento el concepto de ontogénesis (por estar más cercana a la realidad cambiante del individuo en construcción; ya no más sustancias, sólo fases²³, puro devenir), en lugar de ontología, (por estar más cercana al ser de identidad). Nos permite acercarnos al desfaseamiento del ser y a su realidad móvil. En esta dirección, no cabe la pregunta por sustancias privilegiadas ni un ser que las contenga, la concepción del ser para Simondon es la siguiente:

El ser no posee una unidad de identidad, que es la del estado estable en el cual ninguna transformación es posible; el ser posee una *unidad transductiva*, es decir, que puede desfasearse en relación consigo mismo, desbordarse él mismo de un lado y otro de su centro²⁴.

De allí, se despliega la idea del individuo no como finalizado, sino como parte del proceso, una expresión transitoria²⁵; por ello mismo, interpretamos que ese ser en desfase, es el ser que deviene *gestesis*. Por su condición de paso e itinerancia. Ese cúmulo de transitoriedad en la que el individuo hace fusión con su medio y, que se repite permanentemente, *gestesis* tras *gestesis*, movilidad tras movilidad, es lo que desencadena en individuación. No se trata de ver el gesto como el despliegue de las formas icónicas

²² DELEUZE, Op. Cit., p. 258.

²³ MONTOYA, Op. Cit., p. 56. “La noción de fase proviene de la termodinámica. La pertinencia de hacer uso de ella para aclarar el concepto de “preindividual” en la tesis de Simondon ha sido claramente presentada por Muriel Combes. [...] “Ahora bien, una fase no es una simple apariencia relativa a un observador (como cuando uno habla de las fases de la luna), ni un momento temporal destinado a ser reemplazado por otro [...], sino un aspecto que resulta del desdoblamiento del ser [...] y relativo a otros aspectos que resultan de otras individuaciones. La termodinámica nos enseña que un sistema que cambia de estado (como el agua que se evapora o se congela) contiene dos subsistemas, dos fases (líquido y gaseoso o líquido y sólido) que él reúne. Si se describe el ser como un sistema en devenir, se dirá entonces que él es necesariamente polifásico [...]”

²⁴ SIMONDON, Op. Cit., págs. 36-37.

²⁵ Transitorio implica en este trabajo dos vías: primero, que nos existe experiencia acumulada de ser individuo, este acontece siempre como consecuencia del cruce de fuerzas entre el ser preindividual y el medio y, segundo, la individuación se produce como resolución a una tensión que le permite devenir siempre, el que acontece en la individuación siempre está en fase, que pasa de su realidad preindividual metaestable a una individuación más.

de una expresión corporal determinada, proponemos la *gestesis* como condición de potencia, sustraída de aspectos antropomórficos con los que solemos concebir los gestos-lenguaje.

Desplegar la noción de *gestesis*, no apela a la idea de individuo terminado, resumido en el mismo gesto, nada más alejado de la realidad cambiante. Precisamente, allegar la idea de *gestesis* en el juego de individuación, permite la comprensión del derrumbe de aquellas posturas filosóficas clásicas que determinaban una unidad, una identidad. Por ello, el ejercicio de este estudio no captura formas definidas, sino ciertas condiciones de posibilidad, expresiones de una potencia humana. Ahí, emerge la *gestesis*, cuando el principio de individuación hace visible que cada individuo es una forma del ser. Un acontecimiento, un relación singular, única.

Nos interesa desde la individuación reflexionar el abandono de las formas y las sustancias, rodear al individuo en construcción y su realidad relativa: “[...] *el devenir no es un marco en el cual existe el ser; es dimensión del ser*”²⁶. Pues, cuando se trata de la idea de una identidad, tradicionalmente se habla de dos opciones: de su equilibrio o su desequilibrio, el movimiento y el reposo del ser; pero para la individuación, Simondon propone la noción de metaestabilidad²⁷: *el equilibrio estable excluye el devenir, porque corresponde al más bajo nivel de energía potencial posible; es el equilibrio que se alcanza en un sistema cuando todas las transformaciones posibles fueron realizadas y ya no existe ninguna fuerza; todos los potenciales se han actualizado y el sistema, habiendo alcanzado su nivel energético más bajo, no puede transformarse de nuevo*²⁸.

La individuación producida, o más bien, la *gestesis* acaecida desde esta dinámica móvil, no inicia de un estado definido que se identifica y luego se transforma en la individuación y luego en otra identidad compacta. Se trata de capturar la *gestesis* que nace en la potencia y se dispone para una individuación en una fluctuación, de fuerza en fuerza. La *gestesis* dura lo que dura la individuación.

²⁶ SIMONDON, Op. Cit., 27.

²⁷ MONTOYA, Op. Cit., p.32. “Por “metaestabilidad” se designa un desequilibrio transitorio o aparente, incluso un falso equilibrio, puesto que la menor alteración de las condiciones existentes resuelve el sistema[...]”.

²⁸ SIMONDON, Op. Cit., p. 28.

Simondon, abandona la idea de forma y propone la noción de *información* como su fórmula de actualidad, teniendo en cuenta que: “*el ser no posee una unidad de identidad, que es la del estado estable en el cual ninguna transformación es posible; el ser posee una unidad transductiva; es decir que puede desfasarse en relación consigo mismo, desbordarse él mismo de un lado y de otro de su centro*”²⁹. La transducción conserva la información, es el fundamento de la individuación.

Pero, cuando se habla de información, se debe tener en cuenta que ésta:

*[...] a diferencia de la forma, no es jamás un término único, sino la significación que surge de una disparidad. La antigua noción de forma, tal como la desprende el esquema hilemórfico, es demasiado independiente de toda noción de sistema y de metaestabilidad, lo que ha ofrecido la teoría de la forma supone la noción de sistema, y está definido como el estado hacia el cual tiende el sistema cuando encuentra su equilibrio*³⁰.

Cuando pensamos en la *gestesis*, lo hacemos como información y no como forma; no es un producto estable como respuesta a una situación dada; la *gestesis* es lo que se procesa en la individuación, es individuación, surge como respuesta a las tensiones presentadas y es, ella misma, tensión, como la información que surge de un disparidad o de una crisis. La *gestesis* nace cuando la energía se actualiza. La *gestesis* se desliza en continua individuación, avanza de metaestabilidad en metaestabilidad. De devenir en devenir.

En las estéticas de la superficie el individuo es sólo una fase del ser, posible sólo por individuación y, por tanto, sin identidad; Cabe pensar entonces, su espacio de acontecimiento. Simondon propone una conversión del espacio euclidiano, en espacio topológico³¹, en el cual se resuelven los *problemas espaciales del organismo en vía de evolución*. Se trata de comprender que interioridad y exterioridad convergen, que no existen distancias, sino plena superficie: “*todo el contenido del espacio interior está topológicamente en contacto con el contenido del espacio exterior sobre los límites de lo*

²⁹ *Ibíd.*, págs. 36-37.

³⁰ *Ibíd.*, p.42.

³¹ SIMONDON, Op. Cit., p. 338.

viviente”³². Membrana, dirá Simondon que es *la que hace que el viviente sea a cada instante viviente*, allí se cruzan, en razón de su polaridad, interior y exterior³³.

Relacionar la *gestesis* con la individuación es un acontecimiento dinamizado en dos direcciones, primero, porque se trata de comprender que para ser individuo requerimos de un desequilibrio que nos permita contactos, apoyos efímeros, intermitencias que producen modalidades de cuerpo y de lo cual sólo podemos capturar su impacto, su potencia, su fuerza, detenida fugazmente en lo que dura la *gestesis*. Y segundo, dado por hecho que el individuo dura lo que dura la *gestesis*, la fragilidad de detener su imagen, no es a través de un gesto congelado, sino desde su potencia. Cuando hablamos de fuerza lo que se registra es un bloque de sensaciones, de perceptos, afectos y emociones. Fuerzas sobre la cuales se movilizan los desequilibrios.

³² *Ibíd.*, p. 339.

³³ *Ibíd.*, p. 336.

Homo-gestesis

La hominización es para Leroi-Gourhan un ruptura en el movimiento de *liberación* (o de movilización) que caracteriza la vida, en tanto que, de pronto, hay que tratar con un proceso de exteriorización tal que desde el punto de vista paleontológico, la aparición del hombre es la aparición de la técnica. Leroi-Gurhan precisa que eso significa: *por lo tanto*, del lenguaje. *El movimiento contenido en ese proceso de exteriorización es paradójico*, en la medida en que Leroi-Gurhan en efecto dice que es la herramienta, es decir, la *tecné*, la que inventa al hombre, y no el hombre el que inventa la técnica. E incluso: *el hombre se inventa en la técnica inventando la herramienta –exteriorizándose tecno-lógicamente. Ahora bien, el hombre es aquí el “interior”*: no hay exteriorización que no designe un movimiento *del interior hacia el exterior*. Sin embargo, el interior es *inventado por ese movimiento*: no puede, por lo tanto precederlo. Por consiguiente, interior y exterior se constituyen en un movimiento que inventa al uno y al otro a la vez: un movimiento en el que *se inventan el uno en el otro*, como si hubiera una *mayéutica tecno-lógica* de eso que se llama el hombre³⁴.

Algunas condiciones han caracterizado el filum del *homo sapiens* y sobre él descansan, se tejen, las teorías e interpretaciones para la emergencia del viviente. De Leroi Gourhan, en el Gesto y la Palabra, nos interesan tres aspectos problematizadores para la individuación. Primero, el texto evidencia la configuración del *homo sapiens*, una *gestesis*, sobre las condiciones de aparición del útil (resultado de la individuación) en tanto que emerge debido a un proceso de corticalización u organización y expansión cerebral, como condición de aparición de una nueva fase del humano, es esa su condición de homo individuado. Segundo, si bien la liberación de la mano que libera la palabra y que permite la aparición del lenguaje, son sistemas complejos de individuación tras individuación del *homo sapiens*, (de ese ser que sigue individuándose porque nunca estará completo y que continua resolviendo los problemas planteados por el medio); nos interesa como efecto del orden de la transducción³⁵ provocadora del humano y, su constante desfaseamiento que sólo ha producido mundos desde hace “cuarenta mil años”. Un mundo vital organizado en aras de lo visual y transformado por lo manual. Espacio visto, espacio transformado. Y tercero, la desespecialización del cuerpo,

³⁴ STIEGLER, Bernard, *La Técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*, Hondarribia, Hiru, 2002, p. 213.

³⁵ SIMONDON, Op. Cit., p. 41. “Pero a la inversa de la *deducción*, la transducción no va a buscar a otro lugar un principio para resolver otro problema de un dominio: extrae la estructura resolutoria de las tensiones mismas de dicho dominio [...] Tampoco es comprable a la *inducción*, pues la inducción conserva los caracteres de los términos de la realidad comprendidos en el dominio estudiado, extrayendo de esos mismos términos las estructuras del análisis, pero sólo conserva lo que hay de positivo, es decir, *lo que hay de común* a todos los términos, eliminando lo que ellos poseen de singular; la transducción es, por el contrario, un descubrimiento de dimensiones cuyo sistema hace comunicar a las que pertenecen a cada uno de los términos, y tales que la realidad completa de cada uno de los términos del dominio pueda llegar a ordenarse sin pérdida, sin reducción, en las nuevas estructuras descubiertas; [...].

protagonista de la potencia de la fragilidad, del no estar determinado para nada, que develan los estados metaestables. Tanto posibilita su desespecialización que diremos con Gourhan, que el hombre cambia de especie cada vez que cambia de útil. Para lo cual, se pregunta Lorite Mena: “¿No cambiará también de espacio vital y consiguientemente no establecerá, cada vez, una nueva relación entre espacio sensorial y espacio mental, y no estará, en esta nueva relación, creando una nueva concepción del espacio en el cual se sitúa?”³⁶. Es necesario comprender que el viviente no sólo se adapta y modifica su relación con el medio, sino que, en este proceso de individuación, se modifica él mismo. El medio y el viviente son producto de individuaciones, uno y otro; el uno sin el otro, exterior e interior, en otros términos, medio y hombre individuados.

