

David Le Breton

El sabor del mundo

Una antropología de los sentidos



49)

Nueva Visión

“Hay un bosque del paseante, del fugitivo, del indígena, un bosque del cazador, del guardamonte o del cazador furtivo, un bosque de los enamorados, de los ornitólogos, está también el bosque de los animales o el de los árboles, el bosque de día o de noche. Son mil bosques en uno solo, mil verdades de un mismo misterio que se escabulle y que sólo se entrega fragmentariamente”. Del mismo modo, existe un paisaje, un sonido, un sabor, un perfume, un contacto, una caricia para desplegar la sensación de la presencia y avivar la conciencia de sí mismo. David Le Breton explora los sentidos, todos nuestros sentidos, como pensamiento del mundo. Esta vez el antropólogo se deja sumergir en el mundo para estar dentro de él y no delante de él. Nos muestra que el individuo sólo cobra conciencia de sí mismo a través de los sentidos, que experimenta su propia existencia mediante resonancias sensoriales y perceptivas.

De esta manera, todo hombre camina en un universo sensorial vinculado con lo que su cultura y su historia personal han hecho de su educación, ya que cada sociedad dibuja una “organización sensorial” que le es propia.

Percibir los colores es un aprendizaje, tanto como escuchar o ver. Tocar, palpar, sentir en el agobio o el sufrimiento es hacer aflojar la piel y el pensamiento ante el carácter concreto de las cosas, pero es también sentirse, saborearse y a veces incluso llegar a sentir disgusto consigo mismo.

El autor se convierte en explorador de los sentidos, sin omitir nada sobre nuestras atracciones y nuestros rechazos. Al proponer que se reflexione de ahora en más bajo el lema “siento, luego soy” nos recuerda que la condición humana, antes de ser espiritual, es completamente corporal.

David Le Breton es profesor en la universidad de Estrasburgo y miembro del laboratorio Culturas y sociedades en Europa. Es autor de *Coros et société, Antropología del cuerpo y modernidad* (Nueva Visión, 1999), *La sociología del cuerpo* (Nueva Visión, 2002), *Des visages, Passions du risque, La Chair à vif, Du silence, L'Adieu au corps, Éloge de la marche, La peau et la Trace, Signes d'identité* y *Anthropologie de la douleur*.

I.S.B.N. 978-950-602-555-7



9 789506 025557



53649

COLECCIÓN
CULTURA Y SOCIEDAD

David Le Breton

**EL SABOR
DEL MUNDO**

**Una antropología
de los sentidos**

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

152.1
L452s
Ej. I

Le Breton, David

El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos - 1ª ed. - Buenos Aires:
Nueva Visión, 2007.
368 p., 23x15 cm (Cultura y Sociedad)

Traducido por Heber Cardoso

I.S.B.N. 978-950-602-555-7

1. Antropología I. Cardoso, Heber, trad. II. Título
CDD 301

Título del original en francés:

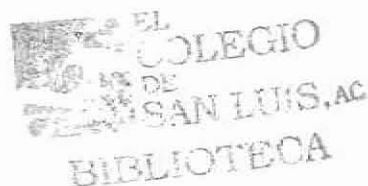
La saveur du Monde. Une anthropologie des sens

© Éditions Métailié, Paris, 2006

ISBN 978-950-602-555-7

No. Adq.	53649
Tip. de adq.	Compra
Procedencia.	PL-08

Traducción de Heber Cardoso



LA FOTOCOPIA
MATA AL LIBRO
Y ES UN DELITO



Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema –incluyendo el fotocopiado– que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

© 2007 por Ediciones Nueva Visión SAIC, Tucumán 3748, (1189) Buenos Aires, República Argentina. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

Para Armand Touati, que conocía el sabor de vivir y pensar el mundo y que ahora ha partido, solo, a explorar ese otro sabor del que Boris Vian habla en un texto famoso, aunque esta vez no podrá compartirlo con sus amigos. En reconocimiento a la deuda de una amistad imborrable.

Y para Hnina, pues el sabor del mundo necesita un rostro.

Cuando, al abandonar la iglesia, me arrodillé ante el altar de pronto sentí, al incorporarme, escapar de los espinillos un olor amargo y dulce a almendras, y advertí entonces en las flores pequeñas manchas más ocres, bajo las que me figuraba debía estar oculto aquel olor, como lo estaba, bajo las partes gratinadas, el sabor del pastel de almendras o, bajo los manchones de rubor, el de las mejillas de Mlle. Vinteuil.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

INTRODUCCIÓN

Me gusta que el saber haga vivir, que cultive, me gusta convertirlo en carne y en hogar, que ayude a beber y a comer, a caminar lentamente, a amar, a morir, a veces a renacer, me gusta dormir entre sus sábanas, que no sea exterior a mí.

Michel Serres,
Les Cinq Sens

Antropología de los sentidos

Para el hombre no existen otros medios de experimentar el mundo sino ser atravesado y permanentemente cambiado por él. El mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra. Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se instaura un vaivén. Antes del pensamiento, están los sentidos. Decir, con Descartes, "Pienso, luego existo" significa omitir la inmersión sensorial del hombre en el seno del mundo. "Siento, luego existo" es otra manera de plantear que la condición humana no es por completo espiritual, sino ante todo corporal. La antropología de los sentidos implica dejarse sumergir en el mundo, estar dentro de él, no ante él, sin desistir de una sensualidad que alimenta la escritura y el análisis. El cuerpo es proliferación de lo sensible. Está incluido en el movimiento de las cosas y se mezcla con ellas con todos sus sentidos. Entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino una continuidad sensorial siempre presente. El individuo sólo toma conciencia de sí a través del sentir, experimenta su existencia mediante las resonancias sensoriales y perceptivas que no dejan de atravesarlo.

La breve incidencia de la sensación rompe la rutina de la sensibilidad de sí mismo. Los sentidos son una materia destinada a producir sentido; sobre el inagotable trasfondo de un mundo que no cesa de escurrirse, configuran las concreciones que lo vuelven inteligible. Uno se detiene ante una sensación que tiene más sentido que las demás y abre los arcanos del recuerdo o del presente; pero una infinidad de estímulos nos atraviesa a cada momento y se desliza en la indiferencia. Un sonido, un sabor, un rostro, un paisaje, un perfume, un contacto corporal despliegan la sensación de la presencia y avivan una conciencia de sí mismo algo adormecida al cabo del día, a menos que se viva incesantemente

atento a los datos del entorno. El mundo en el que nos movemos existe mediante la carne que va a su encuentro.

La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Todo hombre camina en un universo sensorial vinculado a lo que su historia personal hizo con su educación. Al recorrer un mismo bosque, individuos diferentes no son sensibles a los mismos datos. Está el bosque del buscador de hongos, del paseante, del fugitivo, el del indígena, el bosque del cazador, del guardamonte o del cazador furtivo, el de los enamorados, el de los que se han extraviado en él, el de los ornitólogos, también está el bosque de los animales o de los árboles, el bosque durante el día y durante la noche. Mil bosques en uno solo, mil verdades de un mismo misterio que se escabulle y que sólo se entrega fragmentariamente. No existe verdad del bosque, sino una multitud de percepciones sobre el mismo, según los ángulos de enfoque, las expectativas, las pertenencias sociales y culturales.

El antropólogo es el explorador de esas diferentes capas de realidad que encajan entre sí. Al final él también propone su propia interpretación del bosque, pero procura ampliar su mirada, sus sentidos, para comprender ese hojaldre de realidades. A diferencia de los demás, no desconoce lo dicho a medias. Pero su trabajo consiste en el deslinde de esas diferentes sedimentaciones. Dado que recuerda a Breton, sabe que el mundo es un "bosque de indicios" donde se disimula lo real, cuya búsqueda lo alimenta. El investigador es un hombre del laberinto a la búsqueda de un improbable centro. La experiencia sensible reside ante todo en los significados con los que se vive el mundo, pues éste no se entrega bajo otros auspicios. W. Thomas decía que a partir de que los hombres consideran las cosas como reales, éstas son reales en sus consecuencias.

Nuestras percepciones sensoriales, encastradas a significados, dibujan los fluctuantes límites del entorno en el que vivimos y expresan su amplitud y sabor. El mundo del hombre es un mundo de la carne, una construcción nacida de su sensorialidad y pasada por el cedazo de su condición social y cultural, de su historia personal, de la atención al medio que lo rodea. Levantado entre el cielo y la tierra, matriz de la identidad, el cuerpo es el filtro mediante el cual el hombre se apropia de la sustancia del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad (Le Breton, 1990, 2004). El cuerpo es la condición humana del mundo, el lugar donde el incesante flujo de las cosas se detiene en significados precisos o en ambientes, se metamorfosea en imágenes, en sonidos, en olores, en texturas, en colores, en paisajes, etc. El hombre participa en el lazo social no solo mediante su sagacidad y sus palabras, sus empresas, sino también mediante una serie de gestos, de mímicas que concurren a la comunicación, a través de la inmersión en el seno de los innumerables rituales que pautan el transcurrir de lo cotidiano. Todas las acciones que

conforman la trama de la existencia, incluso las más imperceptibles, comprometen la interfase del cuerpo. El cuerpo no es un artefacto que aloja un hombre obligado a llevar adelante su existencia a pesar de ese obstáculo. A la inversa, siempre en estrecha relación con el mundo, traza su camino y vuelve hospitalaria su recepción. "Así, lo que descubrimos al superar el prejuicio del mundo objetivo no es un mundo interior tenebroso" (Merleau-Ponty, 1945, 71). Es un mundo de significados y valores, un mundo de convivencia y comunicación entre los hombres en presencia del medio que los alberga.

Cada sociedad dibuja así una "organización sensorial" propia (Ong, 1971, 11). Frente a la infinidad de sensaciones posibles en cada momento, una sociedad define maneras particulares para establecer selecciones planteando entre ella y el mundo el tamizado de los significados, de los valores, procurando de cada uno de ellos las orientaciones para existir en el mundo y comunicarse con el entorno. Lo que no significa que las diferencias no deslinden a los individuos entre sí, incluso dentro de un grupo social de un mismo rango. Los significados que se adosan a las percepciones son huellas de la subjetividad: encontrar dulce un café o el agua para el baño más bien fría, por ejemplo, a veces suscita un debate que demuestra que las sensibilidades de unos y otros no resultan exactamente homologables sin matices, pese a que la cultura sea compartida por los actores.

La antropología de los sentidos se apoya en la idea de que las percepciones sensoriales no surgen solo de una fisiología, sino ante todo de una orientación cultural que deja un margen a la sensibilidad individual. Las percepciones sensoriales forman un prisma de significados sobre el mundo, son modeladas por la educación y se ponen en juego según la historia personal. En una misma comunidad varían de un individuo a otro, pero prácticamente concuerdan sobre lo esencial. Más allá de los significados personales insertos en una pertenencia social, se desprenden significados más amplios, lógicas de humanidad (antropológicas) que reúnen a hombres de sociedades diferentes en su sensibilidad frente al mundo. La antropología de los sentidos es una de las innumerables vías de la antropología, evoca las relaciones que los hombres de las múltiples sociedades humanas mantienen con el hecho de ver, de oler, de tocar, de escuchar o de gustar.¹ Aunque el mapa no sea el territorio donde viven los hombres, nos informa sobre ellos, recuerda

¹ Si nos remitimos a la sola existencia de los cinco sentidos, ciertas sociedades humanas distinguen menos o más. "No existen más sentidos que los cinco ya estudiados", dice Aristóteles (1989, 1) de una vez para siempre en la tradición occidental. Sin duda que también se pueden identificar otros sentidos, a menudo vinculados con el tacto: la presión, la temperatura (lo caliente, lo frío), el dolor, la kinestesia, la propiocepción que nos informa acerca de la posición y los movimientos del cuerpo en el

las líneas de fuerza y levanta un espejo deformado que incita al lector a ver mejor lo que lo aleja y lo que lo acerca al otro, y así, de recoveco en recoveco, le enseña a conocerse mejor.

El mundo no es el escenario donde se desarrollan sus acciones, sino su medio de evidencia: estamos inmersos en un entorno que no es más que lo que percibimos. Las percepciones sensoriales son ante todo la proyección de significados sobre el mundo. Siempre son actos de sopear, una operación que delimita fronteras, un pensamiento en acción sobre el ininterrumpido flujo sensorial que baña al hombre. Los sentidos no son “ventanas” abiertas al mundo, “espejos” que se ofrecen para el registro de cosas en completa indiferencia de las culturas o de las sensibilidades; son filtros que solo retienen en su cedazo lo que el individuo ha aprendido a poner en ellos o lo que procura justamente identificar mediante la movilización de sus recursos. Las cosas no existen en sí; siempre son investidas por una mirada, por un valor que las hace dignas de ser percibidas. La configuración y el límite de despliegue de los sentidos pertenecen al trazado de la simbólica social.

Experimentar el mundo no es estar con él en una relación errónea o justa; es percibirlo con su estilo propio en el seno de una experiencia cultural. “La cosa nunca puede ser separada de alguien que la perciba, nunca puede ser efectivamente en sí porque sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, ya sea que se plantee al cabo de una mirada o al término de una exploración sensorial que le confiera humanidad. En esa medida, toda percepción es una comunicación o una comunión, un retomar o un concluir por nuestra parte de una intención extraña o, a la inversa, el cumplimiento desde fuera de nuestras capacidades perceptivas, algo así como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas” (Merleau-Ponty, 1945, 370). En todo momento las actividades perceptivas decodifican el mundo circundante y lo transforman en un tejido familiar, coherente, incluso cuando a veces asombra con los toques más inesperados. El hombre ve, escucha, huele, gusta, toca, experimenta la temperatura ambiente, percibe el rumor interior de su cuerpo, y al hacerlo hace del mundo una medida de su experiencia, lo vuelve comunicable para los demás, inmersos, como él, en el seno del mismo sistema de referencias sociales y culturales.

El empleo corriente de la noción de *visión del mundo* para designar un sistema de representación (también una metáfora visual) o un sistema simbólico adecuado a una sociedad traduce la hegemonía de la vista en nuestras sociedades occidentales, su valorización, que determina que no haya mundo que no sea el que se ve. “Esencialmente —escribe W. Ong—,

espacio y procura una sensación de sí mismo que favorece un equilibrio y, por lo tanto, un empleo propicio del espacio para el individuo, unos y otros vinculados al tacto, en nuestras sociedades, pero que poseen su especificidad.

cuando el hombre tecnológico moderno piensa en el universo físico, piensa en algo susceptible de ser visualizado, en términos de medidas o de representaciones visuales. El universo es para nosotros algo de lo que esencialmente se puede construir una imagen” (Ong, 1969, 636). En nuestras sociedades, la vista ejerce un ascendiente sobre los demás sentidos; es la primera referencia. Pero otras sociedades, más que de “visión” del mundo, hablarían de “gustación”, de “tactilidad”, de “audición” o de “olfacción” del mundo para dar cuenta de su manera de pensar o de sentir su relación con los otros y con el entorno. Una cultura determina un campo de posibilidad de lo visible y de lo invisible, de lo táctil y de lo no táctil, de lo olfativo y de lo inodoro, del sabor y de lo insípido de lo puro y de lo sucio, etc. Dibuja un universo sensorial particular; los mundos sensibles no se recortan, pues son también mundos de significados y valores. Cada sociedad elabora así un “modelo sensorial” (Classen, 1997) particularizado, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de sexo y, sobre todo, por la historia personal de cada individuo, por su sensibilidad particular. Venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, de olfacción propio de la comunidad de pertenencia. Los hombres habitamos universos sensoriales diferentes.

La tradición cristiana conserva asimismo la doctrina de los sentidos espirituales formulada por Orígenes (Rahner, 1932), retomada por Gregorio de Nisa, evocada por San Agustín y desarrollada por Buenaventura. Los sentidos espirituales están asociados al alma, se inscriben en metafísica abierta por una fe profunda que llevaba a percibir con los órganos espirituales la impresión de la presencia de Dios, de cuya sensorialidad profana era incapaz de dar cuenta. Los sentidos espirituales no habitan en forma permanente al fiel; a veces intervienen mediante intuiciones fulgurantes que dan acceso a una realidad sobrenatural marcada por la presencia de Dios. Conforman un sentir del alma adecuado para penetrar universos sin común medida con la dimensión corporal de los demás sentidos. “Una vista para contemplar los objetos supracorporales, como es manifiestamente el caso de los querubines o los serafines; un oído capaz de distinguir voces que no resuenan en aire; un gusto para saborear el pan vivo descendido del cielo a los efectos de dar vida al mundo” (*Job*, 6-33); asimismo, un olfato que perciba las realidades que llevaron a Pablo a decir: “Pues nosotros somos para Dios el buen olor de Cristo entre los que se salvan y entre los que se pierden” (*2 Corintios* 2-15); un tacto que poseía Juan cuando nos dice que palpó con sus manos el Verbo divino. Salomón ya sabía “que hay en nosotros dos clases de sentidos: uno, mortal, corruptible, humano; el otro, mortal, espiritual, divino” (Rahner, 1932, 115).

Numerosos trabajos, en especial en América, han intentado acercarse de manera precisa y sistemática esa profusión sensorial a los efectos

ver cómo las sociedades le dan un sentido particular: Howes (1991, 2003, 2005), Classen (1993a, 1993b, 1998, 2005), Classen, Howes, Synnott (1994), Ong (1997), Stoller, 1989, 1997), o de historiadores como Corbin (1982, 1988, 1991, 1994), Dias (2004), Gutton, (2000), Illich (2004), etc. La lista de investigadores, o la de aquellos dedicados a algún aspecto particular de la relación de lo sensible con el mundo, sería interminable. D. Howes señala una dirección posible: "La antropología de los sentidos procura ante todo determinar cómo la estructura de la experiencia sensorial varía de una cultura a otra según el significado y la importancia relativa que se otorga a cada uno de los sentidos. También intenta establecer la influencia de esas variaciones sobre las formas de organización social, las concepciones del yo y del cosmos, sobre la regulación de las emociones y sobre otros campos de expresión corporal" (Howes, 1991, 4).

El antropólogo deconstruye la evidencia social de sus propios sentidos y se abre a otras culturas sensoriales, a otras maneras de sentir el mundo. La experiencia del etnólogo o del viajero a menudo es la del extrañamiento de sus sentidos, resulta enfrentado a sabores inesperados, a olores, músicas, ritmos, sonidos, contactos, a empleos de la mirada que trastornan sus antiguas rutinas y le enseñan a sentir de otra manera su relación con el mundo y con los demás. Los valores atribuidos a los sentidos no son los de su sociedad. "Desde el comienzo, África tomó por asalto mis sentidos", dice P. Stoller, quien evoca la necesidad de ese descentramiento sensorial para acceder a la realidad viva de los modos de vivir de los songhay: "El gusto, el olfato, el oído y la vista ingresan en un marco nigeriano. Ahora dejo que las visiones, los sonidos, los olores y los gustos de Níger penetren en mí. Esa ley fundamental de una epistemología humilde me enseñó que, para los songhay, el gusto, el olfato y la audición a menudo son mucho más importantes que la vista, el sentido privilegiado de Occidente" (Stoller, 1989, 5).

La experiencia antropológica es una manera de desprenderse de las familiaridades perceptivas para volver a asir otras modalidades de acercamiento, para sentir la multitud de mundos que se sostienen en el mundo. Entonces, es un rodeo para aprender a ver, da forma a "lo no visto" (Marion, 1992, 51) que esperaba una actualización. Inventa de un modo inédito el gusto, la escucha, el tacto, el olfato. Rompe las rutinas de pensamiento sobre el mundo, apela a despojarse de los antiguos esquemas de inteligibilidad para inaugurar una ampliación de la mirada. Es una invitación a la gran amplitud de los sentidos y del sentido, pues sentir nunca se da sin que se pongan en juego significados. Es un recuerdo a todos los vientos del mundo de que cualquier socialización es una restricción de la sensorialidad posible. La antropología hace volar en pedazos lo común de las cosas. "El que elige tan solo saber, por

supuesto que habrá ganado la unidad de la síntesis y la evidencia de la simple razón; pero perderá lo real del objeto en la clausura simbólica de discurso que reinventa el objeto a su propia imagen o, más bien, según su propia representación. Por el contrario, quien desee ver o, más bien mirar perderá la unidad de un mundo cerrado para reencontrarse en la inconfortable apertura de un universo flotante, entregado a todos los vientos del sentido" (Didi-Huberman, 1990, 172).

Esbocé este trabajo hace quince años, en la *Antropología del cuerpo, modernidad* (1990), sugiriendo la importancia de una antropología de los sentidos, al analizar en particular la importancia occidental de la vista. Cargué con este libro durante todo ese tiempo, trabajando en él sin descanso, pero de manera tranquila, con la sensación de tener ante mí un océano que debía atravesar. Acumulé materiales, encuestas, observaciones, lecturas, viajes, escribía en cada ocasión algunas líneas o algunas páginas. En los intersticios que me concedía el trabajo para otra obra, a veces durante un año trataba de explorar de manera sistemática un sentido, luego otro. El tiempo transcurría, las páginas se sumaban. A veces publicaba un artículo específico acerca de las modalidades culturales de uno u otro sentido.

Escribir sobre una antropología de los sentidos suscita, en efecto, la cuestión de la escritura: ¿qué intriga seguir de una punta a la otra? ¿Cómo elegir entre la infinidad de datos para dar carne a dicha intención sin extraviar al lector en la profusión y la acumulación? A veces trabajé durante semanas o meses sobre los aspectos sociales de percepciones sensoriales que finalmente no conservé en la obra por falta de coherencia con el conjunto. A menudo tuve la impresión de que lo esencial de trabajo consistía en podar, en tener que suprimir dolorosamente distintos caminos para mantener un rumbo, una coherencia en la escritura: en el pensamiento. Por eso, cuando lo pienso, me da la impresión de haber empleado quince años en escribir esta obra y en superar uno a uno los arrepentimientos hasta decidirme finalmente a enviarla a Anne Marie Métaillé, que la esperaba desde comienzos de la década de 1990. De nuevo le debo un profundo reconocimiento por concebir su oficio como un acompañamiento del trabajo de los autores mediante la notoria confianza que les prodiga. Sin ella, quizá no me habría lanzado a un proyecto tan ambicioso. Debo reiterar que mi deuda es también considerable para con Hnina, quien leyó y releyó los diferentes capítulos de la obra.

1. UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS SENTIDOS

Todo conocimiento se encamina en nosotros mediante los sentidos; son nuestros maestros [...] La ciencia comienza por ellos y se resuelve en ellos. Después de todo, no sabríamos más que una piedra si no supiéramos que tiene su olor, luz, sabor, medida, peso, consistencia, dureza, aspereza, color, bruñido, ancho, profundidad [...] Cualquiera puede impulsarme a condescindir los sentidos; basta con que me tome del cuello y, haciéndome retroceder, me arrincone. Los sentidos son el comienzo y el fin del conocimiento humano.

Montaigne
Apologie de Raimond Sebonc

Solo existe el mundo de los sentidos y del sentido

El mundo perceptivo de los esquimales, en medio del singular entorno del Gran Norte, difiere ampliamente del de los occidentales. La vista sobre todo, adopta una tonalidad propia. Para una mirada no acostumbrada, el paisaje que ofrecen los bancos de hielo parece infinitamente monótono, sin perspectiva posible, sin contornos donde fijar la mirada y situarla, en especial durante el período invernal. Si se levanta el viento o si cae la nieve, la confusión del espacio aumenta produciendo una escasa visibilidad. Para E. Carpenter, no por ello los aiviliks dejan de saber cómo jalonar su camino ni cómo reconocer dónde se hallan; sin embargo, dice que nunca escuchó a ninguno de ellos hablarle del espacio en términos de visualidad. Caminan sin perderse, incluso cuando la visibilidad se halla reducida a cero. Carpenter relata una serie de experiencias. Por ejemplo, un día de intensa bruma, “escuchaban las olas y los gritos de los pájaros que anidaban en los promontorios; sentían la ribera y las olas; sentían el viento y el rocío del mar sobre el rostro, leían a sus espaldas las estructuras creadas por los movimientos del viento y los olores. La pérdida de la vista no significaba en absoluto una carencia. Cuando empleaban la mirada, lo hacían con una agudeza que me asombraba. Pero no se hallaban perdidos sin ella” (Carpenter, 1973, 36).

Los aiviliks recurren a una sensorialidad múltiple en el transcurso de sus desplazamientos; nunca se pierden, pese a las transformaciones, a veces rápidas, de las condiciones atmosféricas. El ruido, los olores, la dirección y la intensidad del viento les proporcionan valiosas informaciones. Establecen su camino mediante diversos elementos de orientación. “Esas referencias no están constituidas por objetos o lugares concretos, sino por relaciones; relaciones entre, por ejemplo, contornos, la calidad de la nieve y del viento, el tenor de sal en el aire, el tamaño de las resquebrajaduras en el hielo. Puedo aclarar aun más este aspecto con una ilustración. Me encontraba con dos cazadores que seguían una pista que yo no podía ver, incluso si me inclinaba hasta muy cerca del suelo para tratar de discernirla. Ellos no se arrodillaban para verla, sino que, de pie, la examinaban a distancia” (21). Una pista está hecha de olores difusos, puede sentirse su gusto, su tacto, escuchársela; llama la atención con señales discretas que no solo advierte la vista.

Los aiviliks disponen de un vocabulario que contiene una docena de términos para designar los distintos modos en que sopla el viento o la textura que tiene la nieve. Y desarrollan un vocabulario amplio en materia de audición y de olfacción. Para ellos, la vista es un sentido secundario en términos de orientación. “Un hombre de Anaktuvuk Pass, a quien le preguntaba qué hacía cuando se encontraba en un sitio nuevo, me respondió: “Escucho. Eso es todo”. “Escucho” quería decir “escucho lo que ese lugar me dice. Lo recorro con todos mis sentidos al acecho para apreciarlo, mucho antes de pronunciar una sola palabra” (López, 1987, 344). En su cosmología, el mundo fue creado por el sonido. Allí donde un occidental diría: “Veamos qué es lo que hemos escuchado”, ellos dicen “escuchemos lo que vemos” (Carpenter, 1973, 33). Su concepto del espacio es móvil y diferente de la geografía cerrada y visual de los occidentales; se presta a los cambios radicales que introducen las estaciones y la longitud de la noche o del día, los largos períodos de nieve y hielo que vuelven caduca cualquier referencia visual. El conocimiento del espacio es sinestésico y constantemente mezcla el conjunto de la sensorialidad. En la tradición de los inuits, los hombres y los animales hablaban la misma lengua, y los cazadores de antaño, antes de que aparecieran las armas de fuego, debían demostrar una paciencia infinita para acercarse a los animales y saber identificar sus huellas sonoras para llegar a ellos sin hacer ruido. Una “conversación” sutil se anudaba entre el cazador y su presa en una trama simbólica donde ambos se encontraban relacionados entre sí.

Otras comunidades del Gran Norte colocan asimismo al sonido en el centro de sus cosmogonías, apelando a la evocación de la audición del mundo antes que a la visión del mundo. Los saami, por ejemplo, poseen la tradición del *joik* (Beach, 1988), una descripción cantada de la tierra y de sus habitantes. Son evocaciones de los animales, de los pájaros, del

viento o del paisaje. Pero no son solo cánticos; son celebraciones del estrecho vínculo que une a los hombres con el mundo bajo todas sus formas. El *joik* no es en absoluto una palabra encerrada en la repetición de los orígenes, sino un entorno abierto, donde aparecen nuevas formas según las circunstancias y son mimadas a través de un puñado de palabras o, a veces, simplemente de sonidos. Para los saami, el mundo no solo se da a través de la vista, sino también mediante los sonidos.

Los sentidos como pensamiento del mundo

La condición humana es corporal. El mundo sólo se da bajo la forma de lo sensible. En el espíritu no existe nada que antes no haya estado en los sentidos. “Mi cuerpo tiene la misma carne que la del mundo”, dice Merleau-Ponty (1964, 153). Las percepciones sensoriales arrojan físicamente al hombre al mundo y, de ese modo, al seno de un mundo de significados; no lo limitan, lo suscitan. En un pasaje de *Aurora*, Nietzsche imagina que “ciertos órganos podrían ser transformados de tal modo que percibieran sistemas solares enteros, contraídos y conglomerados en sí mismos, como una célula única; y, para los seres conformados de manera inversa, una célula del cuerpo humano podría presentarse como un sistema solar, con su movimiento, su estructura, su armonía”. Más adelante, observa que el hombre mantiene con su cuerpo una relación comparable a la de la araña con su tela. “Mi ojo —escribe—, ya sea agudo o pobre, no ve más allá de un cierto espacio y en ese espacio veo y actúo esa línea de horizonte es mi destino más cercano, sea grande o pequeño al que no puedo escapar. En torno a cada ser se extiende así un círculo concéntrico que tiene un centro que le es propio. Del mismo modo, el oído nos encierra en un pequeño espacio. Lo mismo sucede con el tacto. Según esos horizontes donde nuestros sentidos nos encierran a cada uno de nosotros como dentro de los muros de una prisión, decimos que esto está cercano y aquello lejano, que esto es grande y aquello pequeño, que esto es duro y aquello blando”.¹ Nietzsche describe el encierro del hombre en el seno de los límites de su cuerpo y su dependencia con respecto a mismo en materia de conocimiento.

Pero, de modo simultáneo, la carne es la vía de apertura al mundo. A experimentarse a sí mismo, el individuo también experimenta el acontecimiento del mundo. Sentir es a la vez desplegarse como sujeto y acoger la profusión del exterior. Pero la complejidad física no es más que un elemento de funcionamiento de los sentidos. El primer límite es nosotros la carne en sí misma que lo que la cultura hace con ella. No es tanto

¹ F. Nietzsche, *Aurora*, Gallimard, París, 1970, págs. 128-129 [*Aurora: pensamiento sobre los prejuicios morales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000].

el cuerpo el que se interpone entre el hombre y el mundo, sino un universo simbólico. La biología se borra ante lo que la cultura le presta como aptitud. Si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, solo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa.