Pensar el cuerpo del viviente como “esa tecnología “exudada” por el esqueleto”³⁷, en dirección de hacer visible su condición de gestesis, es pensar la *posición* bípeda, la posición propia del hombre –el primer eslabón de la humanización- que no es innata y que necesita un aprendizaje, que “[...]no forma parte de la información genética específica: cada niño debe aprender a asumirla. Constatación simple, pero impresionante –al menos para el profano en genética-, ya que en la posición misma más fundamental del hecho humano encontramos la huella, la primera traza, de la necesidad del aprendizaje [...]”³⁸. De Esta posición, en dirección de la *gestesis*, no interesa la imagen detenida, ni la imagen congelada de una identidad corporal, si fuese así, negaríamos las individuaciones acaecidas que le permitieron transitar de fase en fase, reconfigurar su cuerpo y su medio.

Transitar la posición bípeda, transitar la evolución del cerebro y la configuración corporal inscritas en un diálogo de doble vía, es en realidad, transitar una sola superficie en pliegues. Es pensar la *gestesis* como transducción. Modificaciones que implican, por ejemplo, cambios en el aparato masticador, alteraciones osteo-musculares en general, transformación de la configuración facial y un cambio en la actividad sensorial, son hechos que no sólo son una imagen detenida, sino un estar produciéndose, en la medida de transformarse en dicho proceso, cambia el útil, pero también la adaptación del sistema nervioso y, también el medio.

³⁶ LORITE, Mena José, *El Animal Paradójico*, Madrid, Alianza S.A., 1982, p.38.

³⁷ STIEGLER, Op. Cit., p. 219.

³⁸ LORITE, Op. Cit., p. 113.

De manera general, se ha concebido la evolución del humano como supeditada y dependiente de las condiciones del cerebro, por su asociación a la emergencia de la inteligencia y, por tanto, al desarrollo. Sin embargo, hoy es claro que toda la estructura corporal estaba ya definida mucha antes que se terminara la evolución del cerebro; las células nerviosas y su aumento no preceden el acondicionamiento de la caja craneana. Por lo anterior, el acercamiento a la *gestesis* que plantea el presente trabajo, parte del cuerpo humano, no como unidad e identidad y, por ello mismo, de su repercusión en la noción de lo humano, ese del que tenemos noticia desde hace 30 mil o 40 mil años antes, cuando el *homo sapiens* emerge. Desde esa época a nuestra contemporaneidad, se han sucedido giros pequeños, movildades mínimas que se impregnan en un cuerpo ya definido, sobre un cerebro que vimos evolucionar por ritmo, movimiento y ajustes y, por ello mismo, destronarse de las visiones míticas sobre las cuales, era él quien determinaba la configuración del hombre. Ahora sabemos que la posición bípeda, la liberación de la mano y el desplazamiento del rostro son la antesala de una disposición para el agrandamiento del cerebro y la aparición del humano. Sin embargo, no es la forma la que nos interesa sino, su información.

Crear un objeto, un utensilio, (marcaje de corte zoológico) es producir un significado (marcaje de corte étnico) entre el individuo y las cosas, entre el individuo y el medio. Hecho característico del humano y de ningún otro animal. Una *gestesis* pues, que emerge como posibilidad de individuación de la humanidad, una deriva más, que acompaña la posición bípeda, la liberación de la mano y la emergencia del lenguaje, no como figuras congeladas, sino en lo que cada una de ellas puede como potencia.

Sociabilidad como *gestesis*

La *gestesis* es la condición vital que une al *homo sapiens* con su medio. Está saturado de fuerzas en construcción, ahí se instala la sociabilidad. Esta fase es tomada en esta propuesta desde el momento de emergencia del debate para comprender la antropología cultural, no espiritualista y distinta de la biología. Los argumentos se sostienen a partir de Patrick Tort³⁹, al enseñar que es la teoría de la selección la que posibilitará salir de la encrucijada. Una teoría que gobierna el mundo orgánico, pero también, el de la sociabilidad. “*La selección realiza un gesto al que sólo le conviene el término dialéctico, en el lenguaje del siglo XIX o “transductivo”, en el lenguaje de Simondon*”⁴⁰. En el texto en el que se abre el debate, se le adjudica a la selección natural, además de los instintos, los instintos sociales, la simpatía entre los miembros, el crecimiento de la racionalidad y comportamiento de asistencia; hechos pues, que llevan a Darwin, como lo expone el profesor Luis Alfonso Paláu, a hablar de *efecto de la selección natural*, que entran, en el mismo instante, en contrariedad con las ideas de *eliminación* de los menos aptos o el perfeccionamiento de las especies, de tal manera, que se pasa así de la eliminación a la protección, del exterminio a la asistencia. Por ello, ven en la misma teoría, una negación a sí misma, en donde la expresión de eliminación, se vería trastocado por el desarrollo de los sentimientos morales de ayuda recíproca. “La ley del más fuerte no es originaria ni la diferencia en la que consiste. [...] La naturaleza no es la ley del más fuerte: tal es la apuesta del Discurso”⁴¹.

A lo anterior, Tort lo denomina efecto reversivo. Es lo que nos hace visible el profesor Paláu; allí, se ofrecen los argumentos para iniciar una antropología cultural fuera de los modelos de las ciencias de la naturaleza; sin embargo se pregunta, *¿en que “momento” del devenir es preciso localizar esta reversibilidad interna al desarrollo histórico de la selección natural?* Y, teniendo en cuenta que no se puede hablar de salto en la evolución, se responde al plantear que el segundo asunto, el de la asistencia, sobre el primero, el de la eliminación, toma lugar.

³⁹ Texto presentado por el profesor Luis Alfonso Paláu. De dónde viene y qué produjo la paleontología de André Leroi-Gourhan? (texto para la lección inaugural del seminario “Estética I: la estética expandida de André Leroi-Gurhan”, Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Estética, Facultad de Ciencias Humanas y económicas. Intervención del día 20 de agosto de 2008.

⁴⁰ *Ibid.*, p.4.

⁴¹ STIEGLER, Op. Cit., p.163.

“No existe ninguna duda de que el segundo toma el relevo del primero; pero donde las cosas se vuelven más complejas para una representación lineal de los “encadenamientos” es cuando se precisa admitir que el segundo es la consecuencia necesaria del primero, aunque sea su inverso[...]”⁴². Argumentos importantes porque es a partir de allí que podemos hablar, de acuerdo a dicho efecto reversivo, de la fundación permanente y progresiva de la humanidad.

La construcción colectiva de la etnia es fuente de procesos de confrontación pero también de reconfortación. El espacio construido y el tiempo humanizado, no sólo son la condición de posibilidad de su despliegue técnico, sino la expresión simbólica del comportamiento humano. Se construye un entorno, se establecen relaciones sociales y se ordena el mundo circundante. *“En nuestro grupo zoológico particular, la etnia sustituye la especie y los individuos humanos son étnicamente diferentes, tal como los animales lo son específicamente”*⁴³.

La respuesta que ofrece Leroi-Gourhan a la pregunta desde este presente (década de 60 del siglo XX) sobre: ¿Cómo este mamífero anticuado, con las necesidades arcaicas que han sido el motor de todo su ascenso, continuará empujando su roca sobre la pendiente si un día, no le queda más que la imagen de su realidad? Su respuesta, está dirigida en pocas líneas, partiendo de la constatación de agotamiento del planeta y el trasplante cósmico; una solución sería *“[...] considerar que el individuo es socializable hasta el infinito y que un mundo artificial, funcionando en el bienestar de sus células, es más deseable para el individuo que el de la caverna donde era libre de salir en persecución de un almuerzo hipotecado por el azar de su encuentro con un reno o con el león”*⁴⁴.

⁴²Texto presentado por el profesor Luis Alfonso Paláu. Op. Cit., p. 5.

⁴³ LEROI-GOURHAN, Andre, *El gesto y la palabra*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1965, p., 228.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 393.

Desespecialización o devenir

A lo largo de su evolución, desde los reptiles, el hombre aparece como el heredero de aquellas criaturas que escaparon a la especialización anatómica. Ni sus dientes, ni sus manos, ni su pie, ni finalmente su cerebro, han alcanzado el alto grado de perfección del diente del mamut, de la mano y del pie del caballo y del cerebro de ciertos pájaros, de tal suerte que ha quedado apto para casi todas las acciones posibles, pudiendo comer prácticamente no importa qué, correr, trepar y utilizar el órgano inverosímilmente arcaico de su esqueleto que es la mano para unas operaciones dirigidas por un cerebro superespecializado en la generalización⁴⁵.

No tener una única vía específica, es tener todas las rutas posibles. Aunque el cuerpo como dispositivo esté desarrollado hace un millón de años, y como *homo sapiens*, 30 o 40 mil, poseemos una columna vertebral erecta, una reducción de la dentadura anterior, una modificación profunda de la cara, una aparición de la frente, pómulos y un mentón, un despeje mecánico de la parte posterior del cráneo, una reducción progresiva de las raíces dentales, un aumento de volumen del cerebro, una desespecialización en cuerpo. En otros términos, cada vez que nos enfrentamos a lo que implica el humano haciéndose, configurándose, nos encontramos con la gran paradoja: *el factor (bipedismo) por el cual se inicia nuestra “especiación” no-especializadora, determinante del hecho humano, es justamente, el elemento que mejor muestra nuestras raíces aleatorias, la fragilidad de un proceso que dependió de la confluencia de multitud de factores que no implicaron ninguna elección voluntaria.*”⁴⁶.

Es verdad que nosotros corremos menos rápido que el caballo, que no digerimos la celulosa como la vaca, que trepamos menos bien que la ardilla y que finalmente nuestra máquina osteomuscular toda no es superespecializada más que para permanecer apta para hacer de todo; pero la más importante consiste en el hecho de que el cerebro humano haya evolucionado de manera tal que es apto para pensarlo todo, habiendo nacido prácticamente vacío⁴⁷.

Si bien está claro con Leroi Gourhan que cuando el humano es humano, el útil emerge, el cerebro aumenta su tamaño y el útil se transforma, lo que percibimos es un proceso de individuación en el que... *“más que un hombre es una cierta manera de fabricar un*

⁴⁵ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 120.

⁴⁶ LORITE, Op. Cit., p. 116.

⁴⁷ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 224.

*objeto[...]*⁴⁸. Objetos que a su vez, gozan de evolución. Es importante tener en cuenta que en la configuración del *homo sapiens*, también se configurara el del útil (este útil reiterado, importa por que es materia sobre la cual el hombre sostiene relación con el medio), se trata: “[...] *de una materia inorgánica organizada que se transforma en el tiempo como la materia viva se transforma en la interacción con el medio*”⁴⁹. La mano como medio de creación de útiles y los órganos faciales para la creación del lenguaje “[...] *la evolución es ante todo la de los medios de expresión*”⁵⁰. Liberación de la mano, áreas cerebrales en despliegue, un proceso que no es un bloque expresivo de un determinado momento de la vida del humano; sino que por el contrario, advierte su emergencia, un estar haciéndose *homo gestesis*.