Los límites del cuerpo, como los del universo del hombre, son los que proporcionan los sistemas simbólicos de los que es tributario. Al igual que la lengua, el cuerpo es una medida del mundo, una red arrojada sobre la multitud de estímulos que asalta al individuo a lo largo de su vida cotidiana y que solo atrapa en sus mallas aquellos que le parecen más significativos. A través de su cuerpo, constantemente el individuo interpreta su entorno y actúa sobre él en función de las orientaciones interiorizadas por la educación o la costumbre. La sensación es inmediatamente inmersa en la percepción. Entre la sensación y la percepción, se halla la facultad de conocimiento que recuerda que el hombre no es un organismo biológico, sino una criatura de sentido. Ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo. La vigilancia o la atención no siempre resultan admisibles. Aunque el individuo sólo posea una ínfima lucidez, no deja de seleccionar entre la profusión de estímulos que lo atraviesan.

Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad. A cada momento instituye el mundo sensorial donde se impregna en un mundo de sentidos cuyo entorno es el pre-texto. La percepción no es la huella de un objeto en un órgano sensorial pasivo, sino una actividad de conocimiento diluida en la evidencia o fruto de una reflexión. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino ya un mundo de significados.

La existencia individual apela a la negligencia de la profusión de datos sensoriales para hacer la vida menos penosa. La dimensión del sentido evita el caos. Las percepciones son justamente la consecuencia de la selección que se efectúa sobre el incesante fluir sensorial que baña al hombre. Se deslizan sobre las cosas familiares sin prestarles atención, aunque sin deslucir el cuadro; se reabsorben en la evidencia, aun si el individuo a veces tiene dificultades para nombrarlas con precisión, aunque sabe que otros se hallan en condiciones de formular un discurso al respecto. Causa satisfacción ver un "pájaro" o un "árbol", aunque el aficionado pueda identificar un pato y la estación de los amores, o un álamo. La categorización es más o menos floja. Envuelve más o menos las cosas o los acontecimientos con los que el individuo se conforma cuando no desea hacer esfuerzos de comprensión suplementarios.

El aflojamiento de lo simbólico y el acceso a una especie de desnudez

de las cosas son así el hecho de una actitud mental inducida por una mediación directa o por una flotación de la vigilancia. "Nunca vivo por entero en los espacios antropológicos; siempre estoy ligado por mis raíces a un espacio natural e inhumano. Mientras atravieso la plaza de la Concorde y me figuro totalmente atrapado por París, puedo detener la mirada en una piedra de los muros de las Tullerías y la Concorde desaparece y solo existe esa piedra sin historia; también puedo dejar que se pierda la mirada en esa superficie granulosa y amarillenta, y ni siquiera existe entonces piedra; solo queda un juego de luz sobre una superficie indefinida (Merleau-Ponty, 1945, 339). Pero la desrealización de las percepciones implica la pérdida del mundo.

Sólo lo que tiene sentido, de manera ínfima o esencial, penetra en el campo de la conciencia y suscita un momento de atención. A veces, a modo de revancha, lo simbólico no sutura lo suficiente a lo real, surge lo innombrable, lo visible, lo audible, imposibles de definir, pero que incitan a intentar comprenderlos. Si bien las modalidades de la atención a menudo se aflojan, la experiencia demuestra que mediante una búsqueda meticulosa a veces el hombre encuentra los sonidos, los olores, los tactos o las imágenes que lo han atravesado durante un instante sin que él se detenga en ellas. El mundo se da así en concreciones súbitas e innumerables. El hombre habita corporalmente el espacio y el tiempo de su vida, pero muy a menudo lo olvida, para bien o para mal (Le Breton 1990). Pero justamente allí solo tiene existencia lo sensible, puesto que estamos en el mundo merced al cuerpo y el pensamiento nunca es puro espíritu. La percepción es el advenimiento del sentido allí donde la sensación es un ambiente olvidado pero fundador, desapercibido por el hombre a menos que se trasmute en percepción, es decir, en significado. Entonces es acceso al conocimiento, a la palabra. Aunque sea para expresar su confusión ante un sonido misterioso o un gusto indefinible.

Existe una conceptualidad del cuerpo, así como un arraigo carnal de pensamiento. Todo dualismo se borra ante esa comprobación basada en la experiencia corriente. El cuerpo es "proyecto sobre el mundo", escribe M. Merleau-Ponty, quien señala que el movimiento ya es conocimiento sentido práctico. La percepción, la intención y el gesto se encastran en las acciones comunes en una especie de evidencia que no debe hacer olvidar la educación, que está en su fuente, y la familiaridad, que los guía. "Mi cuerpo—escribe— es la textura común de todos los objetos y es por lo menos con respecto al mundo percibido, el instrumento general de mi 'comprensión'" (Merleau-Ponty, 1945, 272). El cuerpo no es una materia pasiva, sometida al control de la voluntad, por sus mecanismos propios; es de entrada una inteligencia del mundo, una teoría viva aplicada a su entorno. Ese conocimiento sensible inscribe el cuerpo en la continuidad de las intenciones del individuo enfrentado al mundo que lo rodea; orienta sus movimientos o acciones sin imponer la necesidad

de una larga reflexión previa. De hecho, en la vida cotidiana, las mil percepciones que salpican la duración del día se producen sin la mediación profundizada del *cogito*; se encadenan con naturalidad en la evidencia de la relación con el mundo. En su medio acostumbrado, el individuo raramente se encuentra en posición de ruptura o de incertidumbre; se desliza sin obstáculos por los meandros sensibles de su entorno familiar.

Si las percepciones sensoriales producen sentido, si cubren el mundo con referencias familiares, es porque se ordenan en categorías de pensamiento propias de la manera en que el individuo singular se las arregla con lo que ha aprendido de sus pares, de sus competencias particulares de cocinero, de pintor, de perfumista, de tejedor, etc., o de lo que sus viajes, sus frecuentaciones o sus curiosidades le han enseñado. Cualquier derogación de las modalidades acostumbradas de ese desciframiento sensible suscita indiferencia o encogimiento de hombros, o implica el asombro y la tentativa de readoptarla en lo familiar al encontrarle un parecido con otra cosa o al efectuar una investigación adecuada para identificarla: un olor o un sonido, por ejemplo, cuya singularidad han llamado la atención.

No percibimos formas, efluvios indiferentes, sino de entrada datos afectados por un sentido. La percepción es una toma de posesión simbólica del mundo, un desciframiento que sitúa al hombre en posición de comprensión respecto de él. El sentido no está contenido en las cosas como un tesoro oculto; se instaure en la relación del hombre con ellas y en el debate que establece con los demás para su definición, en la complacencia o no del mundo para alinearse en esas categorías. Sentir el mundo es otra manera de pensarlo, de transformarlo de sensible en inteligible. El mundo sensible es la traducción en términos sociales, culturales y personales de una realidad inaccesible de otro modo que no sea por ese rodeo de una percepción sensorial de hombre inscripto en una trama social. Se entrega al hombre como una inagotable virtualidad de significados y sabores.

Lenguaje y percepciones sensoriales

Al igual que la lengua, el cuerpo es un constante proveedor de significados. Frente a una misma realidad, individuos con cuerpos impregnados por culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones y no descifran los mismos datos; cada uno de ellos es sensible a las informaciones que reconoce y que remiten a su propio sistema de referencia. Sus percepciones sensoriales y su visión del mundo son tributarias de los simbolismos adquiridos. Al igual que la lengua, el cuerpo proyecta un filtro sobre el entorno, encarna un sistema semioló-

gico. La percepción no es la realidad, sino la manera de sentir la realidad.

Para descifrar los datos que lo rodean, el individuo dispone de una escala sensorial que varía en calidad e intensidad, donde se inscriben las percepciones. Si pretende compartir esa experiencia con otros, debe acudir a la mediación del lenguaje o recurrir a mímicas o gestos muy connotados. Una dialéctica sutil se plantea entre la lengua y las percepciones. El rol del lenguaje en la elaboración de estas últimas probablemente sea decisivo. La palabra cristaliza la excepción, la convoca. La lengua no es más que una etiqueta a colocar sobre una miríada de datos exteriores y muy objetivables. Esto significaría acreditar el dualismo entre el espíritu, por una parte, y la materia, por otra. A la inversa, las cosas solo se vuelven reales por su ingreso al registro del lenguaje. Por eso, de un extremo del mundo al otro, los hombres no ven, no huelen, no gustan, no oyen, no tocan las mismas cosas de la misma manera, así como no experimentan las mismas emociones.

El lenguaje no se encuentra en posición dual frente a lo real que describe; la palabra alimenta el mundo con sus inducciones, se encastra con él sin que pueda establecerse una frontera estanca entre uno y otro. Para cada sociedad, entre el mundo y la lengua se extiende una trama sin costuras que lleva a los hombres a vivir en universos sensoriales y semiológicos diferentes y, por lo tanto, a habitar en universos con rasgos y fronteras claramente disímiles, aunque no impidan la comunicación. Percibir en la blancura de la nieve una multitud de matices implica el empleo de un repertorio casi igual de palabras para designarlos o permitir la comparación sin interminables perífrasis o metáforas. Si el individuo sólo dispone del término "nieve", sin duda que no tendrá la impresión de que su experiencia de la nieve es infinitamente más amplia de lo que él imagina. Pero para captar los matices, son necesarias las palabras para construir su evidencia; de lo contrario, permanecen invisibles, más acá del lenguaje y de lo percibido. Para el esquimal no es así; su vocabulario para designar la nieve es muy amplio, según las peculiaridades que la caracterizan. Del mismo modo, para un habitante de la ciudad nada se parece tanto a un carnero como otro carnero, pero el pastor es capaz de reconocer a cada uno de sus animales y de llamarlos por su nombre. La palabra capta la percepción en su prisma significativa y le proporciona un medio para formularse.

Pero si las percepciones sensoriales se encuentran en estrecha relación con la lengua, la exceden igualmente debido a la dificultad que a menudo presenta para traducir en palabras una experiencia; el gusto de un licor, el placer de una caricia, un olor, una sensación de dolor, por ejemplo, a menudo exigen recurrir a metáforas, a comparaciones, someten al individuo a un esfuerzo de la imaginación, a ingresar creativamente en una lengua que tiene dificultades para traducir la sutileza de

la experiencia. De toda sensación que se experimenta queda algo de ganga irreductible a la lengua. Si bien el sistema perceptivo se encuentra estrechamente ligado al lenguaje, no está enteramente subordinado a él.

Educación de los sentidos

Al nacer, el niño percibe el mundo como un caos sensorial, como un universo donde se mezclan las cualidades, las intensidades y los datos.² El bebé oscila entre la carencia y la repleción, sin una conciencia precisa de lo que se agita en él y en torno a él. Está inmerso en un universo inasible de sensaciones internas (frío, calor, hambre, sed...), de olores, el de la madre sobre todo, de sonidos (las palabras, los ruidos que lo rodean), de formas visuales imprecisas, etc. Al cabo de semanas y meses, lentamente todo ese magma se ordena en un universo comprensible. Una cierta manera de ser cargado, nombrado, tocado, de sentir los mismos olores, de ver los mismos rostros, de escuchar las voces o los ruidos de su entorno llevan al niño a un mundo de significados. Lo sensorial se convierte en un universo de sentido donde el niño construye sus referencias, va más allá de sí mismo, se abre a una presencia sensible en el mundo. Sin duda que el primero de los sentidos en orden de aparición es el tacto, ya desde la etapa fetal merced a los ritmos de desplazamiento, los movimientos; luego, en el contacto corporal con la madre o la nodriza, el niño toma conciencia de sus limitaciones, de lo que es. El oído ya se encuentra presente desde la etapa intrauterina; el niño oye la voz de su madre, la música que ella escucha, filtradas a través de la placenta. Las impresiones táctiles o auditivas son las más antiguas; la vista interviene más adelante.

La experiencia sensorial y perceptiva del mundo se instaaura en la relación recíproca entre el sujeto y su entorno humano y ecológico. La educación, la identificación de los allegados, los juegos del lenguaje que designan los sabores, los colores, los sonidos, etc., modelan la sensibilidad del niño e instauran su aptitud para intercambiar con el entorno sus experiencias que son relativamente comprendidas por los integrantes de su comunidad. La experiencia perceptiva de un grupo se modula a través de los intercambios con los demás y con la singularidad de una relación con el acontecimiento. Discusiones, aprendizajes específicos modifican o afinan percepciones nunca fijadas para la eternidad, sino siempre abiertas a las experiencias de los individuos y vinculadas con una relación presente con el mundo. En el origen de toda existencia humana, el otro es la condición para el sentido, es decir, el fundamento

² Sobre la socialización de las emociones y las percepciones sensoriales en los niños "salvajes", cf. Classen (1991), Le Breton (2004).

del lazo social. Un mundo sin los demás es un mundo sin lazo, destinado al no-sentido.

El conocimiento sensible se amplía incesantemente mediante la experiencia acumulada o el aprendizaje. Algunos trabajos demuestran la modelización cultural de los sentidos. H. Becker, por ejemplo, describió la experiencia sensorial de un joven norteamericano que comienza a fumar marihuana. Si no se cansa y mantiene la docilidad, un aprendizaje lo lleva a correr poco a poco sus percepciones hacia las expectativas del grupo, otorgándole la sensación gratificante de ajustarse a lo que conviene experimentar para pertenecer de pleno derecho al grupo de fumadores. En efecto, el joven que inaugura la experiencia comienza por no sentir "nada" que no sea una breve indisposición. La tarea de los iniciados que acompañan sus torpes tanteos consiste en enseñarle a reconocer ciertas sensaciones como propias del hecho de estar "enchufado", es decir, de gozar de los efectos de la droga en total conformidad con su experiencia. Ante su contacto, el novicio aprende a identificar esas sensaciones fugaces y a asociarlas con el placer. Se le prodigan ejemplos y consejos, se le muestra cómo retener el humo para sentir sus virtudes se rectifican sus actitudes. Él mismo observa a sus compañeros, se esfuerza por identificarse con ellos y alcanzar físicamente la sensación que él se hace de la experiencia. Se produce una suerte de *bricolage* entre el novicio entre lo que los otros le dicen y lo que él imagina. Si los efectos físicos suscitados por el empleo de la marihuana se muestran desagradables durante los primeros intentos, al cabo del tiempo se transforman en sensaciones deseadas, buscadas por el gozo que producen. "Las sensaciones producidas por la marihuana no son automáticas, ni siquiera necesariamente agradables -afirma H. Becker-. Como en el caso de las ostras o del Martini seco, el gusto por esas sensaciones es socialmente adquirido. El fumador experimenta vértigos y prurito en el cuero cabelludo; siente sed, pierde la sensación del tiempo y de las distancias. ¿Todo esto es agradable? No está seguro. Para continuar utilizando la marihuana es preciso optar por la respuesta afirmativa" (Becker, 1985, 1975).

Este tipo de modelización cultural mezcla las intenciones del individuo y sus ambivalencias con las de los compañeros que procuran influirlo. En efecto, el hombre no podría definirse a través de su sola voluntad, el juego del inconsciente le arrebatara una parte de su soberanía, confunde la pista de la influencia inmediata de los otros. Diversas experiencias sensibles están al alcance de un novicio que desea iniciarse. Se aprende a reconocer los vinos, a degustarlos, a describir una miriada de sensaciones al respecto, asombrándose de inmediato por haber sido tan poco sensible antes sobre el asunto. Poco a poco, la educación hace brotar lo múltiple a partir de lo que antes parecía unívoco y simple. Un aprendiz descubre el universo infinitamente

variado del perfume, así como un joven cocinero se da cuenta progresivamente de que el gusto de los alimentos depende de una serie de detalles en la composición del plato o en su cocción.

Disparidades sensoriales

En un pueblo de la costa del Perú un chamán celebra un ritual terapéutico en un paciente cuya alma se encuentra perturbada por espíritus hostiles. La clarividencia y la eficacia terapéutica del curandero se ven fortalecidas por un poderoso alucinógeno, el cactus San Pedro, que contiene mescalina. La planta le abre las puertas de la percepción y le permite "ver" más allá de las apariencias ordinarias. Él describe sus efectos, destacando ante todo el leve embotamiento que se apodera del que lo consume, luego aparece "una gran visión, una aclaración de todas las facultades del individuo. Entonces sobreviene el despegue, una fuerza de visión que integra todos los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el tacto, el gusto, incluido el sexto sentido, el sentido telepático, que permite propulsarse a través del tiempo, del espacio y de la materia [...]. El San Pedro desarrolla el poder de la percepción en el sentido de que si se quiere percibir algún objeto muy alejado, un objeto poderoso o una fuente de enfermedad, por ejemplo, se lo puede ver con claridad y actuar sobre él" (Sharon, 1974, 114). Las "visiones" del chamán son el testimonio de un largo aprendizaje junto a sus antepasados en diferentes regiones del Perú. En contacto con ellos, antaño se inició en el control de los efectos de la planta y, sobre todo, se interiorizó en el código de desciframiento de las imágenes que ya entonces se desencadenaban, otorgándole una percepción liberada de las escorias de la vida habitual, situada en el centro del mundo de los espíritus. Moverse sin limitaciones en ese universo invisible exige poseer sus claves, para encontrarse en un mismo nivel frente a los animales feroces, los espíritus malignos y los brujos.

Gracias a ese auxiliar divino, el San Pedro, que purifica y amplía sus capacidades de percepción hasta llegar a la videncia, el chamán dispone de las armas y la tenacidad necesarias para enfrentar la extenuante sucesión de pruebas que lo aguardan en el desarrollo de su acción terapéutica. La ceremonia testimonia una lucha sin merced del curandero contra temibles adversarios. Pero el propio enfrentamiento obedece a figuras codificadas. En determinado momento de la cura, el chamán salta hacia la mesa (la mesa donde está dispuesta una serie de objetos de poder) y toma un sable con el que se bate vigorosamente contra adversarios invisibles para el profano.

Presente en el pueblo con motivo de sus investigaciones sobre plantas alucinógenas, y deseoso de ingresar en la intimidad de los procedimientos del curandero, un etnólogo estadounidense, D. Sharon, asiste a una de esas

ceremonias. Para sumergirse más en su curso, personalmente ingiere una dosis del San Pedro, siguiendo en esto el ejemplo de los pacientes del curandero. Pero durante el desarrollo de la cura, lúcido, decepcionado por no experimentar ninguna de las visiones que esperaba, el etnólogo observa la lucha ritual del curandero contra los espíritus que se encuentran en el origen de la enfermedad del paciente. Entonces ve a un hombre agitarse en soledad en medio del vacío, haciendo la mímica de un enconado combate, y comprueba que, por el contrario, los demás pacientes participan intensamente en la acción, manifestando fuertes emociones según las diferentes fases de la batalla entablada. "Aparentemente, todos veían alguna especie de monstruo que lo tomaba de los cabellos y trataba de llevárselo. Los comentarios de los participantes y su evidente terror me convencieron bastante de que todos, excepto yo, tenían la misma percepción al mismo tiempo" (1974, 119).

El observador extranjero permanece al margen; ninguna visión en particular viene a solicitarlo a pesar de sus deseos. No ve al "monstruo" que enfrenta al curandero ante la aterrorizada mirada de los asistentes. Permanece fuera de esa emoción que consolida al grupo, insensible a la efervescencia colectiva. Al extraer sus representaciones de otras fuentes, el investigador estadounidense no puede abrir sus sentidos a imágenes que carecen para él del correspondiente anclaje cultural. Sin duda, al cabo de su iniciación llegará a apropiarse de ellas, pero aún es demasiado novicio en la materia. A la inversa, las visiones que atraviesan a aquellos hombres, y que para ellos tienen las cualidades de lo real, arraigan en un yacimiento de imágenes culturales. Por la experiencia de esas curas, aprendieron a dar una forma y un significado precisos a ciertas sensaciones provocadas por el empleo del San Pedro. Los gestos del chamán van a injertarse en esas formas y significados, y acompañan esas visiones cuya convergencia es fortalecida por el grupo. Para gozar de los efectos de la droga, para agregarle imágenes precisas y coherentes con los episodios de la ceremonia, es preciso que esos hombres hayan aprendido a descifrar sus sensaciones vinculándolas con un sistema simbólico particular. Es el código que, justamente, D. Sharon desea conseguir al cabo de su iniciación.

El chamán se alimenta del fervor suscitado por su compromiso; está sostenido por la emoción colectiva que ha elaborado como si fuera un artesano. Pero ese clima afectivo que suelda a la comunidad no es una naturaleza, no es provocado por un proceso fisiológico inherente a las propiedades químicas de la droga. La emoción no es lo primero, sino lo segundo; es un proceso simbólico, es decir, un aprendizaje que se corporiza, que lleva a los integrantes de la comunidad a identificar los actos del chamán y a reconocer el detalle de las peripecias de su lucha contra los espíritus.

El escritor griego Nikos Kazantzaki, siendo niño, se encuentra con su padre en Megalo Kastro, en Creta. El príncipe Jorge acaba de tomar

posesión de la isla en nombre de Grecia. El alborozo se apodera de los habitantes. El hombre lleva a su hijo hasta el cementerio y se detiene ante una tumba: "Mi padre se quitó el pañuelo de la cabeza y se inclinó hasta tocar la tierra; con sus uñas rasguñó el suelo, hizo un agujerito en forma de embudo, apoyó en él la boca y gritó tres veces 'Padre, vino. Padre, vino. Padre, vino'. Su voz no dejaba de alzarse. Rugía. Extrajo del bolsillo una pequeña petaca con vino y lo fue vertiendo, gota a gota, en el hoyo, esperando todas las veces que se sumergiera, que la tierra lo bebiera. Luego se incorporó de un salto, hizo el signo de la cruz y me miró. Su mirada resplandecía. '¿Escuchaste? -me dijo con voz enronquecida por la emoción-. ¿Escuchaste? -Yo no hablaba, no había escuchado nada-. ¿No escuchaste? -gritó colérico mi padre-. Sus huesos crujieron'"³

En 1976, en el pueblo de Mehanna, en Níger, P. Stoller acompaña a un curandero songhay a la cabecera de un hombre víctima de un hechizo y enfermo, que sufría de náuseas y diarrea, y que se encontraba muy debilitado. Un hechicero, identificado como una figura conocida de la cultura songhay, se había apoderado de su doble y se lo devoraba tranquilamente. Sus fuerzas vitales se agotaban. La tarea consistía en encontrar al doble para impedir que el hombre muriera. El curandero prepara un remedio insistiendo en los sitios de contacto entre el cuerpo y el mundo: las orejas, la boca y la nariz. Llevando de la mano a Stoller, de inmediato se entrega a la búsqueda del doble por los alrededores del pueblo. El curandero escala una duna donde se encuentra un montón de mijo. Lo examina con cuidado y de pronto exclama: "¡Wo wo wo wo!", golpeando suavemente su boca con la palma de la mano. Se vuelve hacia el etnólogo: "¿Escuchó? -¿Si escuché qué? -le respondí sorprendido. -¿Sintió el olor? -¿Sentir qué? -le pregunté. -¿Vio? -¿De qué me está hablando? -volví a preguntarle". El curandero se muestra decepcionado de que su acompañante no haya visto, no haya olido, no haya escuchado nada. Se vuelve hacia él y le dice: "Usted mira, pero no ve nada. Usted toca, pero no siente nada. Usted escucha, pero no oye nada. Sin la vista o el tacto, se puede aprender mucho. Pero usted debe aprender a escuchar o no llegará a saber gran cosa sobre nosotros" (Stoller, 1989, 115).

A través de estos ejemplos tomados de situaciones y culturas muy diferentes se puede ver cómo el mundo y el hombre se engarzan gracias a un sistema de signos que regula su comunicación. Los sentidos no son sólo una interiorización del mundo en el hombre; son una irrigación de sentido, es decir, una puesta en orden particular que organiza una multitud de datos. El canto de un pájaro o un sabor resultan identificados o suscitan la duda, o bien son percibidos como no surgiendo aún de un conocimiento y se procura retenerlos para reencontrarlos luego en otras circunstancias.

³ Nikos Kazantzaki, *Lettre au Gréco*, Presses-Pocket, París, 1961, pág. 105.

La penetración significativa del mundo de los sonidos permite al afinador de pianos arreglar su instrumento basándose en la audición de matices ínfimos entre las notas, inaccesibles al profano, ya que su identificación se apoya en una educación y en un conocimiento particularmente afinados. Ese aprendizaje crea la diferencia allí donde el hombre de la calle sólo percibe un *continuum* dificultosamente susceptible de distinción. La educación de una modalidad sensorial consiste en volver discreto lo que parece continuo a quienes no poseen claves para comprender su sentido, en declinar lo que se presentaba en un primer abordaje como lleno de innumerables diferencias. Este aparente virtuosismo provoca el asombro del profano, pero es fruto de una educación que se desdobra en una sensibilidad particular que aumenta su sutileza. Así, el joven Mozart escucha un día en la Capilla Sixtina un fragmento polifónico cuya partición es celosamente conservada por el coro y la recopia de memoria pocas horas después. Los usos culturales de los sentidos dibujan un infinito repertorio al pasar de un lugar y de una época a la otra. Allí donde el animal dispone ya de un equipamiento sensorial prácticamente terminado cuando nace, fijado por las orientaciones genéticas propias de su especie, en cambio su pertenencia cultural y su personalidad le otorgan al hombre un abanico de regímenes sensoriales sin medida común.

La hegemonía occidental de la vista

Los hombres viven sensorialidades diferentes según su medio de existencia, su educación y su historia de vida. Su pertenencia cultural y social imprime su relación sensible con el mundo. Toda cultura implica una cierta complejidad de los sentidos, una manera de sentir el mundo que cada uno matiza con su estilo personal. Nuestras sociedades occidentales valorizan desde hace mucho el oído y la vista, pero otorgándoles un valor a veces diferente y dotando poco a poco a la vista de una superioridad que estalla en el mundo contemporáneo.

Las tradiciones judía y cristiana confieren a la audición una eminencia que marcará los siglos de la historia occidental, aunque sin por ello denigrar la vista, que permanece en el mismo nivel de valor (Chalier, 1995). En el judaísmo, la plegaria cotidiana *Chema Israel* traduce esa postura que acompaña la existencia entera, puesto que el deseo de un judío piadoso consiste en morir pronunciando esas palabras por última vez. "Escucha Israel: Yavé, nuestro Dios, es el único Yavé. Amarás a Yavé, tu Dios, con todo el corazón, con toda el alma y con toda tu fuerza. Que estas palabras que te dicto hoy permanezcan en tu corazón. Las repetirás a tus hijos, se las dirás tanto sentado en tu casa como caminando por el camino, tanto acostado como de pie" (*Deuteronomio*, 6, 4-9).

También la educación consiste en una escucha. “Cuando un sabio del Talmud quiere atraer la atención sobre una reflexión o incluso destacar una dificultad, dice: «Escucha a partir de ahí» (*chema mina*), y cuando el discípulo no comprende, responde: «No escuché»” (Chalier, 1995, 11). Incluso la luz no es más que un medio para alcanzar una realidad que se dirige ante todo al oído atento del hombre. La creación del mundo es un acto de palabras, y la existencia judía es una escucha de la palabra revelada. Dios habla y su palabra no deja de estar viva para quienes creen en ella. Llama a los elementos y a los vivos a la existencia. Y se revela esencialmente mediante su palabra. Delega en el hombre el privilegio de darles nombre a los animales. Aguzar el oído es una necesidad de la fe y del diálogo con Dios. El sonido es siempre un camino de la interioridad, puesto que hace ingresar en sí una enseñanza proveniente de afuera y pone fuera de sí los estados mentales experimentados. “¡Escuchad!”, ordena Dios por intermedio de los profetas. Todo a lo largo de la Biblia se desgranar relatos edificantes, observaciones, prohibiciones, alabanzas, plegarias, una palabra que hace su camino desde Dios hasta el hombre, a Salomón, demandando la sensatez, que busca su oído. El *Nuevo Testamento* acentúa aun más la palabra de Dios como enseñanza, prestándole la voz de Jesús, cuyos hechos y gestos, las más ínfimas palabras, son retranscriptas por los discípulos. *Fides ex auditu*, “la fe viene a través de la escucha”, dice Pablo (*Romanos*, 10-17). Por el camino de Damas, al escuchar la palabra de Dios, Pablo resulta fulminado y pierde la vista. La metamorfosis toca su propio ser; ya no verá el mundo de la misma manera.

También la vista resulta esencial desde el comienzo. Al crear la luz, Dios la entroniza como otra relación privilegiada con el mundo. “Y la envuelve, la sustenta, la cuida como a la niña de sus ojos”, dice el *Deuteronomio* (XXXII, 10). Varias palabras inaugurales de Dios a Abraham solicitan la vista: “Alza tus ojos y mira desde el lugar donde estás hacia el norte y el mediodía, el oriente y el poniente. Pues bien, toda la tierra que ves te la daré a ti y a tu descendencia por siempre” (*Génesis*, 13-14). Abrir los ojos significa nacer al mundo. Platón hace de la vista el sentido noble por excelencia. En el *Timeo*, escribe notoriamente que “la vista ha sido creada para ser, en nuestro beneficio, la mayor causa de utilidad; en efecto, entre los discursos que formulamos sobre el universo, ninguno de ellos habría podido ser pronunciado si no hubiéramos visto ni los astros, ni el sol, ni el cielo. Pero en el estado actual de las cosas, es la visión del día, de la noche, de los meses y de la sucesión regular de los años, es el espectáculo de los equinoccios y de los solsticios quienes han llevado a la invención del número, son los que han proporcionado el conocimiento del tiempo y han permitido emprender investigaciones sobre la naturaleza del universo. De ahí hemos extraído la práctica de la filosofía, el beneficio más importante que jamás haya

sido ofrecido y que nunca será ofrecido a la raza mortal, un beneficio que proviene de los dioses (Platón, 1996, 143).