La condición de desespecializados llevó a la construcción de útiles, o dicho de otro modo, los útiles son el resultado de la desespecialización. Su concretización es su individuación, su devenir individuo⁵¹. De hecho, como lo cita Nietzsche, quizá haya que empezar por comprender que “*lo grande del hombre es que es un puente, y no una meta; lo que se puede amar en el hombre es que es un transito y un acabamiento*”⁵². La importancia del útil radica en que sitúa la técnica por fuera de las realidades zoológicas. Pero también, permite entender que el desbloqueo prefrontal, hecho radicalmente humano, hace a su vez brotar un mundo técnico y los instala por fuera de la evolución genética [...] el útil existe realmente gracias a la interacción con el medio que lo hace técnicamente eficaz. La mano, por ejemplo, libre en la locomoción bípeda, importa no como mano sencilla, sino por lo que ella puede producir, es ella generadora de procesos, desde ella la fuerza de sus dedos, pero también el desarrollo del cerebro y el humano productor de mundo. Un mundo que tiene como correlato también, hacer cuerpo.

La liberación de los territorios del córtex cerebral motor, definitivamente adquirida con la posición vertical, llega a la perfección a partir del momento cuando el hombre exterioriza su cerebro motor. No se puede concebir mucho más allá que la exteriorización del pensamiento intelectual, la construcción de máquinas, las cuales no solamente juzgarían (la etapa ya ha sido alcanzada), sino matizarían su juicio de afectividad, tomarían decisiones, se entusiasmarían o se hundirían en la desesperación frente a la inmensidad de su tarea. Entonces

⁴⁸ *Ibíd.*, p.143.

⁴⁹ STIEGLER, Op. Cit., p. 78.

⁵⁰ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 206.

⁵¹ STIEGLER, Op. Cit., p. 110.

⁵² NIETZSCHE, Federico, *Así hablaba Zaratustra*, Medellín, Bolsilibros Bedout, 181, p.20.

no quedaría más al homo sapiens, tras de haber asegurado a tales aparatos la posibilidad de reproducirse mecánicamente, que retirarse definitivamente en la penumbra paleontológica. En realidad, no hay por qué temer que las máquinas con cerebro suplanten al hombre en la tierra. Los riesgos existen en el interior de la especie zoológica propiamente dicha y no directamente de los órganos exteriorizados: la imagen de los robots persiguiendo al hombre en un bosque de tuberías, no tiene otra significación que la de un automatismo que ha sido reglado por el hombre. Lo que sí puede preocuparnos un poco es que dentro de mil años, el homo sapiens, habiendo terminado de exteriorizarse, se sienta embarazado por este aparato osteomuscular anticuado, heredado del Paleolítico⁵³.

La evolución humana debe ser vista, sobre el plano paleontológico, desde dos movimientos importantes: tecnicidad manual y verbal. Importantes porque la primera define una condición de humano con propiedades físicas dadas desde hace treinta mil años, y la segunda, define la evolución étnica, que hace, de la humanidad, como dice Gourhan, un cuerpo exteriorizado. Útil y lenguaje, que sin embargo sólo representan una parte de la evolución del hombre. De hecho, al igual que la sociabilidad, la estética tiene un eco distinto, posibilitando a los humanos el sentimiento de existir personalmente en el seno de un grupo⁵⁴.

Mamífero como mucho otros, si bien posee un aparato cerebral con una complejidad única, no se le conocen otros órganos de percepción que no tengan el resto de los mamíferos. Su equipo sensorial, puesto al servicio de un maravilloso aparato transformador de las sensaciones en símbolos, funciona al igual que el de los animales; si estos últimos llevan una vida mental divorciada de todo aparataje simbolizante, no es menos cierto que el hombre vive en toda su densidad la vida sensitiva, que sigue el movimiento de su digestión para saciarse a horas fijas, que sufre en medio de la multitud a ritmo del paso colectivo al igual que un borrego, que sus gustos alimenticios se basan en los mismos órganos que los de los peces, que sus músculos tienden y se distienden sin que su conciencia sea movilizada para cada movimiento, que, en resumen, toda su máquina animal funciona a varios niveles, los cuales son, hasta el de la integración intelectual, los mismos que los de los otros seres vivos⁵⁵.

La evolución del hombre tuvo un ritmo que integraron al humano en un tiempo y en espacio humanizado, es decir, percibido corporalmente. El movimiento dota de posición el cuerpo, lo introduce en el antes y el después que le caracterizan su propio ritmo vital. En otros términos, en la experiencia vital, por el movimiento es que se vive la dimensión temporal inseparable de la espacial y, por tanto de noción de realidad. *“Los ritmos son creadores del espacio y del tiempo, por lo menos para el sujeto; espacio y tiempo no existen como vivido*

⁵³ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 245.

⁵⁴ *Ibid.*, p.274.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 275.

sino en la medida en la cual son materializados en un envoltorio rítmico”⁵⁶. El útil ha sido importante por la confluencia de aspectos que, pensados en correlación unos con otros, permiten ver el proceso complejo del desarrollo del córtex. Sin embargo, la domesticación del tiempo y del espacio evidencian el comportamiento globalmente humano; se transforma el espacio en imagen controlada por el hombre, en imagen simbólica. Pero también, porque “la vida está radicalmente sustentada por la percepción del espacio. De ahí la importancia que debemos acordar a la comprensión de los medios por los cuales el hombre dominó todos los espacios liberalizando su actividad vital. Este conocimiento del espacio, del contorno vital, se diferencia y precisa según las especies, permitiendo, progresivamente, una exploración y asimilación de datos más complejos que sitúa al animal en un “panorama” más variado y con mayores posibilidades de utilización de ese espacio. Este proceso está acompañado y condicionado, inevitablemente, por la creciente complejidad orgánica”⁵⁷. Este comportamiento inseparable del lenguaje, porque acceden a aptitudes similares en cuanto al reflejo de la realidad por símbolos, implica que la relación con el medio y la producción de objetos-mundo, sea, a la vez, lo que constituye temporalidad: “El hombre, al obrar sobre las cosas (lingüística, utensiliar, sexual..., simbólicamente) está obrando sobre su propio ritmo vital. En este entrelazamiento entre contorno y obrar, entre un espacio y su construcción, se sitúa un ritmo propiamente humano que constituye el fundamento de la temporalidad”⁵⁸.

[...]lenguaje y figuración emanan de la misma aptitud para extraer de la realidad unos elementos que restituyen una imagen simbólica de esta realidad. Pero, mientras que las figuras verbales, en las palabras y la sintaxis, son como el equivalente de los útiles y de los gestos manuales, destinados a asegurar una fijación eficaz del mundo de la materia y de las relaciones, la figuración se funda sobre otro campo biológico como es el de la percepción de los ritmos y de los valores, común a todos los seres vivos. Útil, lenguaje y creación rítmica representan, por consiguiente, tres aspectos contiguos del mismo proceso⁵⁹.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 301.

⁵⁷ LORITE, Op. Cit., p. 32.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁹ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 353.

Para Leroi Gourhan, la actividad motora (la desespecialización de la mano) y la actividad verbal, (la desespecialización de la boca), son sólo un movimiento, el mental, fundado neurológicamente en territorios conexos y expresado conjuntamente por el cuerpo y los sonidos. “*El hombre fabrica herramientas concretas y símbolos; unas y otros revelan el mismo proceso, o mejor dicho, en el cerebro recurren al mismo equipamiento fundamental. Esto lleva a considerar no sólo que el lenguaje es tan característico del hombre como la herramienta, sino también que no son más que la misma expresión de la misma propiedad del hombre*”⁶⁰.

Desbloqueo de los territorios prefrontales que conducen al simbolismo gráfico que termina en la escritura⁶¹. Un desarrollo corporal comprendido, o mas bien, expandido hacia lo que implican el conocimiento del espacio y la movilidad, pues la capacidad de manipulación es lo que le permitirá decir a Lorite Mena, que el espacio tiene una connotación de estar “a la mano”⁶², con lo cual “[...] empieza el lejano eslabón de la posibilidad funcional de una *mediación instrumental*, en cuanto a un primer momento neuro-sensorial de los medios que se servirá el hombre para dominar el espacio (aunque, evidentemente, la distinción progresiva entre utilizador-de-utensilios, modificador-de-utensilios y fabricante-de-utensilios será de vital importancia para comprender las distintas etapas en la modificación dominadora del espacio)”⁶³.

Liberado de sus útiles, de sus gestos, de sus músculos, de la programación de sus actos, de su memoria; liberado de su imaginación por la perfección de los medios de teledifusión; liberado del mundo animal, vegetal, del viento, del frío, de los microbios, de lo desconocido de las montañas y de los mares; el *homo sapiens* de la zoología se encuentra probablemente cerca del fin de su carrera. Físicamente es una especie zoológica que dispone de un cierto porvenir; siguiendo el ritmo de su evolución desde 30.000 años, parece poseer al menos igual perspectiva delante de él, a pesar de que la paleontología nos informa bastante mal sobre este punto; las especies no envejecen, se transforman o desaparecen. El hombre, en todo caso, tiene delante de sí un porvenir que va mucho más allá del ritmo de su evolución sociotécnica⁶⁴.

⁶⁰ STIEGLER, Bernard, Op. Cit., p. 246.

⁶¹ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., p. 389

⁶² LORITE, Op. Cit., p. 33.

⁶³ *Ídem*.

⁶⁴ LEROI-GOURHAN, Op. Cit., págs. 392-393.

Des-especiación

Estoy de acuerdo en que pertenecemos al reino de las bestias. Me lo han dicho toda la vida; creo bajo palabra a maestros y libros. Pero acabo de descubrir por qué pienso y vivo en una armonía tan estrechamente musical con el árbol. Mi tronco, como el suyo, se levanta hacia el cielo, por vértebras verticales. El ápex de mi cabeza, que debería como una proa anticipar mis desplazamientos horizontales como los de los animales, esa cima, se diría que se pone en posición de captar la luz máxima, como mis hermanas y hermanos de Flora. Mis brazos se tienden como ramas, mis dedos y mis manos llevan cosas como en las ramitas aparecen hojas y nidos. Diez veces más que a los animales de cuatro patas, provistos de lasa o de aletas, los humanos se parecen a las plantas⁶⁵.

Cuando se presenta el *homo sapiens*, no hay duda que, aunque conlleva una serie de reajustes y modificaciones, se trata de un cuerpo. (*Gestesis*). Manualización y cerebralización- phylum humano), definidos desde hace treinta o cuarenta mil años. Cambiar de especie en la medida de cambiar de útil, es desde otra perspectiva, cambiar permanentemente, en tanto se hace mundo. El útil construye el mundo del hombre y al hombre mismo. Pero también es posible pensar que por el hecho de poseer un cuerpo se nos posibilita fabricar a nuestra imagen, a partir de nuestra referencia que es nuestro cuerpo: “*Diseñamos nuestras casas siguiendo la estación de pie, según el tronco de nuestros cuerpos y de los árboles, hacia la vertical, según nuestros brazos y sus ramas, de planos horizontales*”⁶⁶.

El movimiento configurador del cuerpo humano, resaltado y priorizado en el proceso para la transformación o cerebralización y liberación de la mano, toma aquí, desde Michel Serres, un reposo. Porque es claro que ya no interesa su identidad, sino su potencia desespecializadora, no su especie sino su individuación; el verbo ha mutado, o más bien ha encarnado: “*Más o menos inmóvil, Homo ya no caza, ya no transporta más trigo, arena, ni mensaje. Finalmente Hermes baja sus alas y se estira, lánguido, en el templo de Vesta, en el hábitat, el movimiento deja el sitio al reposo. Más o menos inmóvil, el animal, se transforma en planta. Ella misma más o menos fija*”⁶⁷.