En *La República*, el distanciamiento del filósofo de la sensorialidad ordinaria y su ascenso al mundo de las Ideas se realiza bajo la égida de lo visual y no de la audición. El filósofo “ve y contempla” al sol. La vista es más propicia que el oído para traducir la eternidad de la verdad. El oído se halla demasiado envuelto por la perduración como para tener validez, mientras que la vista metaforiza la contemplación, el tiempo suspendido. Para Aristóteles, más cercano de lo sensible de la vida cotidiana, la vista es igualmente el sentido privilegiado: “Todos los hombres desean naturalmente saber; lo que lo muestra es el placer causado por las sensaciones, pues, fuera incluso de su utilidad, ellas nos gustan por sí mismas, y más que cualesquiera otras, las sensaciones visuales. En efecto, no solo para actuar, sino incluso cuando no nos proponemos acción alguna, preferimos, por así decirlo, la vista a todo lo demás. La causa radica en que la vista es, entre todos nuestros sentidos, la que nos hace adquirir el mayor de los conocimientos y nos descubre una multitud de diferencias” (Aristóteles, 1986, 2). El privilegio de la vista prosigue su camino al cabo de los siglos, pero afecta más bien a los clérigos que a los hombres o a las mujeres comunes, inmersos en un mundo rural donde el oído (y el rumor) resulta esencial.

Los historiadores L. Febvre (1968) y R. Mandrou (1974) establecen, para el siglo XVI, una cartografía de la cultura sensorial de la época de Rabelais. Aquellos hombres del Renacimiento mantenían una relación estrecha con el mundo, al que apresaban con la totalidad de sus sentidos, sin privilegiar la mirada. “Somos seres de invernadero —dice L. Febvre—; ellos eran de aire libre. Hombres cercanos a la tierra y a la vida rural. Hombres que, en sus propias ciudades, reencontraban el campo, sus animales, sus plantas, sus olores, sus ruidos. Hombres de aire libre, que miraban, pero que sobre todo olían, olfateaban, escuchaban, palpaban, aspiraban la naturaleza mediante todos sus sentidos” (1968, 394). Para Mandrou o para Febvre, la vista no se encontraba despegada de los demás sentidos como un eje privilegiado de la relación con el mundo. Resultaba secundaria. La audición estaba primero. Eran seres auditivos. Sobre todo a causa del estatuto de la palabra de Dios, autoridad suprema a la que se la escuchaba. La música desempeñaba un rol social importante. Señala Febvre que, en *Le Tiers Livre*, Rabelais describe una tempestad con intensidad, con palabras sugestivas que juegan con su sonoridad, pero sin el menor detalle de color.

R. Mandrou, alumno de L. Febvre, comprueba a su vez que los escritores del siglo no evocan a los personajes tal como se ofrecen a la mirada, sino a través de lo que se decía en las anécdotas o los rumores que sobre ellos circulaban. La poesía, la literatura, testimonian abundantemente los aspectos salientes de los sonidos, los olores, los gustos,

Las nuevas técnicas del libro del siglo XII arrebatan al oído su antigua hegemonía en la meditación sobre los textos sagrados y la transfieren a la vista. El “libro escrito para ser escuchado” se desvanece ante “el texto que se dirige a la vista” (Illich, 2004, 161). En 1126, el maestro del *studium* agustiniano de París, Hugues de Saint-Victor, escribe: “Hay tres formas de lectura: con mis oídos, con los tuyos y en la contemplación silenciosa”. La tercera manera de proceder comienza a volverse corriente, la lectura silenciosa operada por la mirada (Illich, 2004, 164-5). Pierde su rostro y su voz, e ingresa en la interioridad bajo la égida de la mirada. La lectura es una conquista de la vista; redistribuye el equilibrio sensorial. A partir de entonces fue preciso aprender a leer en silencio y dejar de hacerlo en voz alta, como antes.

Con la invención de la imprenta, la difusión de los libros implica una conversión de los sentidos al destronar al oído de sus antiguas prerrogativas. Para M. Mac Luhan o W. Ong, las sociedades occidentales ingresan entonces en la era de la vista, mientras que los pueblos sin escritura pasan a disponer de un universo sensorial claramente menos jerarquizado. No obstante, la imprenta no alcanza sino a una ínfima parte de la población que sabe leer. El rumor sigue siendo una referencia. Pero la difusión de las primeras obras impresas a partir de la segunda mitad del siglo XV en diferentes ciudades europeas confiere a lo escrito, es decir, a lo visual, una autoridad que antes solo había pertenecido al oído. En 1543, por ejemplo, el *De Humani Fabrica*, de Vesalio, obra fundadora de las investigaciones sobre la anatomía humana, contiene numerosas planchas con ilustraciones. La geografía, que amplía sus conocimientos tras las huellas de los navegantes, se apoya en mapas cada vez más precisos a medida que se van produciendo las exploraciones. Por lo demás, la visión cobra culturalmente en medicina un valor creciente. La meticulosa observación de los cadáveres mediante su disección alimenta un nuevo saber anatómico que ya no se basa en la repetición de una palabra consagrada (Le Breton, 1993). En el Renacimiento, la vista es celebrada como la ventana del alma. “La vista, mediante la cual se revela la belleza del universo ante nuestra contemplación, resulta de tal excelencia que cualquiera que se resignara a su pérdida se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza con las que la vista hace que el alma permanezca contenta en la prisión del cuerpo: quien las pierde abandona esa alma a una oscura prisión donde cesa toda esperanza de volver a ver el sol, luz del universo”.⁵

⁵ Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, Delagrave, París, 1940, pág. 19 [*Tratado de pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1983]. “Porque la vista es la ventana del alma, ésta siempre teme perderla, de manera que al estar en presencia de algo imprevisto y que asusta, el hombre no se lleva las manos al corazón, fuente de la vida, ni a la cabeza, hábitculo del señor de los sentidos, ni a las orejas, ni a la nariz, ni a la boca, sino al sentido amenazado; cierra los ojos, apretando con fuerza los párpados, que de pronto lo

Este cambio de importancia de la vista, su creciente repercusión social y el reflujo de los otros sentidos, como el del olfato, el tacto y en parte del oído, no solo traduce la transformación de la relación con lo visible a través de la inquietud de la observación; acompaña asimismo la transformación del estatuto del sujeto en sociedades donde el individualismo se encuentra en estado naciente. La preocupación por el retrato surge lentamente a partir del *quattrocento* y alimenta una inquietud por el parecido y por la celebración de los notables que rompe con los siglos anteriores, dedicados a no distinguir entre los personajes, sino atentos a su sola existencia en la historia santa o en la de la Iglesia. En la segunda edición de sus *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), Vasari abre cada una de las biografías con un retrato, preferentemente con un autorretrato. Y en el prefacio expresa su inquietud por la exactitud de los grabados con los rasgos de los hombres reales. La individualidad del hombre —en el sentido moderno del término— emerge lentamente. El parecido del retrato con el modelo es contemporáneo con una metamorfosis de la mirada y del progresivo auge de un individualismo aún balbuceante en la época. Los retratistas manifiestan la inquietud por captar la singularidad de los hombres o las mujeres que pintan y esta voluntad implica que el rostro haga de ellos individuos tributarios de un nombre y de una historia únicas (Le Breton, 2003, 32 y ss.). El “nosotros, los demás”, particularmente en los medios sociales privilegiados, lentamente se convierte en un “yo”. Al convertirse a partir de entonces más bien en un sentido de la distancia, la vista cobra importancia en detrimento de los sentidos de la proximidad, como el olor, el tacto o el oído. El progresivo alejamiento del otro a través del nuevo estatuto del sujeto como individuo modifica asimismo el estatuto de los sentidos.

Resulta, pues, difícil hablar de una “postergación de la vista” en el caso de los contemporáneos de Rabelais sin manifestar un juicio arbitrario. ¿Postergación en relación con qué patrón de medida? Ya se trate de la imprenta, de la perspectiva, de la investigación anatómica, médica, óptica, “los ojos todo lo conducen”, dice Rabelais en el *Tiers Livre*. En el *Dioptrique*, Descartes planteaba la autoridad de la vista con respecto a los demás sentidos: “Toda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los cuales el de la vista es el más universal y el más noble. No existe duda alguna de que los inventos que sirven para aumentar su poder están entre los más útiles que puedan existir”. El microscopio, el telescopio le dan la razón al ampliar hasta el infinito el registro de lo visual y al conferir a la vista una soberanía que ampliarán

devuelven a otro lado; sin sentirse lo suficientemente tranquilizado, posa sobre ellos una y otra mano, a modo de protección contra lo que lo inquieta” (pág. 88).

aun más, al cabo del tiempo, la fotografía, los rayos X y las imágenes médicas que les seguirán, el cine, la televisión, la pantalla informática, etc. Para Kant, “el sentido de la vista, aunque no sea más importante que el del oído, es sin embargo el más noble: pues, en todos los sentidos, es el que más se aleja del tacto, que constituye la condición más limitada de las percepciones” (Kant, 1993, 90). En su *Estética*, Hegel rechaza el tacto, el olfato o el gusto como inaptos para basar una obra de arte. Ésta, al existir del lado de lo espiritual, de la contemplación, se aleja de los sentidos más animales del hombre para apuntar a la vista y al oído.

Valorizada en el plano filosófico, cada vez más en el centro de las actividades sociales e intelectuales, la vista experimenta una ampliación creciente de su poder. En el siglo XIX, su primacía sobre los demás sentidos en términos de civilización y de conocimiento es un lugar común de la antropología física de la época, así como de la filosofía o de otras ciencias. La medicina, por ejemplo, más allá de la clínica, de la que, como se sabe, confiere una legitimidad fundamental a lo visible a través de la apertura de los cuerpos y del examen comparado de las patologías, se exalta por impulsar cada vez más lejos el imperio de lo que se ve. En el artículo “Observación” del *Dictionnaire usuel des sciences médicales*, Dechambre se exalta: “No existe diagnóstico exacto de las enfermedades de la laringe sin el laringoscopio, de las enfermedades profundas de la vista sin el oftalmoscopio, de las enfermedades del pecho sin el estetoscopio, de las enfermedades del útero sin el espéculum, de las variaciones del pulso sin el tensiómetro y de las variaciones de la temperatura del cuerpo sin el trazado de curvas y sin el termómetro” (en Dias, 2004, 170). Esta ampliación de las capacidades sensoriales del médico es sobre todo visual, pese a que algunas sean más bien auditivas (estetoscopio). El microscopio revoluciona la investigación al hacer accesible lo infinitamente pequeño a la vista. A fines de siglo, los rayos X penetran la pantalla de la piel y al cabo del siglo XX el arsenal de imágenes médicas hurgará por todos los rincones del cuerpo, de modo de hacerlos accesibles a la vista.

El estudio cada vez más afinado del cuerpo desemboca al cabo del tiempo en las técnicas contemporáneas de los diagnósticos médicos por imágenes. Poco a poco la medicina fue desprendiéndose de la antigua práctica de la olfacción de las emanaciones del enfermo o de experimentar el sabor de su orina. Tomar el pulso pierde su importancia. La elaboración del diagnóstico se establece a partir de entonces sobre el zócalo de lo visual, en el relativo olvido de los demás sentidos. Pero no se trata de cualquier mirada la que ha sido así refinada por la tecnología; es una mirada estandarizada, racionalizada, calibrada para una búsqueda de indicios a través, justamente, de una “visión del mundo” muy precisa. “La vista no basta, pero sin ella no es posible ninguna técnica [...] La vista del hombre compromete la técnica [...]. Cualquier técnica está

basada en la visualización e implica a la visualización” (Ellul, 1981, 15). El dominio del mundo que implica la técnica solicita previamente un dominio del mundo mediante la mirada.

La preponderancia de la vista con respecto a los demás sentidos no solo impregna a la técnica, sino asimismo a las relaciones sociales. Ya a comienzos de siglo, G. Simmel señalaba que “los modernos medios de comunicación le ofrecen sólo al sentido de la vista la mayor parte de todas las relaciones sensoriales que se producen de hombre a hombre, y esto en proporción siempre creciente, lo que debe cambiar por completo la base de las sensaciones sociológicas generales” (Simmel, 230). La ciudad es una disposición de lo visual y una proliferación de lo visible. En ella, la mirada es un sentido hegemónico para cualquier desplazamiento.

La penetración de la vista no deja de irse acentuando. El estatuto actual de la imagen lo revela. J. Ellul recuerda que hasta la década de 1960 era la simple ilustración de un texto, el discurso era lo dominante y la imagen se limitaba a servirlo (1981, 130). En la década de 1960 germina la idea de que “una imagen vale por mil palabras”. “La era de la información se encarna en la vista”, dice I. Illich (2004, 196). Vemos menos al mundo con nuestros propios ojos que mediante las innumerables imágenes que dan cuenta de él a través de las pantallas de toda clase: televisión, cine, computadora o fotocopias. Las sociedades occidentales reducen el mundo a imágenes, haciendo de los medios masivos de comunicación el principal vector de la vida cotidiana. “Allí donde el mundo real se trastrueca en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes para un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente asible, encuentra normalmente en la vista al sentido humano privilegiado que en otras épocas fue el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual” (Debord, 1992, 9). Las imágenes avanzan sobre lo real y suscitan la temible cuestión de lo original. Incluso si son manipuladas incesantemente para servir a fines interesados. Manipulación de imágenes, ángulos de la toma o del disparo, epígrafes que las acompañan o técnicas múltiples que desembocan en un producto final.

Las imágenes no son más que versiones de lo real, pero la creencia en su verdad intrínseca es tal que las guerras o los acontecimientos políticos se realizan a partir de ahora a fuerza de imágenes que orientan fácilmente a una opinión a engañarse, incluso a la más “despierta”. El *scanning* y el *zapping* son los dos procedimientos de la mirada en el mundo de las imágenes. Estas dos operaciones ya eran inherentes a la mirada; hoy en día son procedimientos indispensables para no empanatarse en el sofocamiento de lo que se ve. El espectáculo que permanen-

temente nos rodea y que orienta nuestra mirada nos atrapa con la fascinación de la mercadería. "Para no enceguecernos [...], para liberarse de la pantanosa tiranía de lo visible —dice J. L. Marion—, hay que orar, hay que ir a lavarse a la fuente de Siloé. A la fuente del enviado, que solo fue enviado para eso, para entregarnos la vista de lo visible" (Marion, 1991, 64). Solo lo visible otorga la legitimidad de existir en nuestras sociedades, lo visible revisado y corregido bajo la forma del *look*, de la imagen de sí mismo. Las imágenes remiten unas a otras, economizando el mundo y remitiéndolo a su desuso. La copia sobresale con respecto al original, que solo tiene el valor que le otorga la copia. "A partir de ahora, el mapa precede al territorio —dice Jean Baudrillard (1981, 10)—, precisión de simulacros". Lo real es una producción de imágenes, "no es más que operacional. De hecho, ya no existe lo real, pues ningún imaginario lo envuelve. Existe lo hiperreal, producto de síntesis, que irradia modelos combinatorios a un hiperespacio sin atmósfera" (11). La copia es la justificación del origen.