⁶⁵ SERRES, Michel, *Habiter*, Paris, Le Pommier, 2011. El documento trabajado corresponde a la traducción que realizó el profesor Luis Alfonso Paláu, Medellín, mayo de 2012. p. 12.

⁶⁶ *Ídem*.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 14.

Cuando se abandona la identidad, la sustancia, se propone la individuación y su condición rizomática. El devenir ser, al igual que el rizoma, se moviliza por estados de solución de tensiones. Posee puntos de contacto múltiples y no se “*deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es el uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones*”⁶⁸.

Para Simondon, la pregunta por género y especie ya no son necesarias, porque no existen. En la presentación de sus dos lecciones sobre el animal y el hombre, Jean –Yves Château⁶⁹, enfatiza la idea sobre la cual no hay diferencia entre el animal y el hombre porque no la hay desde el punto de vista de la ontogénesis generalizada. De esta manera, nos dirá, que todo es ser. Pero también teniendo en cuenta que lo que existe, es la individuación.

En un sentido, género y especie no existen. Sólo existirían los individuos; y quizá ni eso; a decir verdad, los individuos tampoco existen, sólo existe la individuación, p. 17. “El individuo no es un ser sino un acto, y el ser es individuo como agente de ese acto de individuación por el cual se manifiesta y existe” (ibíd.). Lo que hace que la existencia de los vivientes, como especie, género, o cualquier conjunto que sea, reposando sobre una “naturaleza”, esté desprovista de fundamento objetivo suficiente: ninguna clasificación y por consiguiente, ninguna jerarquización de los vivientes, está objetivamente fundada, p. 163. La manera en que pueden reagruparse no sólo debería tener en cuenta sus caracteres “naturales” (anatómofisiológicos) sino de qué manera viven en grupo y forman sociedad, p. 164, de que manera se individualan al formar sus grupos, es decir, al individualar de manera “transindividual” los grupos en los que se individualan⁷⁰.

No existe, dirá Simondon, una esencia que permita fundar una antropología para dar cuenta de las diferencias entre el animal y el hombre. Las diferencias aluden al momento de la ontogénesis (del embrión, del adulto, del envejecimiento final) o determinaciones naturales orientadoras y limitadoras de la individuación⁷¹. Las diferencias, incluso entre razas, obedecen más a determinaciones naturales que afectan la individuación. Para él no puede saberse de antemano lo que puede un ser. Aunque se identifiquen líneas de fuerza dominantes, no se puede limitar lo que un ser vivo ya individualado puede hacer ni con que

⁶⁸ DELEUZE, GUATTARI, Op. Cit., p. 25.

⁶⁹ SIMONDON, Gilbert, Dos lecciones sobre el animal y el hombre, Buenos Aires, Ed. La Cebra, 2008, p. 22.

⁷⁰ *Ibíd.*, P.22

⁷¹ *Ibíd.*, p. 23.

puede entrar en relación...⁷²”. Lo que hace Simondon es poner a nuestra mano la idea de metamorfosis para actualizar un cambio de especie. “*Un hombre puede devenir ave o monstruo marino o bien puede devenir río; una mujer desconsolada puede ser transformada en manantial o en árbol. Son metamorfosis, es decir, cambios de especies que conciernen relativamente a la individualidad, pero que suponen la existencia de un principio sobre todo vital, consciente en cierta medida, que está conservado mientras que la individualidad morfológica se encuentra transformada*”⁷³.

Para Serres, este cambio tendría que ver más con la idea de habitar. Para él, habitar, como verbo significa tener. Construir y, en especial abandonar los modelos dependientes de la movilidad. Su figura es pues, aproximarnos a la Flora. A la quietud. Pero para abordar tal *gestesis*, nos propone una primera bifurcación en la que se pregunta: “¿cómo sobrevivir mientras se permanece inmóvil? Imitar esos prodigiosos inventores de perfumes y de venenos, de alimento luminoso y de jugos subterráneos, emular esos genios de la bioquímica. Si ocurre esta derrota de la ciudad deberá hacernos más inteligentes que las encinas, que los cedros o que los naranjos. *Habitábamos ya como ellos, tenemos que imitarlos mejor. Móviles hasta ahora, y móviles hasta los límites volátiles, lo único que hemos hecho es seguir las conductas y la evolución de nuestro linaje animal. Cada vez más inmovilizados, nos toca inventar el cambio de reino, hacia el vegetal*”⁷⁴. El asunto: restituir la potencia erosionada por el movimiento.

Lo anterior se torna diferente si el acento está sobre la función⁷⁵. En esta dirección lo que interesa hacer corresponder son los equivalentes funcionales que pueden: “*ir del vegetal al animal, del animal al hombre e incluso del hombre al vegetal, porque son funciones las que cuentan y no sólo las especies*”. De tal manera, que lo importa es que las especies viven de la misma forma, lo que interesa es que viven⁷⁶. Y, como vida, las exigencias son las mismas,

⁷² *Ibíd.*, p. 25.

⁷³ *Ibíd.*, p. 31.

⁷⁴ SERRES, Op. Cit., Págs., 82-83.

⁷⁵ SIMONDON, Dos lecciones sobre el animal y el hombre, Op. Cit., p. 43. La idea de función la toma Simondon de Aristóteles, quien al desarrollar dicha noción, desde las diferentes conductas vitales, permite una correspondencia por paralelismos entre seres diferentes en estructura y en modo de existencia, por encadenamientos desde el punto de vista de la vida, por funciones comparables.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 44.

al igual que las funciones que corresponden a esas exigencias. “La naturaleza es la igualdad: la indiferenciación originaria es lo universal⁷⁷”.

Cuando decimos nuestro tronco nos tomamos como árboles. ¿Abandonamos la Fauna para entrar en la Flora? Mejor aún, para captar la luz, los árboles extienden sus ramas en el plano, como brazos abiertos [...] Los muros brotan hacia lo alto, como troncos; los pisos se exponen según el horizonte, donde las piezas se rodean de paredes medianeras, como las células duras de la flora. No hemos abandonado los árboles, los seguimos habitando⁷⁸.

Arriesgaríamos una conclusión, diciendo que la des-especialización es también una des-especiación. La herramienta que hace y que produce al *homo sapiens se* construye en ese mismo rol posibilitador del lenguaje; en otros términos, la *doble vía* de tallar el sílex es *gestesis*, es individuación, ya lo hemos reiterado; liberada la mano desde el bipedismo, puede servir para cualquier otra cosa, su uso siempre está por inventarse; tanto así, que podemos decir hoy, que hablamos porque tenemos manos. Desespecialización (distancia de la especificidad propia de los grupos animales) y desarrollo de las áreas cerebral son un mismo registro. El homo no se especializa y, por ello mismo, produce útiles con los cuales se configura así mismo y a su medio. A partir de esta exteriorización el humano ya no es sólo cuerpo, “sólo *funciona* con sus herramientas”⁷⁹ y, por ello mismo, su especie ya no interesa, interesa lo que *puede ese cuerpo*.

El poder de ese cuerpo, es posible rastrearlo, no capturarlo definido e inamovible, sino en estado de devenir: *gestesis*. Lo anterior significa, en primer lugar, que una fase del ser no dura, que fluye de individuación en individuación y, segundo, que esta relación íntima con el mundo sólo se percibe mientras dure su *gestesis*.

⁷⁷ STIEGLER, Op. Cit., p. 163.

⁷⁸ SERRES, Op. Cit., P. 16.

⁷⁹ STIEGLER, Op. Cit., p. 222.

Gestesis y espacio

El espacio sirve de albergue a los entes, y el espacio mismo, cuando se piensa de esta manera, puede concebirse de cualquier forma menos como “vacío”. El espacio siempre está lleno, siempre es una determinada “organización” o distribución del espacio, una determinada disposición de las cosas, y es por tal disposición como, también en principio, un espacio puede llegar a distinguirse de otro⁸⁰.

Nuestra manera de estar en el espacio informa sobre nuestra manera de ocuparlo. ocupamos un espacio y, como cuerpo, que a la vez es espacio, también somos ocupados, individuados, mezclados de espacio, íntimos, es decir, somos *gestesis*. Por ello dice José Luis Pardo que:

A un nivel más modesto, podríamos sugerir que la existencia (y no sólo la “existencia humana”), más que clasificarse en categorías rígidas cuya lista tiene que ser obligatoriamente “cerrada”, se diversifica en un conjunto abierto de “estilizaciones estéticas”, formas de espacializar o de “estar en” el espacio, de constituir lugares y rincones de acuerdo con prácticas que podríamos llamar “deco gráficas” o “decológicas”⁸¹.

En esta dirección, podríamos decir que la *gestesis* es también un espacio, el espacio de la individuación. Si el espacio, según Pardo, no puede concebirse vacío, la *gestesis* tampoco puede hacerlo. Contiene, o mejor dicho, despliega lo que el cuerpo va siendo. Su exterioridad. Ese ir siendo, es la posibilidad de construcción permanente, pues la *gestesis* emerge en el momento en que el cuerpo es afectado, cuando el cuerpo dispone su sensibilidad en el otorgamiento de sentido a las cosas. Allí la *gestesis* es, entonces, una técnica de espacialización o exteriorización en palabras de Leroi-Gourhan. Concebir al cuerpo como hacedor de *gestesis*, es asumirlo es su devenir en la medida de su afectación. Cuando se afecta, se mueve, cambia de fase.

[...] el movimiento no es, como queda dicho, un simple cambio de lugar sino, en su más cabal sentido, *producción de cosas*, producción de sentido(s), es decir, poética (*poíesis*). Esa producción de cosas es contada y medida y, por lo tanto, sometida a cierto régimen de producción, a cierta técnica, cierto arte (*tejné*). Así, la técnica no solamente no es lo contrario de la naturaleza, sino que, antes bien, es la naturaleza misma en acción, la acción de la naturaleza, la naturalización de las cosas, la existencia de los entes, la terrenalidad de los cuerpos⁸².

⁸⁰ Pardo José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 16.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 17.

⁸² *Ibíd.*, págs.109-110.

La gestesis, al igual que los lugares no son inmóviles. Devienen, no se agotan, pues su condición es la de estar construyendo sentido siempre. Poseen su misma inestabilidad, el no lugar:

[...] el lugar de las cosas (como lugar del universo) es el no-lugar, algo que no tiene lugar, por lo cual es buscado indefinidamente por el universo sin poder ser jamás hallado. Así, si algo reposa verdaderamente (en el sentido que reposa el primer principio –final- del movimiento), dejaría de tener lugar, dejaría de moverse, dejaría de devenir sentido para volverse puramente inteligible⁸³.

Para Pardo, es precisamente el movimiento, el desplazamiento perpetuo lo que mantiene las cosas separadas de lo que son. Estar fuera de lugar implica el movimiento. La expresión devenir sentido “[...]” *es también aquello a partir de lo cual una cosa comienza a moverse, el principio de su devenir sentida*⁸⁴. La gestesis en su emergencia deforma la condición ontológica de las cosas en la dimensión de *diccionario* y, expande, a manera *enciclopédica* las interpretaciones posibles, las convierte en indefinidas e inclasificables. El gesto convencional, reconfigurado vía enciclopedia, no sólo cambia de lugar, sino que configura no-lugares, lo cual significa pasar de las imágenes congeladas con únicos significados, a las superficies cargadas de fuerza y devenir. *gestesis* irrepetible. *Tener lugar quiere decir estar fuera de lugar*⁸⁵. Y, en esa dirección: *Ser es (o significa) devenir sentido, aparecer, acontecer [...]*⁸⁶.

DESLIZAMIENTO DOS

POÉTICAS DE LA SUPERFICIE

Los ejemplos desplegados en este capítulo están referidos al arte en general, a la producción de sentido generado mediante registros poéticos (teatro, pintura, literatura, entre otros.) Estos procedimientos artísticos hacen patente el plano liso de los acontecimientos dispuestos como poéticas de la superficie. Nos permite deslizarnos a partir de una *percepción interactuante* con la obra, nos lleva a sentir el campo simbólico de la *gestesis*. Las obras se analizan más allá de su reproducción figurativa, es decir, se recrean a partir de un plano sensorial que nos permite capturar sus fuerzas invisibles, se

⁸³ *Ibíd.*, p. 119.

⁸⁴ *Ídem.*

⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 124.

halla una estrategia para hacer visible (audible, legible, masticable) la *gestesis* inferida en la obra.

El “trialogo” ejercido entre el autor, la obra y el perceptor, tiene como tema de conversación el ataque a las formas estereotipadas (visibles y contemplativas). Es decir, la fuerza invisible en cuestión se percibe durante la lucha contra esos estereotipos y lo que se busca es desorganizarlos, removerlos, hacerlos pasar por un caos mas que por una representación coherente o del mundo. Es decir, que durante la lectura de un poema, la visualización de una pintura o la asistencia a cierta escenificación, se presentan rasgos representativos (gestos) y acontecimientos (*gestesis*). Saber diferenciarlos le permite al perceptor fluctuar entre los rasgos mayores y los rasgos menores respectivamente. Por ejemplo en “Kafka. Por una literatura menor”, la creación artística es llamada “menor” en el sentido de que socava las condiciones sociales de la norma mayor. Es necesario recalcar que *menor* no es el calificativo del arte denominado menor o arte marginal por oposición al éxito virtuoso, sino de una actitud de *minoridad*, de *minoración* que, en su ejercicio, desequilibra las normas. En este sentido, la creación artística se precipita como anomalía polémica respecto de los valores dominantes que definen una normalidad social. La obra maestra no imita, sino que desorganiza el género, es decir, lo *minora* inutilizando la regla. Dice Deleuze:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekistano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.⁸⁷

Es necesario advertir que *la gestesis* designa la minoración como una actitud energética -vivencial que otorga a la obra materia expresiva, su cuerpo social y su singularidad creadora. La *gestesis* percibida en la obra, se podría definir como una recíproca puesta en tensión entre un uso *mayor* –dominante- (el cual se encuentra establecido en un uso

⁸⁷ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 2001, p. 31.

normal) y su variación intensiva, *menor*. El conjunto de prácticas *menores* busca un desplazamiento hacia los puntos medios de cada componente *mayor* establecidos en la obra.

A continuación se presenta una selección de *gestesis*-poéticas que posibilitan una aproximación a la noción de acontecimiento. Estos ejemplos son *gestesis*, mas no experiencias artísticas. Las obras escogidas, más que una exhibición de reproducciones, son usadas como una advertencia sobre los acontecimientos, sirven como una muestra de nuestro objeto de estudio y sólo pretende exclamar su devenir, su fuerza. Quedan en el tintero un sinnúmero de obras que posiblemente aumentarían la comprensión de la *gestesis* poética, sin embargo, apelo a la capacidad del lector para captar el sentido en las obras de su preferencia y, se reitera, que no se deben buscar experiencias, pues no se privilegian hechos que capturan colecciones de situaciones con historias (pasados acumulados), ya que no aprehenden toda la realidad, sino que se instalan en un trozo de ella. De lo que se trata es de hacer visible unas experimentaciones que "[...]hace menos alusión a un conocimiento ya adquirido que al reflejo de un primer sustrato de ella[...]"⁸⁸.

Las *gestesis* propuestas en estas poéticas de la superficie, son pues, creación de otros mundos y, por ello mismo, devenires sentido del humano.

⁸⁸ J MONTOYA, Jorge William, *La individuación y la Técnica en la Obra de Simondon*, Medellín, Universidad Eafit, 2006, p.,80.

TRÓPICO DE CAPRICORNIO – HENRY MILLER

El relato del personaje autobiográfico que realiza Henry Miller en Trópico de Capricornio, patenta esta realidad de la *gestesis*, su estado individuado prescinde de su condición corpo-céntrica para hacer visible su existencia en el *entre* del paisaje urbano, describiendo poéticamente su desfasamiento mientras acaricia a su amante.

En el momento todo está claro para mí, está claro que en esta lógica no hay redención, pues la propia ciudad es la forma suprema de locura y todas y cada una de las partes, orgánicas o inorgánicas, expresión de esa misma locura. Me siento absurda y humildemente grande, no como un megalómano, sino como una espora humana, como la esponja muerta de la vida hinchada hasta la saturación. Ya no miro a los ojos de la mujer que estrecho en los brazos, sino que nado a través de ellos, cabeza y brazos y piernas, y veo que tras las cuencas de los ojos hay una región inexplorada, el mundo del futuro, y aquí no hay lógica alguna, simplemente la germinación silenciosa de acontecimientos no interrumpidos por la noche ni por el día, por el ayer ni por el mañana. El ojo, acostumbrado a la concentración en puntos del espacio, se concentra en puntos del tiempo; el ojo ve hacia adelante y hacia atrás, como guste. El ojo que era el yo del sí mismo ya no existe; este ojo sin yo no revela ni ilumina. Viaja a lo largo de la línea del horizonte, viajero incesante e ignorante. [...] Mis ojos son inútiles, pues sólo me devuelven la imagen de lo conocido. Mi cuerpo entero ha de convertirse en un rayo constante de luz, que se mueva con mayor rapidez todavía, que nunca se detenga, que nunca mire hacia atrás, que nunca se consuma. La ciudad crece como un cáncer; he de crecer como un sol. La ciudad corroe cada vez más lo rojo; es un insaciable piojo blanco que me devora. Voy a morir en cuanto ciudad para volver a ser un hombre. Así, pues, cierro los oídos, los ojos, la boca.⁸⁹

⁸⁹ MILLER, Henry, *Trópico de Capricornio*, Barcelona, Círculo de lectores, págs. 64-65.

MATAR A PLATÓN-CHANTAL MAILLARD

MATAR A PLATÓN (sección inferior)⁹⁰

Tuerzo la esquina. Apresuro el paso.
Se hace tarde y aún no he almorzado.
Acabo de encontrarme con un viejo amigo.
Me ha pedido consejo acerca de unos poemas que está escribiendo.
Le ha puesto al libro un título extraño:
Matar a Platón.

Trata de una mujer aplastada por el impacto de un sonido,
el sonido que hace una idea cuando vibra y se convierte en proyectil.
El sonido aplasta a la mujer contra la fachada de una casa.
Ése es el tema. Los poemas son variaciones de esta imagen.

Le dije que no entendía por qué lo titulaba Matar a Platón.
Me contestó que el libro describe un acontecimiento,
que el acontecimiento, al contrario de una idea, nunca puede ser definido.

Un acontecimiento no es un hecho sino algo muy sutil,
simple y complejo al mismo tiempo.
Por eso las variaciones. Por eso los poemas.
Un poema puede sugerir el instante.
Y en ese instante está el universo entero, en superficie,
el universo en extensión, como una enorme trama.
Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama.

Platón desterró a los artistas por temor a que mostraran que
lo-que-ocurre no tiene correlato ideal,
que cada ser no participa de su idea sino,
al contrario, de todo aquello que él no es.
Censuró a Homero porque no permitía la metamorfosis,
el llanto de los héroes y la risa de los dioses.
Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento.

¿Y la mujer?, pregunté. ¿Por qué una mujer?
Porque Platón, de acuerdo con su época, las envilece, contestó.
En el mundo de las verdades, ella es la víctima.
Pero en tu poema ella también es la víctima,
insistí, y sin embargo dices que describe un acontecimiento...
Sí, pero ¿a los ojos de quién acontece el acontecimiento?

Prometí pensármelo. Pero vi que él también dudaba.
Estoy segura de que lo estará reconsiderando.

Nos separamos hace unos minutos. Parecía satisfecho.
Por cierto, ahora me doy cuenta de que no le pregunté por la niña que le acompañaba.
No sé si era hija suya.
Tenía la piel casi transparente como si hubiese salido de uno de sus versos.

⁹⁰ MAILLARD, Chantal, "Matar a Platón", Barcelona, Ed. Tus-Quets, 2003, págs. 13 – 67.

He torcido la esquina. Oigo el sonido de un frenazo.
Parece producido por un camión pesado.
Ahora, el ruido de un impacto.

Voy a volver sobre mis pasos:
ha sido justo detrás de la esquina.

En este fragmento, la autora describe un acontecimiento, expone como tema el acontecimiento mismo y analiza los puntos de vista entrecruzando la sección superior (que también está compuesta como prosa-poética) con la sección inferior. La sección superior relata el acontecimiento desde el *futuro* y la sección inferior lo expone desde el *pasado*, mientras pone el *presente* como un plano inexistente, o más bien, vacía. En este caso la sensación de superficie se encuentra aglutinada entre las dimensiones del *pasado* y del *futuro* permitiendo al lector saltar de una sección a otra, prediciendo la conjunción de las fábulas y logrando el estado liminal y superficial que constituye al acontecimiento.

En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna.

Pero, hay, por otra parte, el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que esquiva todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum...*; o, mejor, porque no tiene otro presente sino el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que hay que llamar la contra-efectuación. En un caso, es mi vida la que me parece demasiado débil para mí, que se escapa en un punto hecho presente en una relación asignable conmigo. En el otro caso, soy yo quien es demasiado débil para la vida, es la vida demasiado grande para mí, echando sus singularidades por doquier, sin relación conmigo, ni con un momento determinable como presente, excepto con el instante impersonal que se desdobra en todavía-futuro y ya-pasado.⁹¹

Mientras el lector pasa la página, se ve obligado a interactuar con ambas secciones las cuales están impresas con diferentes fuentes de texto para su diferenciación. En la relación, se desatan diversos efectos literarios que nos muestra la circulación de la red de lo real a través de sus variaciones, de sus múltiples modos de asociar y de su constitutiva apertura que nos enfrenta a un quiasmo, de modo que la noción de acontecimiento se patentará durante la lectura a través de la fuerza de su entrecruzamiento y la articulación de

⁹¹ DELEUZE, Op. Cit., p. 160.

las fábulas de cada sección que, al final del poema, nos percatamos que se trata del mismo evento, convirtiéndolo, entonces, en un acto de fabulación.

La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene. ¿Cómo podría contar lo que le ha sucedido, o lo que imagina, puesto que es una sombra? Ha visto en la vida algo demasiado grande, demasiado intolerable también, y los estrechos abrazos de la vida con lo que la amenaza, de tal modo que el rincón de naturaleza que percibe, o los barrios de la ciudad, y sus personajes, acceden a una visión que compone a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento, haciendo estallar las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo, de luz cruda o crepuscular, de púrpura o de azul, que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos.⁹²

En síntesis, la *fabulación* es una modalidad de individuación: promueve la condición de múltiples tiempos para el acontecimiento.

⁹² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, 1999, Anagrama, p. 172.