Las técnicas de vigilancia mediante cámaras entran en los detalles de la imagen expuesta, instauran una vista superlativa que excede la simple mirada gracias a una serie de dispositivos tecnológicos que permiten acercar o ampliar el ángulo de la toma. En la actualidad esas cámaras se encuentran por todas partes, no solo en los satélites, sino en los aeropuertos, en los puntos estratégicos de las ciudades, en los comercios, en las estaciones, en las rutas, en los cruces viales, en los sitios de servicios, en los bancos, etc. Los teléfonos celulares contienen aparatos fotográficos o cámaras, las *webcams*, o, en otro plano, las emisiones de la telerrealidad asestan sus cámaras sobre acontecimientos de la vida cotidiana. "Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino la de la vigilancia —dice Foucault— [...]. No estamos ni en la tribuna ni en el escenario, sino en la máquina panóptica" (Foucault, 1975, 218-9). Espectáculo y vigilancia no son contradictorios, tal como Foucault parece sugerirlo en cierta reflexión que data de la década del '70; en el mundo contemporáneo en particular, uno y otra conjugan sus efectos para producir una mirada permanente, un formidable desplazamiento de lo privado hacia lo público. Nuestras sociedades conocen una hipertrofia de la mirada.

El privilegio acordado a la vista en detrimento de los demás sentidos a veces induce a una interpretación errónea de la cultura de los demás o bien a la desviación de las intenciones originales. Así, las pinturas de arena de los indios navajos, que remiten en lo esencial a elementos del tacto y del movimiento del mundo, son percibidas por los occidentales como un universo fijo y visual. Suscitán interés por su belleza formal y son coleccionadas o fotografiadas por ese motivo. Sin embargo, para los navajos esas pinturas están destinadas a ser transportadas sobre el cuerpo de los pacientes y no para ser eternizadas en la contemplación.

Son efímeras y están destinadas sobre todo a su percepción táctil, son un medio de comunicación entre el mundo y los hombres (Howes, Classen, 1991, 264-5). Una terapéutica multisensorial queda así concentrada en el solo registro de la vista.

En efecto, en la tradición de los navajos un enfermo es alguien que ha perdido la armonía del mundo, el *hozho*, cuya traducción implica simultáneamente la salud y la belleza. El enfermo se ha apartado del camino de orden y belleza que condiciona la vida de los navajos. La cura es la reconquista de un lugar feliz en el universo, una puesta de acuerdo con el mundo, de reencuentro con el *hozho*. El enfermo debe recuperar la paz interior. Cuando una persona pierde su lugar en su universo, se encuentra desorientada o físicamente mal y solicita un diagnosticador que indique la ceremonia necesaria para su restablecimiento. Se elige una vía según la naturaleza de las perturbaciones: sufrimientos personales, conflictos familiares o de grupos, etc. Por otra parte, algunas de ellas solo se deben a afecciones orgánicas; miembros rotos, parálisis, visión o audición defectuosas, etc. Cada una de ellas tiene a su "especialista", el que por lo general conoce sólo sobre la suya, pues la misma exige una intensa memorización para su ejecución: melopeas, oraciones, pinturas, etc.

La ceremonia tiene lugar en un *hogan*, una cabaña construida con postes de madera. Asisten los más cercanos al enfermo, que se sientan en el suelo, y también ellos logran algún beneficio de la ceremonia. La misma dura varios días. Antes de comenzar, el curandero consagra los lugares aplicando sobre las vigas del techo pizcas de polen de maíz, blanco para el hombre, amarillo si se trata de una mujer. Varios momentos pautan el decurso de la ceremonia: la purificación consiste en la aplicación de manojos de hierbas o de plumas en diferentes partes del cuerpo, se le hace beber al paciente infusiones que lo llevan a vomitar copiosamente, es sometido a baños de vapor en una choza cercana al *hogan*. Se le aplican ungüentos. Inhala el humo proveniente de hierbas arrojadas sobre un fogón. El curandero y los asistentes entonan melopeas. Es preciso limpiar el cuerpo de sus suciedades, prepararlo para el renacimiento. Una vez lavado, el enfermo es masajeadó con los maderos que sirven para la oración, sobre todo en las zonas del cuerpo que flaquean. Es fajado con ramas de yuca. Los cantos sagrados se orientan a atraer a los dioses. *Hataali*, cantor, es el nombre que los navajos dan a sus curanderos tradicionales. Los cánticos que ellos conocen, asociados a una vía, entrañan un poder, no un comentario sobre los acontecimientos: son acontecimientos en sí mismos y agregan su impacto al conjunto de la ceremonia. En bastoncitos de cañas se ofrecen regalos destinados a los dioses y se los sella con polen.

Luego llega el momento del restablecimiento, cuando intervienen las pinturas con arena (o a veces con harina de maíz, carbones y pétalos de

flores dispuestos sobre una piel de gamo (Dandner, 1996, 88)) realizadas por los curanderos y los asistentes a la ceremonia con polvos vegetales de color, que surgen de la cosmología de los navajos. Representan escenas coloreadas, con una serie de personajes, según el ritmo cuaternario con que los navajos ven el mundo: las cuatro orientaciones cardinales, los cuatro momentos del día, los cuatro colores (blanco, azul, ocre, negro), las cuatro montañas sagradas que delimitan el territorio, las cuatro plantas sagradas (maíz, habichuela, calabaza, tabaco). Cada objeto posee su lugar en una cosmología donde todo está vinculado. Esas pinturas se realizan sobre una alfombra de arena blanca extendida sobre el piso del *hogan*. "El conjunto es azul, halaga la mirada, lo que es el primer objetivo de dicha pintura: seducir, atraer a esos Seres alejanos, seducirlos lo suficiente como para que tengan ganas de acercarse al pueblo de la tierra, al mundo de los hombres, para que "bajen" al *hogan*. Más que nada, resultan sensibles a la finura, a la elegancia, a la coloración de la obra, puesto que ellos mismos la han iniciado" (Crossman, Barou, 2005, 176).

Antes de que salga el sol, el enfermo, desnudo hasta la cintura, se sienta en el centro de la pintura. El curandero hunde las manos en un recipiente lleno con una poción de hierba-medicina. Éstas son distintas de las hierbas medicinales: se las recoge con particulares precauciones, con oraciones interiores; no son solo plantas, sino palancas simbólicas para actuar sobre el mundo. El curandero aplica las manos sobre las figuras dibujadas con los polvos coloreados sobre la arena, sus huellas se le adhieren y entonces las lleva a la piel del enfermo. Transfiere el poder de la pintura al ser del enfermo. Éste lo toma de la mano y recupera la serenidad de su camino en el *hozho*. Esas pinturas efímeras, y los personajes que en ellas se mueven, son los sitios de contacto con los dioses. Si estos últimos quedan satisfechos con las pinturas, adoptan la forma de asistentes del hombre-medicina, cubiertos con su máscara específica.

Cada ceremonia requiere una decena de pinturas. Las mismas están destinadas a desaparecer, están consagradas a cuidar a un enfermo restableciéndole el gusto por vivir y la belleza del mundo. No deber permanecer sobre el piso del *hogan* después de la puesta del sol. J. Faris escribe al respecto que la ceremonia "consiste en apelar a réplicas místicas —a copias— de ese orden y de esa belleza en forma de cánticos de oraciones, de pinturas sobre la arena, sin nunca apartarse de un espíritu de profunda piedad. El menor error, la menor falta a ese rigo comprometerá la curación [...]. Resulta incorrecto decir que las pinturas sobre la arena son "destruidas" al cabo de la jornada que asistió a su realización. Son aplicadas y consumidas, su belleza y su orden son absorbidos por los cuerpos y las almas de quienes buscan la curación"

⁶ J. Faris, "La santé navajo aux mains de l'Occident", en Crossman, Barou (1996). M

Luego el enfermo queda aislado durante cuatro días, con la arena de las pinturas esparcida sobre sus mocasines. Medita para reencontrar su lugar en el equilibrio del mundo.

La belleza de los dibujos suscitó en los observadores el deseo de conservarlos y exponerlos, desconociendo la trama simbólica de los ritos de curación y volcándose solo hacia la mirada de pinturas destinadas inicialmente a lo táctil, pero también animados por los cánticos sagrados que acompañan la ceremonia. En 1995, los curanderos tradicionales navajos se rebelaron contra esas pretensiones que desfiguraban su saber. Visitaron los museos norteamericanos de su región para exigir el retiro de las pinturas de curación de las salas de exposición y su restitución al pueblo navajo, así como los enseres de los antiguos curanderos. Los navajos no soportaban ya ver sus pinturas sagradas en las paredes de los museos.

Sin embargo, en su tiempo, dos curanderos de renombre, Hosteen Klah, a comienzos del siglo xx, y Fred Stevens, más adelante, habían transformado las pinturas efímeras en vastos tapices, desplazando un edificio ético en un motivo estético. Franc J. Newcomb, una estadounidense cuyo marido era un comerciante instalado en la reserva, llegaría a apasionarse con esos motivos y a reproducirlos a su vez sobre papeles de embalaje, luego a la acuarela, como una especie de memoria de las ceremonias. Por su parte, F. Stevens había encontrado una técnica de fijación de modo que las pinturas se adhirieran a un soporte. En 1946 esa opción provenía de la necesidad que experimentaba de preservar la memoria navajo de los ritos de curación, ya que temía que desaparecieran por falta de curanderos.

Pero las obras elaboradas por Hosteen Klah o Fred Stevens no eran por completo pinturas de las ceremonias. Éstas no podían realizarse sin razón, sin que un enfermo estuviera presente; de lo contrario, el poder puesto en movimiento giraba en el vacío. Mediante errores ínfimos, transformaciones en los colores, desplazamientos de objetos o de personajes, su poder era deliberadamente desafectado, de modo que solo tuvieran sentido para su composición estética. Por lo tanto, los dioses no podían engañarse; se trataba más bien de educar a los profanos. Ninguna pintura estaba bendecida con el polen, como era usual en los ritos de curación. La neutralización de su fuerza simbólica era el precio que se pagaba por su ingreso a un mundo de pura contemplación que, a juicio de los navajos, ya no tenía por entero el mismo sentido. Esas obras eran de alguna manera falsas, pese a que su belleza maravillara a los estadounidenses. Se trataba de un formidable malentendido que oponía

apoyé asimismo en los diferentes textos que integran ese volumen, entre ellos los de S. Crossman y J.-P. Barou. Véase asimismo sobre esa ceremonia: Newcomb (1992), Sander (1996), Crossman, Barou (2005).

una visión occidental del mundo a lo que sería preciso denominar la sensorialidad del mundo navajo. Con otro malentendido, el que hacía ingresar a lo inmutable un arte provisorio, que valía como remedio para la restitución de un enfermo al mundo. Pero toda museografía es instalar en la mirada lo que responde la mayor parte del tiempo al poder de un objeto, jamás reductible a su sola apariencia y a la sola visión. Por su propio dispositivo, es reducción a la vista a través de la licencia que se otorga a su dimensión simbólica, necesariamente viva e inscrita en una experiencia común.

Sinestesia

En la vida corriente no sumamos nuestras percepciones en una especie de síntesis permanente; estamos en la experiencia sensible del mundo. A cada momento la existencia solicita la unidad de los sentidos. Las percepciones sensoriales impregnan al individuo manifiestamente; no se asombra al sentir el viento sobre el rostro, al mismo tiempo que ve cómo los árboles se doblan a su paso. Se baña en el río que tiene ante la vista y siente la frescura luego del calor de la jornada, aspira el perfume de las flores antes de tenderse en el suelo para dormir, mientras que a lo lejos las campanas de una iglesia indican el comienzo de la tarde. Los sentidos concurren en conjunto para hacer que el mundo resulte coherente y habitable. No son ellos quienes descifran al mundo, sino el individuo a través de su sensibilidad y su educación. Las percepciones sensoriales lo ponen en el mundo, pero él es el maestro de la obra. No son sus ojos los que ven, sus orejas las que escuchan o sus manos las que tocan; él está por entero en su presencia en el mundo y los sentidos se mezclan a cada momento en la sensación de existir que experimenta.

No se pueden aislar los sentidos para examinarlos uno tras otro a través de una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. Los sentidos siempre están presentes en su totalidad. En su *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [Carta sobre los sordos y los mudos para los que oyen y hablan], Diderot inventa una fábula al respecto: "A mi juicio sería una agradable sociedad la de cinco personas, cada una de las cuales solo tuviera uno de los sentidos; no hay duda de que todas esas personas se tratarían como si fueran insensatos; y os dejo que penséis con qué fundamento lo harían [...]. Por lo demás, hay una observación singular para formular sobre esa sociedad de cinco personas, cada una de las cuales solo es poseedora de uno de los sentidos; es que por la facultad que tendrían para abstraer, todos ellos podrían ser geómetras, entenderse de maravillas, y solo entenderse a través de la geometría" (Diderot, 1984, 237). El mundo solo se da a través de la conjugación de los sentidos; al aislar a uno u otro se llega,

en efecto, a hacer geometría, aunque no refiriéndonos a la vida corriente. Las percepciones no son una adición de informaciones identificables con órganos de los sentidos encerradas rígidamente en sus fronteras. No existen aparatos olfativo, visual, auditivo, táctil o gustativo que prodigan por separado sus datos, sino una convergencia entre los sentidos, un encastramiento que solicita su acción común.

La carne es siempre una trama sensorial en resonancia. Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros en una corriente sin fin. Lo táctil y lo visual, por ejemplo, se alían para la determinación de los objetos. Lo gustativo no es concebible sin lo visual, lo olfativo, lo táctil y a veces incluso lo auditivo. La unidad perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo por entero. "La forma de los objetos no es el contorno geométrico: mantiene una cierta relación con su propia naturaleza y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista. La forma del pliegue de un tejido de lino o algodón nos permite ver la flexibilidad o la sequedad de la fibra, la frialdad o la calidez del tejido [...]. Puede verse el peso de un bloque de hierro que se hunde en la arena, la fluidez del agua, la viscosidad del jarabe [...]. Se ve la rigidez y la fragilidad del vidrio y cuando se rompe con un sonido cristalino, el sonido es transportado por el vidrio visible [...]. Puede verse la elasticidad del acero, la ductilidad del acero al rojo vivo" (Merleau-Ponty, 1945, 265-266). Incluso cuando la mirada se desvanece, los gritos del niño que se aleja de la casa lo mantienen visible. Merleau-Ponty subordina el conjunto de la sensorialidad a la vista. Otros lo establecen bajo el reino de lo táctil. La piel es, en efecto, el territorio sensible que reúne en su perímetro el conjunto de los órganos sensoriales sobre el trasfondo de una tactilidad que a menudo ha sido presentada como la desembocadura de los demás sentidos: la vista sería entonces un tacto de la mirada, el gusto una manera para los sabores de tocar las papilas, los olores un contacto olfativo y el sonido un tacto del oído. La piel vincula, es un teflón de fondo que reúne la unidad del individuo.