AMÉLIE⁹³ - JEAN PIERRE JEUNET

De la misma manera, en el primer minuto de la película “Amélie”⁹⁴, están editados distintos eventos de una secuencia que, por su narración, está claro que acaecen simultáneamente:

“El 3 de septiembre de 1971, una mosca azul capaz de dar setenta aleteos por minuto, se posa en la calle Saint Vincent en Montmartre. En ese momento, en un restaurante cercano, el viento hace que dos vasos bailen como por arte de magia sin ser vistos, Mientras, en el quinto piso de la avenida Trudaine, París 9 después del funeral de su mejor amigo, Eugéne Colére lo borró de su libreta de teléfonos. A la vez, un espermatozoide con un cromosoma X perteneciente a Raphael Poulain penetra un huevo de su esposa Amandine...” [el subrayado es mío]

Es de suponer que los eventos acaecen de manera espontánea y sin jerarquías y que, en este caso, la superficie es el plano donde quedan articulados, independientemente de un punto de vista privilegiado que pretenda registrarlos como tal.

Gilles Deleuze⁹⁵ le asigna al humano el rol de un actor o *actuante* que, paradójicamente, nunca interpreta una conjunción de siluetas psicológicas de *x*, *y* o *z* personajes, sino que expresa, en términos de fuerza, un tema o un bloque de sensaciones a partir de singularidades comunicativas, liberadas de los límites de los mismos individuos. Es decir, que en su “escenificación” o en su dramaturgia urbana, el proceso de individuación es el protagonista que serpentea el entorno a la manera de un pliegue. En este caso, el *actuante* se abre a una fase divisible, listo para interpretar los bordes plegados de un instante cada vez más impersonal y preindividual.

El actor efectúa pues el acontecimiento, pero de un modo completamente diferente a como se efectúa el acontecimiento en la profundidad de las cosas. O, más bien, dobla esta efectuación cósmica, física, con otra, a su modo, singularmente superficial, tanto más neta, cortante y por ello pura, cuanto que viene a delimitar la primera, destaca de ella una línea abstracta y no conserva del acontecimiento sino el contorno o el esplendor: convertirse en el comediante de sus propios acontecimientos, contra-efectuación.⁹⁶

⁹³ Película extraída en junio de 2012, desde: <http://www.youtube.com/watch?v=RcgZZ-I2hhM>.

⁹⁴ Jeunet, Jean Pierre (director), “*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*”, EEUU, Miramax-films, 2001.

⁹⁵ DELEUZE, Op. Cit., p.159.

⁹⁶ *Ídem*.

MOLLY BLOOM-JAMES JOYCE

En el capítulo 18 del *Ulises*⁹⁷ de Joyce se desarrolla el monólogo interior del personaje Molly Bloom. A continuación, la parte inicial del capítulo en cuestión:

SÍ porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs Riordan que él creía que la tenía enchochada y no nos dejó ni un céntimo todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse 4 peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y la fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña le disgustaban los hañadores y los escotes por supuesto nadie quería verla con ellos supongo que era piadosa porque no había hombre que se fijara en ella dos veces espero que nunca me parezca a ella milagro que no nos pidiera que nos cubriéramos la cara pero era una mujer muy educada desde luego y su cháchara sobre Mr Riordan para aquí y Mr Riordan para allá supongo que se alegraría de deshacerse de ella y su perro olisqueándome las pieles y siempre mañoseando para metérseme debajo de las enaguas sobre todo aun así me gusta eso de él tan atento con las viejas ya ves y con los camareros y mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si es que alguna vez tuviera algo serio es mucho mejor que los lleven a un hospital donde todo está limpio pero supongo que tendría que repetírsele durante un mes sí y entonces tendríamos una enfermera del hospital tener que aguantar el rapapolvo y él allí hasta que lo echen o una monja a lo mejor como la de esa foto guarra que tiene es tan monja como yo no sí porque son tan débiles y quejicas cuando están malos necesitan una mujer para ponerse buenos si echan sangre por la nariz te imaginarías que era algo trágico y esa carademuerto una vez por la ronda sur cuando se torció el pie en la fiesta del coro en la Montaña de pandeazúcar el día que yo llevaba aquel vestido de Miss Stack trayéndole flores las más secas que pudo encontrar en el fondo del cesto cualquier cosa por meterse en el cuarto de un hombre su voz de solterona queriendo imaginar que se moría por sus huesos para nunca verte la jeta otra vez aunque estaba más varonil con la barba un poco crecida en la cama con padre pasaba lo mismo además no soporto poner vendas ni las medicinas cuando se cortó el dedo del pie con la navaja de afeitar recortándose los callos aterrorizado de sufrir un envenenamiento de la sangre pero si fuera algo que me pasara a mí entonces ya veríamos cómo me cuidaba sólo que la mujer desde luego lo oculta para no dar la lata que ellos dan sí se corrió en algún sitio estoy segura por sus ganas de todos modos amor no es de lo contrario estaría desganado pensando en ella así que o fue una [...]⁹⁸

Hay que advertir, que este monólogo interior va más allá de la adecuada distribución de palabras que piensan sus personajes. Los pensamientos desatados como monólogo interior existen como recurso narrativo desde Homero, pasando por Shakespeare y decenas de autores donde, sencillamente, los personajes piensan en voz alta, con un relato unidireccional y una composición gramatical correcta, suponiendo que la acción de

⁹⁷ JOYCE, James, *El Ulises*, Bogotá, Editorial Solar, 2005, págs. 735 – 775.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 735.

pensar tuviera el mismo orden de escribir o hablar. En el caso de Joyce, su monólogo está escrito prescindiendo de comas, puntos y párrafos, consta de ocho largas oraciones, en donde únicamente la cuarta y la última oración terminan en punto. La falta de puntuación agiliza la lectura de manera inicial, convirtiéndola en una lectura desbocada, dificultando tomar el aliento mientras se lee y utiliza como recurso retórico el circunloquio.

Joyce consigue que el lector deduzca que en ese simple “Sí” esté la fuerza de un superficial suspiro de Molly. En el efímero aliento se esconden centenares de situaciones con cierta coherencia interna mediante la utilización de 24.587 palabras que constituyen las últimas 40 páginas de la novela. El “Sí” que pone al principio y al final del capítulo marcan tan solo un gesto y en él genera un despliegue de sensaciones que evidencian la fuerza y los estados pre-individuales de los personajes, El relato ya no se concentra en la psicología de los protagonistas que interactúan a lo largo de la obra. *“Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado”*⁹⁹.

Por ello, el efecto que produce al leer de corrido este monólogo, es una suerte de rumor que retumba insistentemente en la mente del lector, pues éste no asimila el capítulo como una narración de sucesos, sino como una percepción de bloques de sensación, como un tema compuesto de sensaciones. Al leer el capítulo el lector se desliza sobre la superficie unas veces estriada y otras veces lisa, es decir, en constante fluctuación, establecida por el despliegue arrítmico de varios “sí” a lo largo del relato. Joyce hipercodifica y conmuta los signos de puntuación y la separación entre párrafos por una cadena de afirmaciones: cada “sí” enuncia que algo termina o que algo comienza, que funciona como un recurso que permite el paso de un tema a otro.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 169.

BALBUCIR LA IMAGEN - BECKETT

Si bien Joyce tuvo la iniciativa de representar la simultaneidad del acontecimiento a partir del monólogo interior cómo una superficie deconstructiva del pensamiento de un personaje *x*, que a su vez connotaba los gestos pre-individuales de los personajes del Ulises; Samuel Beckett encontró un juego poético para desplegar la superficie ya no de un determinado personaje expresando su monólogo interior, sino de la superficie sonora de todo un idioma, de toda una lengua. Beckett atrapa el gesto sonoro impersonal que deviene en la lengua de toda una cultura, A finales de 1950, Beckett escribe un relato titulado “La imagen” y en esta práctica, el autor deviene extranjero en su propia lengua. A propósito, dice Gilles Deleuze:

[...] el proceso de Beckett es el siguiente: se instala en la mitad de la frase, hace crecer la frase por la mitad, añadiendo una partícula tras otra (*que de ce, ce ceci-ci, loin là là-bas à peine quoi...*) para pilotar un bloque de una única exhalación (*voilàis croire entrevoir quoi...*). El balbuceo creador hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *mal vu mal dit* [mal visto mal dicho] (contenido y expresión). Decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores.¹⁰⁰

Si de lo que se trata es de asistir al balbuceo de toda una lengua, en el relato “La imagen”, el ejercicio de leer en voz alta, permite desplegar sobre la superficie sonora el murmullo impersonal y colectivo de dicha lengua: “*Hacer gritar, balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma*”¹⁰¹. A continuación, la parte inicial de La Imagen:

La lengua se carga de lodo un único remedio entrarla de nuevo entonces y girarla en la boca el lodo tragárselo o escupirlo cuestión de saber si es nutritivo y perspectivas sin estar obligado a ello por el hecho de beber a menudo tomo un sorbo es uno de mis recursos lo mantengo durante un momento cuestión de saber si tragado me alimentaría y perspectivas que se abren no son malos momentos desgastarme todo está ahí la lengua vuelve a salir rosa en medio del lodo qué hacen las manos durante ese tiempo hay que ver siempre lo que hacen las manos y bien la izquierda lo hemos visto siempre sostiene el saco y la derecha y bien la derecha al cabo de un momento la veo allá en el extremo de su brazo extendido al máximo en el eje de la clavícula si puede decirse así o mejor hacerse que se abre y vuelve a cerrarse es otro de mis recursos este pequeño gesto me ayuda no sé por qué tengo así pequeños trucos que son un buen auxilio incluso rozando los muros bajo el cielo cambiante yo debía de ser ya astuto ella no debe de estar muy lejos un metro apenas pero la siento lejos un día se irá sola sobre sus cuatro dedos como garfios las puntas se hunden estiran y así se aleja mediante pequeños restablecimientos horizontales eso es lo que me gusta irme así a trocitos y las piernas qué hacen las piernas oh las piernas y los

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Alfaguara, 1997, p.155.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 153.

ojos qué hacen los ojos cerrados seguramente y bien no ya que de repente allí bajo el lodo veo digo como digo yo como diría él porque eso me divierte [...] ¹⁰²

En “La imagen”, Beckett hace huir la lengua, hace que se desequilibre constantemente y que encuentre variados caminos bifurcándose en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación, pues cada palabra constituye una vibración, estremeciéndolas de arriba abajo. Otros autores hacen lo propio con una estrategia poética similar:

Lawrence hacía trastabillar el inglés para extraer de él músicas y visiones de Arabia. Y Kleist, qué lengua despertaba en el fondo del alemán, a fuerza de rictus, lapsus, chirridos, sonidos inarticulados, enlaces alargados, brutales precipitaciones y frenazos en la elocución con el peligro de suscitar el horror de Goethe, el mayor representante de la lengua mayor, y para alcanzar unos fines extraños en verdad, visiones petrificadas, músicas vertiginosas. ¹⁰³

En “La imagen”, Beckett se limita a una indicación externa, a un artificio, en síntesis, a una atmósfera impersonal, a una superficie por donde se deslizan las palabras en constante desequilibrio, expresando la tartamudez, el temblor, el susurro y el vibrato, permanentes pero ocultos en la lengua colectiva de cualquier idioma, pues el mismo acontecimiento de leerlo, (balbucirlo) atraviesa al lector en ese mismo juego.

¹⁰² BECKETT, Samuel, *Relatos*, Barcelona, TusQuets, 1997, p. 137.

¹⁰³ *Ídem*.