Nuestras experiencias sensoriales son los afluentes que se arrojan al mismo río que es la sensibilidad de un individuo singular, nunca en reposo, siempre solicitado por la incandescencia del mundo que lo rodea. Si se siente a la distancia el perfume de una madre selva que puede verse, si se vibra con una música que nos emociona, es porque el cuerpo no es una sucesión de indicadores sensoriales bien delimitados, sino una sinergia donde todo se mezcla. "Cezanne —escribe también Merleau-Ponty— decía que un cuadro contiene en sí mismo hasta el olor del paisaje. Quería decir que la disposición del color sobre la cosa [...] significa por sí misma todas las respuestas que daría a la interrogación de los demás sentidos, que una cosa no tendría ese color si no tuviera esa forma, esas propiedades táctiles, esa sonoridad, ese olor..." (1945, 368). El cuerpo no es un objeto entre otros en la indiferencia de las cosas; es

lechaza el testimonio de los sentidos que hace ver redondeadas a torres lejadadas que en realidad son cuadrangulares. Incluso lo que denomina sentidos interiores” engañan —dice Descartes en la *Sexta meditación*—, al oír, desdichadamente, el ejemplo del dolor que sienten en un miembro mutilado las personas que han perdido un brazo o una pierna. Se trata de un error de la imaginación, sostiene Descartes al concluir que incluso no puede estar seguro “de que me duela alguno de mis miembros, aunque sienta dolor en él”. Al ignorar la realidad del dolor en el miembro fantasma, Descartes llega a dudar de los dolores que siente, como si en efecto el cuerpo se equivocara perpetuamente, pese a imponer su molesta presencia al alma.

Otra fuente de error es el ambiguo reparto de sensaciones de la vida real con las que provienen de los sueños que, sin embargo, le dan a quien duerme la convicción de que son muy reales. “Puesto que la naturaleza parece llevarme a muchas cosas de las que la razón me aparta, no creo que deba confiar mucho en enseñanzas de esa índole”, concluye. Descartes confiere al conocimiento sensible un estatuto subalterno con respecto al entendimiento, pero lo concibe como necesario para la existencia a causa de su utilidad práctica y, pese a todo, también para la fuente de la ciencia, aunque de inmediato sea sometido a prueba. “Pero, ¿cómo podría negar que estas manos y este cuerpo sean míos? Si lo hiciera, quizás me comparara con esos insensatos, cuyo cerebro se encuentra tan perturbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis que constantemente aseguran que son reyes cuando en realidad son muy pobres, que están vestidos con oro y púrpura cuando en realidad se encuentran desnudos, o imaginan ser cántaros o tener un cuerpo de vidrio. ¿Pero cómo? Son locos, y yo no sería menos extravagante si siguiera sus ejemplos” (27-28). De esta manera, Descartes distingue dos regímenes diferentes de la sensorialidad que no se juntan nunca: “Pero, sin embargo, es preciso prestar atención a la diferencia que existe entre las acciones de la vida y la búsqueda de la verdad, la que tantas veces he inculcado; pues, cuando se trata de la conducta de la vida, sería algo ridículo no remitirse a los sentidos” (227). La unión del cuerpo y del alma impone a la mediación de los sentidos para acceder a lo real y llama al alma a la corrección. Sólo de ella provienen todas las certezas.

Si bien Descartes expresa su desprecio por los sentidos a los efectos de la elaboración de un sistema científico digno de ese nombre, olvida otra dimensión del conocimiento sensible, la que alimenta el trabajo de los artesanos o de los artistas de todo tipo. Nietzsche resume el razonamiento que desemboca en la descalificación de los sentidos. “Los sentidos nos engañan, la razón corrige sus errores; por lo tanto, se concluye que la razón es la vía que lleva a lo permanente; las ideas menos concretas deben ser las más cercanas al “verdadero mundo”. La mayoría

de las catástrofes provienen de los sentidos, ya que son engañadores, impostores, destructores”.⁹

De hecho, las percepciones sensoriales no son ni verdaderas ni falsas; nos entregan el mundo con sus propios medios, dejando que el individuo las rectifique según sus conocimientos. Trazan una orientación sensible, un mapa que no es en absoluto el territorio, salvo para quien acepte permanentemente confundir Roma con Santiago. En principio, cada uno sabe cómo manejarse en las situaciones de ambigüedad y actuar en consecuencia, desplazándose para ver con mayor claridad, acercándose para aguzar el oído ante un grito casi inaudible, o para extraer del arroyo la rama que parecía quebrada, pero que no lo estaba.

⁹ F. Nietzsche, *La Volunté de puissance*, t. 2, Gallimard, París, 1947, pág. 10.

2. DE VER A SABER

Mientras estaba en la ventana esta tarde, los halcones volaban en círculo cerca de mi terreno roturado; la fanfarria de las palomas silvestres, volando de a dos o tres a través del campo que tenía ante mi vista, o posándose con las alas agitadas en las ramas de los pinos del norte, detrás de mi casa, le daba una voz al aire; un águila pescadora estría la límpida superficie del estanque y extrae un pez; un visón se escabulle fuera del pantano, frente a mi puerta, y atrapa una rana cerca del borde; los gladiolos se inclinan bajo el peso de los pájaros que revolotean aquí y allá.

H. D. Thoreau,
Walden ou la vie dans les bois

La luz del mundo

Estamos inmersos en la ilimitada profusión de la vista. La vista es el sentido más constantemente solicitado en nuestra relación con el mundo. Basta con abrir los ojos. Las relaciones con los demás, los desplazamientos, la organización de la vida individual y social, todas las actividades implican a la vista como una instancia mayor que hace de la ceguera una anomalía y una fuente de angustia (*infra*). En nuestras sociedades, la ceguera se asimila a una catástrofe, a la peor de las invalideces. Según una representación común, tanto ayer como hoy, si se trata del ciego, “toda su actividad e incluso su pensamiento, organizados en torno a impresiones visuales, se le escapan, todas sus facultades envueltas en tinieblas quedan como baldadas y fijas; parece sobre todo que el ciego permaneciera aplastado por el fardo que lo agobia, que las propias fuentes de la personalidad las tuviese envenenadas (Villey, 1914, 3). Perder la vista es perder el uso de la vida, quedarse al margen. Naturalmente se evoca el mundo “oscuro”, “monótono”, “triste” del ciego, su “encierro”, su “soledad”, su “vulnerabilidad” ante las circunstancias, su “incapacidad” para vivir sin asistencia.

A falta de vista, la humanidad en general corrientemente se le niega al ciego. P. Henri señaló en una serie de lenguas el carácter peyorativo de la palabra *ciego* o de sus derivados metafóricos. La ceguera es una oclusión a cualquier lucidez que lleva al individuo a su pérdida. Le falta

la capacidad de discernimiento. Ver significa comprender, sopesar los acontecimientos. Ponerse anteojeras o "taparse los ojos" es dar testimonio de ceguera ante las circunstancias. "En todas las lenguas [...], *ciego* alude a aquel cuyo juicio se encuentra perturbado, al que le falta la luz, la razón [...], que no permite la reflexión, el examen; quien actúa sin discernimiento carece de prudencia; inconsciente, ignorante; pretexto, falsa apariencia" (Henri, 1958, 11).

Se entiende por qué el ciego es una personalidad estigmatizada y angustiante. Sus ojos carecen de expresión, no tienen luz, a menudo su rostro permanece inerte, sus gestos resultan inapropiados, su lentitud entra en contradicción con los flujos urbanos o los ritmos habituales. Los prejuicios caen en cascada sobre un mundo considerado como el de las "tinieblas", de la "noche", etc. El ciego se siente en falso con los demás. En la vida corriente, la existencia es "principal y esencialmente visual; no se haría un mundo con perfumes o sonidos", escribe Merleau-Ponty (1964b, 115). Para los ciegos por cierto que el mundo se trama en un universo de olores, de sonidos o de contactos con las cosas, pero para quienes ven, la apertura al mundo se opera ante todo a través de los ojos y no imaginan siquiera otra modalidad.

Ver es inagotable pues las maneras de mirar el objeto son infinitas incluso si, en la vida cotidiana, una percepción más funcional basta para guiar los desplazamientos o para basar las acciones. Las perspectivas se agregan a las variaciones de la luz para espesar las múltiples capas de significados. La vista es sin duda el más económico de los sentidos, despliega el mundo en profundidad allí donde los otros deben estar próximos a sus objetos. Colma la distancia y busca bastante lejos sus percepciones. A diferencia del oído, aprisionado en el sonido, la vista es activa, móvil, selectiva, exploradora del paisaje visual, se despliega a voluntad para ir a lo lejos en busca de un detalle o volver a la cercanía.

La vista proyecta al hombre al mundo, pero es el sentido de la sola superficie. Solo se ven las cosas que se muestran o bien es preciso inventar maneras de soslayarlas, de acercarse o de alejarse de ellas para ponerlas finalmente bajo un ángulo favorable. Lo que escapa a la vista a menudo es lo visible diferido. Se levanta la bruma o amanece, un desplazamiento cualquiera modifica el ángulo visual y ofrece una nueva perspectiva. La agudeza de la mira tiene límites. No todo se da a ver; lo infinitesimal o lo lejano escapan, a menos que se posean los instrumentos apropiados para percibirlos. A veces las cosas están demasiado lejanas o demasiado cercanas, son vagas, imprecisas, cambiantes. La vista es un sentido ingenuo, pues está aprisionada en las apariencias, al contrario del olfato o del oído que desenmascaran lo real bajo los ropajes que lo disimulan.

Platón rechaza la imagen como una falsedad que arrebatara la esencia de lo real; el hombre sólo percibe sombras que toma por la realidad, sigue

siendo prisionero de un simulacro. Es preciso ver más allá de un mundo que no es el de la vida corriente, sino un universo de Ideas. El ojo ve las cosas al pie de la letra, sin retroceder. Las metáforas evocan a menudo su engeguamiento. Confunde Roma con Santiago, distingue un grano de arena en el ojo del vecino pero no ve la viga en el suyo. La vista transforma al mundo en imágenes y, por lo tanto, fácilmente en espejismos. Sin embargo, comparte con el tacto el privilegio de evaluar la realidad de las cosas. Ver es el camino necesario del reconocimiento.

Un vocabulario visual ordena las modalidades del pensamiento en diversas lenguas europeas. Ver es creer, tal como lo recuerdan las fórmulas corrientes. "Hay que ver para creer". "Lo creeré cuando lo haya visto", etc. "¡Ah, mi oreja había escuchado hablar de ti —dice Job—, pero ahora mi ojo te ha visto". La vista está asociada al conocimiento. "Veo" es sinónimo de "comprendo". Ver "con los propios ojos" es un argumento sin apelación. Lo que "salta a la vista", lo que es "evidente", no se discute. En la vida corriente, para ser percibida como verdadera, una cosa debe ante todo ser accesible a la vista. "Tomar conocimiento —dice Sartre— es comer con los ojos". Ver viene del latín *videre*, surgido del indoeuropeo *veda*: "sé", de donde derivan términos como evidencia (lo que es visible), providencia (prever según las inclinaciones de Dios). La *teoría* es la contemplación, una razón que se aparta de lo sensible, aunque tome de allí su primer impulso. Especular viene de *speculari*, ver. Una serie de metáforas visuales califican el pensamiento en especial a través del recurso de la noción de claridad, de luz, de perspectiva, de punto de vista, de visión de las cosas, de visión del espíritu, de intuición, de reflexión, de contemplación, de representación, etc. A la inversa, la ignorancia reclama metáforas que traduzcan la desaparición de la vista: la oscuridad, el engeguamiento, la ceguera, la noche, la bruma, lo borroso, etc.

"El origen común atribuido al griego *tuphlos*, "ciego", al alemán *dauf* y al inglés *deaf*, "sordo", al inglés *dumb*, "mudo", al alemán *dumpf*, "mudo, estúpido", resulta notable, vuelve a señalar P. Henri. Da la impresión de que todo hubiera ocurrido como si las invalideces sensoriales, concebidas como si oscurecieran el conocimiento, perturbaran el espíritu, encubrieran la realidad externa, hubiesen sido llevadas a confundirse y a ser designadas por palabras que tradujeran los hechos materiales: cerrado, oscuro, perturbado [...]. ¿Cómo concebir que se pueda, sin la vista, sacar partido de las excitaciones auditivas, olfativas, gustativas, táctiles, organizar en percepciones, representarse una silla tan solo rozando el respaldo, reconocer un alimento por el gusto, sin verlo, etc." (Henri, 1958, 38). Si las tinieblas son el contraste, la luz es la aspiración de muchos ciegos que rechazan su ceguera "y procuran realizar su 'nuevo nacimiento' poniéndola bajo la égida del acceso a una luz por lo menos espiritual" (pág. 253).

La vista no es la proyección de una especie de rayo visual que viene a barrer el mundo con su haz, no se desarrolla en una línea única, a menos que se trate de una atención particular; constantemente abraza una multitud de elementos de una manera difusa. De pronto extrae del desfile visual una escena insólita, un rostro familiar, un signo que recuerda una tarea a realizar, un color que impresiona la mirada. En la vida corriente, el mundo visual se desarrolla como un hilo ininterrumpido, con una especie de indiferencia tranquila. A menos que surja un rasgo de singularidad que lleve a prestar más atención. Lo visual es el mundo que se da sin pensar, sin alteridad suficiente como para suscitar la mirada. Hay una especie de actividad del olvido, una economía sensorial que libera a la conciencia de una vigilancia que a la larga se vuelve insoportable. Rutina que lleva a las cosas conocidas y descifradas de inmediato o bien indiferentes y que no motivan ningún esfuerzo de la atención.

La mirada se desliza sobre lo familiar sin encontrar asidero allí. El golpe de vista es el uso de la mirada que mejor corresponde a ese régimen visual. Efímero, despreocupado, superficial, mariposea a la búsqueda de un objeto para captar. A la inversa, la mirada es suspensión sobre un acontecimiento. Incluye la duración y la voluntad de comprender. Explora los detalles, se opone a lo visual por su atención más sostenida, más apoyada, por su breve penetración. Se focaliza sobre los datos. Despega las situaciones de la tela de fondo visual que baña los días. Es *poiesis*, confrontación con el sentido, intento de ver mejor, de comprender, luego de un asombro, un terror, una belleza, una singularidad cualquiera que apela a una atención. La mirada es una alteración de la experiencia sensible, una manera de poner bajo su guarda, de hacer suyo lo visual arrancándolo a su infinito desfilar. Toca a la distancia con sus medios como si fueran ojos.