FILM¹⁰⁴- BECKETT

Samuel Beckett, inquieto por los estados de superficie donde los acontecimientos son su motivación, donde emergen los procesos individuados y donde surge la pregunta por lo impersonal, hace preguntar a Deleuze: *¿Cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos?*¹⁰⁵. Una posible respuesta permitiría transmutar de la percepción al percepto, de la imagen a la in-imagen.

Esse est percipi, ser es ser percibido, declara Beckett, tomando del obispo irlandés Berkeley la fórmula de la imagen; pero ¿cómo escapar a las “venturas del *percipere* y del *percipi*”, cuando se ha dicho que mientras estemos vivos subsistirá al menos una percepción, la más temible, la de uno mismo por sí mismo?¹⁰⁶

Beckett realiza su único film y la titula con el genérico “*Film*”, previendo la posición tautológica de los espectadores que estarán frente a ella. En primera instancia, el tema del film es la percepción, el tejido entre el tema, el título y el espectador rodean el evento con un efecto sin fin del film “*Film*” y su percepción de la “Percepción”. Así lo describe Beckett en su cuaderno de notas:

Durante las dos primeras partes todas las percepciones son las de *E*. *E* es la cámara. Pero en la parte tercera existe la percepción que *O* tiene de la habitación y su contenido y al mismo tiempo la continuada percepción de *O* por *E*. [...]

Esse est percipi. [ser es ser percibido].

Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina, siendo mantenida la autopercepción.

Ninguna valoración de verdad en lo anterior, considerado como simple conveniencia estructural y dramática.

Con el fin de ser representado en esta situación el protagonista se divide en objeto (*O*) [*de object, objeto, en inglés*] y ojo (*E*) [*de eye, ojo, en inglés*], el primero en fuga, el último en persecución.

Hasta el final del film *O* es percibido por *E* desde atrás y en el ángulo no superior a los 45°. Convención: *O* entra percipi=experimenta la angustia de ser percibido, solamente cuando se sobrepasa ese ángulo.

E, por lo tanto, durante toda la persecución intenta mantenerse dentro de ese “ángulo de inmunidad y sólo lo sobrepasa (1) inadvertidamente al comienzo de la parte número uno cuando divisa por vez primera a *O*, (2) inadvertidamente al comienzo de la segunda parte cuando penetra tras *O* en el vestíbulo y (3) deliberadamente al final de la parte tercera cuando *O* es arrinconado. En los dos primeros casos *E* reduce el ángulo precipitadamente. El film es completamente mudo, salvo el “¡sssh!” de la primera parte.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Película extraída en junio de 2012, desde: <http://www.youtube.com/watch?v=Qox-KbkXITU>.

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, 1984, p. 101.

¹⁰⁶ *Ídem*.

¹⁰⁷ BECKETT, Samuel, “*Film*”, Barcelona, Tusquets, 2001, págs. 30-32.

En “*Film*”, uno de los elementos definitivos para la participación del espectador en este acontecimiento, es el hecho mismo de tratarse de un film. Es decir, de cine. En cine, cualquier imagen que proyecte la realidad no es más que la realidad de esa propia imagen. Todos los elementos de “*Film*” se deslizan sobre una superficie supremamente artificiosa, incluido el espectador. Debido a que *E* y *O* son de hecho el desdoblamiento de *O*. Pero los puntos de vista de ambos remiten al mismo tiempo a la cámara, ya no como protagonista sino como narrador y, por supuesto, al espectador que está frente al film.

DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA – DUCHAMP



Desnudo bajando la escalera

Autor: Marcel Duchamp

Fecha: 1912

Museo: Museo de Arte de Filadelfia

Características: 147 x 89 cm.

Material: Oleo sobre lienzo

En esta obra, Marcel Duchamp devela la conjunción amorfa e irregular del gesto, es un espacio de gestos incompatibles que fluyen y chocan entre sí, generando energía residual de un cuerpo efímero. Desplegando progresivamente la fuerza de un cuerpo desnudo que alguna vez bajó una escalera. El artista escenifica su energía y de paso nos invita a rumiar la obra, a

masticarla, más no a contemplarla. Es por ello que el ojo ya no *lee* esa superficie, sino que la roza con la mirada danzando al ritmo del descenso. Con esta composición se asimila más rápidamente la presencia de un Cuerpo sin Órganos, pues el espacio que Duchamp se inventa queda desbordado de gestualidad, de heterotopías, es decir, de espacios otros, el gesto que vibra en esa vertiginosa dimensión es extraordinariamente variado de su modelo inicial y, como lo plantea Foucault, “*la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos, varias ubicaciones que se excluyen entre sí.*”¹⁰⁸ Ahora, si serpenteamos en la obra, nos damos cuenta por qué Duchamp es un escenificador de energías y a la vez un pintor de fuerzas, “*El teatro, hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares ajenos entre sí.*”¹⁰⁹



Duchamp bajando una escalera
Life NMagazine, 28 de abril de 1952.
New York
Fotografía: Elias Elisofon

¹⁰⁸ FOUCAULT, Michel Foucault, Los espacios otros, Revista Astrágalo N° 7, Alcalá-México Celeste Ediciones, septiembre 1997, p. 83.

¹⁰⁹ *Ídem.*

Por último, en esta obra el gesto individuado de aquel cuerpo desnudo ha tomado el espacio y lo ha absorbido, niega el origen mediante la poética del acontecimiento, mediante la indiferenciación y la exterioridad absolutas que la constituían en su espacialidad. Con esta obra, Duchamp genera un movimiento vertiginoso de producción de superficies, espacios-otros que cobran autonomía en sutiles gestos.

PINTAR LAS FUERZAS – BACON

Sentir el gesto de Inocencio X de Diego Velázquez e interactuar con su superficie desde una mirada táctil, es descubrir la fuerza que éste deriva. Francis Bacon realizó más de veinte versiones de esta obra y nunca vio el cuadro original. Como muchos de nosotros, lo hemos visto desde un libro, un póster, una foto o un pantallazo. Lo interesante del gesto es que prevalece a pesar de su soporte e independiente de su modelo, de su creador y, del mismo modo, independiente del espectador.

Lo que se conserva , la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos.

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.¹¹⁰

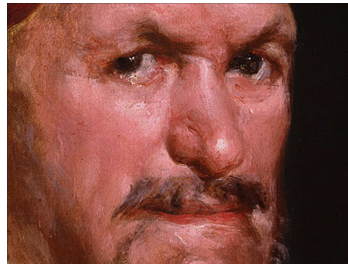
Cualquiera que sea la manifestación artística, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Es por ello que la tarea del arte es intentar hacer visibles las fuerzas que no lo son. Se debe destacar, entonces, que el dilema de la separación de las artes, de su respectiva autonomía, de su jerarquía eventual, carece de importancia, ya que el arte maneja un problema en común. A través de nuestra sinestesia somos capaces de que el tiempo, que es insonoro e invisible, se pueda escuchar o se pueda mirar. Del mismo modo, la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravedad, entre otras, forman parte y son intercambiables por todas las expresiones artísticas. Por ejemplo, el sabor, ¿cómo pintarlo? o mediante un instrumento musical, ¿cómo intentar que se escuchen los colores?

Francis Bacon, le saca provecho a la sinestesia, pues es capaz de hacer visible las fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento y, todo ello, en una cabeza inmóvil. El tratamiento que Bacon realiza en sus pinturas es sobre todo la de la deformación del cuerpo estático, sobre la forma de un cuerpo en reposo, es decir, subordina el movimiento a la fuerza mediante la deformación pero sin transformación. Todo lo hace en

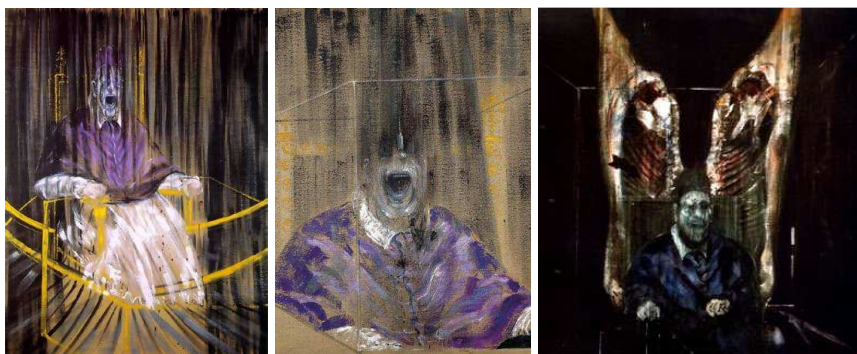
¹¹⁰ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 165.

relación con las fuerzas, sin conducir a una transformación o a una descomposición de los elementos. Bacon toma las posturas más naturales de un cuerpo y captura el gesto ejercido sobre él, por ejemplo: las ganas de bostezar, de escupir, de mirar hacia atrás o de estar sentado un buen rato.

El estudio que Bacon realizó de la versión de Inocencio X de Diego Velásquez, consideró, entre otras, un cuerpo inmóvil al que le serpenteaban fuerzas invisibles y potencias del devenir. En algunos estudios de Inocencio X, Bacon pinta el sonido del grito en relación con las fuerzas que los suscitan y es por ello que visualiza el grito, una boca que grita detrás de las cortinas como una captura o detección de una fuerza invisible.



Inocencio X, Diego Velásquez, 1650. Óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm.
Galería Doria Pamphili. Roma Italia.
Detalle de rostro.



1.

2.

3.

1. Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velásquez, 1953. Óleo sobre lienzo, 153 x 118.1 cm.
2. Cabeza VI, 1949. Óleo sobre lienzo, 93,2 x 76,5 cm.
3. Figura con trozos de carne, 1954. Óleo sobre lienzo, 129,9 x 121,9 cm.

GESTESIS DE UN CUERPO SIN ÓRGANOS

La sensibilidad, alerta, abierta a todos los mensajes, ocupa la piel mejor que el ojo, la boca o la oreja... los órganos de los sentidos sobrevienen a ésta cuando se vuelve suave y fina, ultrarreceptiva. En lugares, en sitios dados, se enrarece hasta la transparencia, se abre, se tensa hasta hacerse vibración, se hace mirada, audición, olfato, gusto... los órganos de los sentidos transforman extrañamente la piel, ésta misma es una variable fundamental, *sensorium commune*: sentido común a todos los sentidos, que sirve de vínculo, puente, pasaje entre éstos, plano banal, intermedio, colectivo, compartido.

Llevamos sobre la piel singularidades hechas de ésta misma, replegadas, dibujadas, oceladas, gérmenes, lunares, ombligos, inflorescencias como engastes, complejos. El tejido plano o combo forma islas, repliegues, fruncidos, plisados, pliegues afollados, ornamentos llenos de costuras. La piel forma el telón de fondo, lo continuo, lo que mantienen los sentidos, su denominador común; cada uno, proviene de ésta, la expresa fuertemente a su manera y en su cualidad¹¹¹.

Desde otra perspectiva, disponer un espacio-fuerza para los acontecimientos, es, en palabras de Antonin Artaud, producir un cuerpo sin órganos. Este hecho es posible resaltarlo por la importancia que este personaje concede al teatro y, en esta reflexión, para interpretar que se trata del mismo cuerpo humano que hemos venido oteado desde el *homo sapiens*. Artaud, anuncia un teatro de la crueldad que decide transformar la escena y destituir al doble, al Otro invisible, que presta su voz al actor, porque quienes interpretan personajes en escena, lanzan palabras e intenciones, ideas, palabras, que no son las del actor y que le roban su participación, este actor no crea nada. Con el teatro de la crueldad, Artaud, “expulsa al Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no presta la palabra al ateísmo, no entrega el espacio teatral a una lógica filosofante que proclame una vez más, para nuestro hastío, la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien *produce un espacio no- teológico*.¹¹² [...] “*El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable*”¹¹³.

El dato impacta al estudio que aquí realizamos sobre el gesto por dos razones: primero, porque cuando Antonin Artaud destituye la voz del apuntador, guionista, escritor o la voz de Dios del escenario, que roba al actor sus propias palabras. Él propone un cuerpo vestido de

¹¹¹ SERRES, Michel, *Los cinco sentidos. Ciencia poesía y filosofía del cuerpo*, México, Taurus, 2002, p 88.

¹¹² DERRIDA, Jacques, *La escritura y la Diferencia*, Barcelona, Ed. Antropos, 1989, p. 322.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 320.

fuerzas y potencias; un cuerpo-fuerza que debe preceder a las palabras. Sólo onomatopeya: “nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general[...]”¹¹⁴. Segundo, porque la noción de actor que Artaud propone, va con su cuerpo más allá de la clausura narrativa y representativa de las palabras y le devuelve su capacidad gestual. “La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente [...] la representación cruel debe investirme”¹¹⁵.

El actor queda con las palabras antes de las palabras y debe reinventar su escenificación, llenarla de sonoridad, entonación e intensidad. El teatro surge como fuerza, he ahí su crueldad. “Ciertamente Artaud nos invita a que bajo esa palabra no pensemos sino “rigor, aplicación y decisión implacable”, “determinación irreversible”, “determinismo”, “sumisión a la necesidad”, etc., y no necesariamente “sadismo”, “horror”, “sangre derramada”, “enemigo crucificado”¹¹⁶. Su acto violento es contra la palabra, el Dios de la escena, es el verbo quien han enfermado el teatro occidental. Por eso, su fuerza hace surgir de nuevo la onomatopeya, sin historia, puro acontecimiento. Un actor sin apuntador.

POST-SCRIPTUM

¿Quién soy?
¿De dónde vengo?
Soy Antonin Artaud
y si lo digo
como sé decirlo
inmediatamente
veréis mi cuerpo actual
saltar en pedazos
y reunirse
bajo diez mil aspectos
notorios
un nuevo
cuerpo
con el que no podréis
olvidarme
nunca jamás¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 328.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 325.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 327.

¹¹⁷ ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1975, p. 114.

Artaud-actor, recluido intermitentemente en sanatorios y de forma dramática, durante nueve años, reclama visceralmente, carnalmente, iracundamente, la grave y mortal toma de los cuerpos en nombre de la ciencia para controlar una pretendida organicidad. Su hipótesis de la escena teatral llevada al centro psiquiátrico nos permite ver a los médicos como guionistas de su enfermedad, hablan como el escritor o el apuntador y, en es este caso, hablan a nombre del paciente que ellos consideran clínicamente enfermo. “*Su relación con la palabra en su enfermedad*¹¹⁸” se abandona la escena hablada o, por lo menos, en el lenguaje habitual; se llenará la escena de gesto-fuerza. Habitará allí el cuerpo sin órganos, en tanto que poblado por intensidades, “*cambia de órganos al franquear un umbral, al cambiar de gradiente.*”¹¹⁹.

Asqueado por el psicoanálisis y el freudismo que actuaban como apuntadores, Artaud, expone su cuerpo; lo experimenta en medio de las decisiones atroces que sobre él y a nombre de la medicina, le re-organizarían una pretendida forma de comportamiento. Él, Reclama a los consuetas –médicos o guionistas- la ausencia de conocimiento de su objeto de estudio: el cuerpo. En su correspondencia deja de manera desgarradora las preguntas por quienes se apoderan del cuerpo, y con fuerza iracunda y preguntó con tal potencia que desgarró la escena e hizo hilachas las camisas de fuerza de la Cultura. Allí nace el actor, nace el gesto y manda a la mierda al apuntador.

Sé que tengo cáncer. Lo que quiero decir antes de morir es que odio a los psiquiatras. En el hospital de Rodez yo vivía bajo el terror de una frase: "El señor Artaud no come hoy, pasa al electroshock". Sé que existen torturas más abominables. Pienso en Van Gogh, en Nerval, en todos los demás. Lo que es atroz es que en pleno siglo XX un médico se pueda apoderar de un hombre y con el pretexto de que está loco o débil hacer con él lo que le plazca. Yo padecí cincuenta electroshocks, es decir, cincuenta estados de coma. Durante mucho tiempo fui amnésico. Había olvidado incluso a mis amigos...¹²⁰

¹¹⁸ DERRIDA, Op. Cit., p. 324.

¹¹⁹ DELEUZE, Guilles y GAUTTARI, Félix, Mil Mesetas, Op. Cit., p. 159.

¹²⁰ Texto tomado de internet el miércoles 27 de mayo de 2009, desde <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artamara.htm>. Por Jean Marabini, quien a su vez cita que la información es tomada de dos textos: el primero, de René Char (faire du chemin avec), de Marie-Claude Char, Ediciones Gallimard, 1992, y el segundo, de un recorte de periódico conservado por Char. La traducción es de Andrés Hoyos.

El teatro de Antonin Artaud es el del hombre gesto. Escenifica sus fuerzas y varía la escena desde sus expresiones cambiantes.

La gota de agua en el hocico de un perro no es una gota de agua, ni el hocico es su localización circunstancial, ni la parte del cuerpo ocupada por un fenómeno externo, ni siquiera la relación creada entre los ojos y la mente de quien distingue el hecho. No hay suceso que sea un conjunto de circunstancias aisladas del sujeto. El suceso, cualquier suceso, es el universo entero, sin dejar por eso de tener lugar individualmente. El pájaro que se hunde en la niebla no es un pájaro sino *ese* pájaro *cuando* atraviesa *esa* capa de niebla. No se trata de universales: el pájaro no representa cualquier pájaro; no se trata de conceptos: lo singular no apunta a lo universal. Este tipo de poesía salva precisamente la individualidad del objeto, su absoluta irrepetibilidad, no sólo en lo que es sino en el gesto, pues entiende que el gesto es todo lo que hay. El gesto es la posibilidad de la visión del movimiento. Sin dejar de moverse, el individuo es percibido en el gesto. El gesto es suceso: resultado y proyección. La trayectoria entera está implícita en cualquiera de sus momentos y ningún gesto concluye sin que se inicie otro distinto. La distinción: ruptura mental de la continuidad. El gesto no aísla al individuo, al contrario, enlaza, comunica, El gesto es la dinamicidad del *cuando*¹²¹.

¹²¹ MAILLARD, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 199.

CONCLUSIONES

- Indagar sobre la *gestesis* en su despliegue por las estéticas y poéticas de la superficie, nos ha permitido comprender que el Gesto, convencional, fijo y restringido, remite a las ideas heredadas de la tradición filosofía clásica, en donde el sujeto es visible como unidad y, por tanto definido en una estructura corporal. La *gestesis* en este trabajo irrumpe como condición de individuación, como una significación transitoria. Se instala en dirección contraria de la concepción tradicional clásica que parte del sustancialismo platónico y del hilemorfismo aristotélico, del cual heredamos la idea que consolidó la unidad, identidad y forma del ser.
- Desde la noción de Individuación del Gilbert Simondon, que dispone al pensamiento la idea de ontogénesis (cercana a la realidad cambiante del individuo) en lugar de ontología, (que otorga identidad al ser), iniciamos el trayecto de *gestesis*. Desde su movilidad, no tomamos el gesto convencional por su identidad fija, sino desde la *gestesis* para transitar no las identidades, ni los estados estables, en el que ninguna transformación sea posible, sino por el contrario, que posea una *unidad transductiva*, es decir, que puede estar en desfase con respecto a sí mismo, desbordarse él mismo de una parte y de otra de su centro. Si Partimos de la idea de que el individuo es una expresión transitoria, devenir del ser, es porque lo que podemos capturar es su fuerza, su condición de paso e itinerancia. No se apela a la idea de individuo terminado, ni resumido en el mismo gesto, sino como fase del ser, como acontecimiento.
- La *gestesis* es la actualización de una potencia. Se le captura en sus instancias intermitentes y modalidades del ser. Dura lo que dura la individuación.
- La condición desespecializadora del humano es la *gestesis* potencializadora de la realidad por inventar.
- La *gestesis* es cruel, es irrepresentable.
- La *gestesis* no tiene apuntador.
- En la *gestesis*, como espacio, advertimos lo que el humano va siendo.

Bibliografía

ANGELO Marchese, JOAQUÍN Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1975.

BECKETT, Samuel, *"Film"*, Barcelona, 2001.

_____, *Relatos*, Barcelona, TusQuets, 1997.

DAGOGNET, François, *Ochenta y tres palabras para empezar a filosofar*, Paris, Seuil, 2001. Traducción: PALÁU Luis Alfonso, Medellín, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Alfaguara, 1997.

_____, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I'* Barcelona, 1984.

_____, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.

DELEUZE Guilles, GAUTTARI Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.

_____, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1999.

_____, *Rizoma*, México, Coyoacán, 1996.

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la Diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.

ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1998.

FOUCAULT, Michel Foucault, *Los espacios otros*, Revista Astrágalo N° 7, Alcalá-México, Celeste ediciones, septiembre 1997.

JEUNET, Jean Pierre (director), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, EEUU, Miramax-films, 2001.

JOYCE, James, *El Ulises*, Bogotá, Editorial Solar, 2005.

_____, *La Individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, ediciones de cebra y editorial Cactus, 2009.

LEROI-GOURHAN, Andre, *El gesto y la palabra*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela. 1965.

LORITE, Mena José, *El Animal Paradójico*, Madrid, Alianza S.A., 1982.

MAILLARD, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998.

_____, *Matar a Platón*, Barcelona, Ed. Tus-Quets, 2003.

MANDOKI, Katya, *Prácticas Estéticas e identidades sociales. Prosaica uno*, México, Siglo XXI, 2006.

MONLAU y Roca, Pedro Felipe, *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivandenetra, 1856.

Descarga web: 18 de junio de 2010:

http://books.google.com.co/books?id=BXgCAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=etimología+de+GESTUS&source=gbs_similarbooks_s&cad=1#v=onepage&q&f=false

MONTOYA, Jorge William, *La individuación y la Técnica en la Obra de Simondon*, Medellín, Universidad Eafit, 2006.

PARDO, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.

SERRES, Michel, *Habiter*, Paris, Le Pommier, 2011. El documento trabajado corresponde a la traducción que realizó el profesor Luis Alfonso Paláu, Medellín, mayo de 2012.

SIMONDON, Gilbert, *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, Buenos Aires, La Cebra, 2008.

STIEGLER, Bernard, *La Técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*, Hondarribia, Hiru, 2002.

VALERY, Paul.: *L'idée, fixe*. Gallimard. Paris, 1961.

<http://www.youtube.com/watch?v=IWOKyVv1DYs>. Introducción película: Amélie - Jean Pierre Jeunet.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZjNFieFCOWM>. Película: Film- Beckett.

<http://clinicadoctrina.blogspot.com/2008/11/michael-foucault-topologaheterotopologa.html>. Blogspot. Foucault.

<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artamara.htm>. Miércoles 27 de mayo de 2009. Texto de Jean Marabini, quien a su vez cita que la información es tomada de dos textos: el primero, de René Char (faire du chemin avec), de Marie-Claude Char, Ediciones Gallimard, 1992, y el segundo, de un recorte de periódico conservado por Char. La traducción es de Andrés Hoyos.