La mirada cercana a veces se convierte en casi táctil, "háptica", diría Riegl; se posa en la densidad de las cosas como si fuera una especie de palpación que hacen los ojos. Tocar no con la mano, sino con los ojos; procura más bien el contacto y ejerce una especie de caricia. El ojo óptico preserva la distancia, hace del objeto un espectáculo y va dando saltitos de un lugar a otro; el ojo háptico habita su objeto. Se trata de dos modalidades posibles de la mirada. Se toca con los ojos del mismo modo que los ciegos ven con las manos. Para J. Brousse, por ejemplo, la contemplación de una estatua en un museo abreva ante todo en una tactilidad de la vista que camina en torno a ella, la palpa, conjura simbólicamente la distancia moral que impone no tocarla con las manos. "Dicho de otra manera, solo gozamos con ella en la medida en que nuestra mirada, a causa del guardia, de los carteles y de la costumbre reemplaza al tacto y ejerce el oficio de éste" (1965, 121). Sin duda, se trata del regreso a las fuentes para una obra nacida en las manos de un artista que la modeló

tallándola, trabajándola, dándole forma a la materia. Pero esa mirada que toca las cosas es corriente en su voluntad de sentir a flor de piel un objeto de interrogación o de codicia. La relación amorosa conoce esa mirada maravillada que ya es en sí una caricia. Goethe cuenta así sus noches junto a una joven: "El amor durante las noches me impone otras ocupaciones: ¿gano al estar sólo a medias instruido en ellas aunque doblemente feliz? ¿Acaso instruirme no significa seguir el contorno de sus caderas? Solo entonces comprendo los mármoles reflexiono y comparo. Los ojos... palpo con la mano sus relieves, veo sus formas".¹

La vista requiere los otros sentidos, sobre todo al tacto, para ejercer su plenitud. Una mirada privada de sus recursos es una existencia paralizada. La vista es siempre una palpación mediante la mirada, una evaluación de lo posible; apela al movimiento y en particular al tacto. Prosigue su exploración táctil llevada por la mano o por los dedos; allí donde la mirada se limita a la superficie de las cosas, la mano contornea los objetos, va a su encuentro, los dispone favorablemente. "Es preciso acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible todo ser táctil promete de alguna manera a la visibilidad, aunque hay intrusión, encabalgamiento, no solo entre el tacto y quien toca, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él" (Merleau-Ponty, 1964, 177). Tocar y ver se alimentan mutuamente en la percepción del espacio (Hatwell, 1988). "Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar", escribe Goethe. El ojo es más flexible que la mano dispone de una latitud más amplia en la exploración del espacio, accede desde el comienzo a un conjunto que la segunda solo aprehende lentamente sucesivamente. Sin las manos, la vista queda mutilada, del mismo modo que sin los ojos las manos están destinadas al tanteo. Ver es aprehender lo real con todos los sentidos. "La vista nos ofrece siempre más de lo que podemos asir y el tacto sigue siendo el aprendizaje de la mediación y de un intervalo de lo que nos separa de aquello que nos rodea" (Brun, 1986, 157). La mano procura resolver las fallas de la mirada, trata de superar esa separación.

La vista es una condición de la acción, prodiga la captación de un mundo coherente formado por objetos distintos en diferentes puntos del espacio. Ver es moverse en la trama de lo cotidiano con suficiente seguridad, establecer de entrada un discernimiento entre lo posible y lo inaccesible. "Mi movimiento no es una decisión espiritual, una acción absoluta que decretaría, desde el fondo del retiro subjetivo, algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en el espacio. Es la consecuencia natural y la maduración de una visión" (Merleau-Ponty, 1964a, 18). El hombre es un ordenador visual, un centro permanente del mundo. Desde pronto ciego o en la noche, no sabe leer la oscuridad con una sensorial

¹ Goethe, *Élegies romaines*, Aubier-Montaigne, París, 1955, pág. 35.

lidad más amplia, está sumergido en un abismo de significado y reducido a la impotencia. Todas las familiaridades de su relación con el mundo desaparecen. Entonces se vuelve dependiente de sentidos que antes aprendió poco a utilizar, como el tacto, el oído o el olfato. Pero la vista es limitada, la distancia disipa los objetos, exige la luz.

En la vida habitual, la vista asegura la perennidad del entorno, su inmovilidad, por lo menos aparente. Para conocer la fugacidad del instante es preciso dejar de contemplar el río y adentrarse en él, mezclarse con su corriente y escuchar, gustar, palpar, sentir. Para el hombre contemporáneo, la mirada establece distancia. En primera instancia no se encuentra en posición de estrechar al mundo. Mirar de lejos es mantenerse resguardado, no ser implicado. La tradición filosófica occidental hace de la vista un sentido de la distancia, olvidando que durante largo tiempo las sociedades europeas medievales y renacentistas no concebían ninguna separación entre el hombre y el mundo, que ver era ya un compromiso. A menudo la mirada es culturalmente un poder susceptible de reducir el mundo a su merced; existe una fuerza de impacto benéfica o maléfica. La creencia en el mal de ojo, por ejemplo, es ampliamente compartida por numerosas culturas. En diversas sociedades, y nuestras tradiciones occidentales no están exentas de ello, la mirada mantiene en jaque al mundo, lo petrifica para asegurarse su control. Es un poder ambiguo, ya que libera simbólicamente a quien es su objeto, incluso si lo ignora. Es manifestación de poder pues colma la distancia y captura, es inmaterial, pero sin embargo actúa, sale a luz. Con la mirada se palpa, los ojos palpan los objetos sobre los que posan la mirada. Mirar a alguien es una manera de atraparlo para que no se escape. Pero, también se palpa el ojo de alguien, es posible regodearse con la mirada, etc. El *voyeur* se conforma con saciar su deseo tan solo con la mirada, abrazando con los ojos, aunque el otro lo ignore. La distancia queda abolida puesto que él ve. “Devorar con la mirada” no es tan solo una metáfora. Algunas creencias la toman al pie de la letra. Ver es una puerta abierta al deseo, una especie de rayo asestado sobre el cuerpo del otro, según la antigua teoría de la visión, un acto que no deja indemne ni al sujeto ni al objeto del deseo.

La codicia de las miradas

Si bien Freud admite que el tacto resulta esencial para la sexualidad, no por ello deja de reproducir su jerarquía personal (y cultural) de los sentidos privilegiando la vista en el contacto amoroso. “La impresión visual es la que más a menudo despierta la libido [...]. El ojo, la zona erógena más alejada del objeto sexual, desempeña un rol particularmente importante en las condiciones en las que se realizará la conquista

de dicho objeto, transmitiendo la cualidad especial de excitación que nos entrega la sensación de la belleza” (Freud, 1961, 42 y 115).

El amor engeñe dice el adagio popular, destacando que el amante solo tiene ojos para la que ama. El deseo vuelve deslumbrante el aspecto del otro, lo adorna con cualidades ante las que los demás no son en absoluto sensibles. “Se le reprocha al deseo que deforme y reformule, a los efectos de desear mejor. El amante, Don Juan para el caso, se engañaría mientras que su confidente, Sganarelle, vería con claridad: hay que volver a la tierra, ver las cosas de frente y no tomar al deseo por la realidad; en suma, sería preciso salir de la reducción erótica. Pero, ¿con qué derecho Sganarelle pretende ver mejor que Don Juan lo que por sí mismo no habría notado ni visto si el amante, Don Juan, no hubiera comenzado por señalárselo? ¿Con qué derecho, en toda buena fe, se atreve a razonar con el amante, si no puede, por definición, compartir su visión ni la iniciativa?” (Marion, 2003, 131). Los ojos del profano nunca son los del amante.

Para nuestras sociedades, la belleza, en particular cuando se trata de la femenina, es una virtud cardinal; impone criterios de seducción a menudo vinculados con un momento del ambiente social. Se encierra tiránicamente sobre sí misma según una definición restrictiva. Un proverbio árabe formula, con toda inocencia, una tendencia de fondo que vale igualmente para la construcción social de lo femenino y lo masculino en nuestras sociedades: “La belleza del hombre se encuentra en su inteligencia; la inteligencia de la mujer se encuentra en su belleza” (Chebel, 1995, 110). La mujer es cuerpo, y vale lo que vale por su cuerpo en el comercio de la seducción, mientras que el hombre vale por su sola cualidad de hombre, sea cual fuere su edad (Le Breton, 1990). Los criterios de belleza son, por cierto, cambiantes según las épocas (Vigarello, 2005) o las culturas, pero subordinan la mujer a la mirada del hombre. La belleza está hecha, sobre todo, con la vista.

“Muéstrame tu rostro, pues es hermoso –le dice el amante a la sultana (2-14)–. ¡Qué hermosa eres, mi bienamada, qué hermosa eres! Tus ojos son palomas/tras tu velo/tus cabellos parecen un rebaño de cabras/ que ondulan sobre las laderas del monte Galaad [...] Tus senos son dos cervatillos, mellizos de una gacela, que pacen entre los lirios”. La bienamada no le va en zaga: “Mi bienamado es fresco y sanguíneo/se lo reconoce entre diez mil: su cabeza es dorada, de oro puro/sus bucles son palmas/negras como el cuervo”. La mujer, sobre todo en las sociedades occidentales, está asignada a la belleza, a estrechos criterios de seducción, mientras que el hombre es más bien el que compara y evalúa, el que juzga a menudo de manera expeditiva su calidad sexual por la vara de su apariencia o de su juventud, sin sentirse nunca concernido culturalmente por la hipótesis de estar él mismo bajo el peso de una mirada femenina para expresar la calidad de su virilidad. “La mujer –escribe

Baudelaire— está en todo su derecho, e incluso cumple con una especie de deber al aplicarse a parecer mágica y sobrenatural; es preciso que asombre, que encante; en tanto ídolo, debe adorarse para ser adorada. Debe tomar, pues, de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza”.² Baudelaire no habla de los hombres, lo que no tendría ningún sentido; solo la mujer surge del registro de la evaluación visual en términos de belleza o fealdad. Un hombre jamás es feo si posee alguna autoridad.

Colocar la mirada sobre el otro nunca es un acontecimiento anodino; en efecto, la mirada se aferra, se apodera de algo para bien o para mal, es inmaterial sin duda, pero actúa simbólicamente. En ciertas condiciones oculta un temible poder de metamorfosis. No carece de incidencia física para quien de pronto se ve cautivo de una mirada insistente, que lo modifica físicamente: se acelera la respiración, el corazón late con más velocidad, la tensión arterial se eleva, sube la tensión psicológica. Se produce una inmersión en los ojos de la persona amada como si se tratara del mar, de otra dimensión de lo real.

La mirada es un contacto: toca al otro y la tactilidad que reviste está lejos de pasar desapercibida en el imaginario social. El lenguaje corriente lo documenta a discreción: se acaricia, se come, se fusila, se escudriña con la mirada, se fuerza la mirada de los demás; se posee una mirada penetrante, aguda, cortante, que atraviesa, que deja clavado en el lugar, ojos que hielan, que asustan, etc. Diversas expresiones traducen la tensión del cara a cara que expone la mutua desnudez de los rostros: mirarse como perros de riña, de reajo, con buenos ojos, con malos ojos, con el rabillo, etc. Del mismo modo, los amantes se miran con dulzura, se comen con la mirada, se devoran con los ojos, etc. Una mirada es dura, acerada, agobiante, melosa, dulce, vinculante, cruel, etc.

Sería larga la enumeración de los calificativos que le otorgan a la mirada una tactilidad que hace de ella, según las circunstancias, un arma o una caricia que apunta al hombre en lo más íntimo y en lo más vulnerable de sí mismo (Le Breton, 2004). A veces, “desde la primera mirada” (según los términos del mito) se establece un encuentro amoroso o amistoso. El imperativo de “la desatención educada” no consigue contener la emoción; el rito tolera un suplemento. La connotación sexual de la mirada actúa sin encontrar obstáculos. Las miradas se encuentran y el encanto opera. Se efectúa un reconocimiento mutuo. La apertura del rostro a la mirada señalaba ya, bajo una forma metonímica, el encuentro que seguiría (Rousset, 1981). La mirada toma en consideración el rostro del *partenaire* y lo confirma así simbólicamente en su identidad. En la relación con el otro, la mirada se halla fuertemente investida como experiencia emocional. Es sentida como una marca de reconocimiento

² Baudelaire, “Éloge du maquillage”, en *Oeuvres complètes*, t. II, La Pléiade, Gallimard, París, pág. 717.

de sí mismo, suscita en el locutor la sensación de ser apreciado y le entrega la medida del interés de su palabra sobre el auditorio. Incluso si no se intercambian palabras, lo esencial queda dicho sin equívocos. Se trata de un momento precioso de encuentro por la gracia de una mirada en otra dimensión de la realidad y sin más incidencia sobre esta última. La emoción no resulta menor a la que se tendría si sus dos cuerpos se hubieran mezclado.

Los ojos tocan lo que perciben y se comprometen con el mundo. En un pasaje de su *Journal*, C. Juliet expresa asimismo la fuerza simbólica de la mirada. Juliet se halla sentado en la terraza de un café frente a una joven. “Tenía la cabeza inclinada y mis ojos la llamaban. Entonces alzó los suyos y literalmente se tendió sobre mi mirada. Permanecemos así durante diez o quince largos segundos, dándonos, escudriñándonos, mezclándonos el uno con el otro. Luego ella recobró la respiración, la tensión cayó y apartó la vista. No pronunciamos una sola palabra, pero creo que nunca me comuniqué tan íntimamente con nadie, ni penetré tan completamente a una mujer como en aquel momento. Luego no nos atrevimos ya a mirarnos; sentía que ella estaba perturbada, que ambos nos encontrábamos como si acabáramos de hacer el amor”.³ Cruzar una mirada no deja indemne; a veces incluso perturba la existencia.

El tema platónico del reconocimiento encuentra en la mutua resonancia de los rostros su zona de fascinación. El momento en que hace irrupción el misterio confunde el pasado con el futuro, remonta el tiempo y diseña ya el futuro. “Le contó sus melancolías del colegio y cómo en su cielo poético resplandecía un rostro de mujer tan bien que al verla por primera vez la había reconocido”, escribe Flaubert al comentar el amor de Frédéric por Mme. Arnoux.⁴ El primer encuentro entre el joven Rousseau y Mme. de Warrens testimonia la misma iluminación que abre al otro a un contacto que escapa al sentido, a menos que se recurra a la metáfora de los ojos que tocan su objeto. Carne de sí mismo y carne del otro se confunden entonces bajo los auspicios del rostro que traza un camino del alma o de la sensualidad radiante. El joven Rousseau va de Gouffignon a Annecy con una carta de recomendación del señor de Pontverre para Mme. de Warrens. Un deslumbramiento lo espera; en la décima ensoñación dice que “ese primer momento decidió toda mi vida y produjo mediante un inevitable encadenamiento el destino del resto de mis días”. Rousseau aún ignora todo sobre la mujer cuya protección busca; la imagina más bien de edad y entregada a las devociones. Ella se dispone a ingresar a la iglesia de los Cordeliers y, al volverse de pronto hacia él, alertada por la voz intimidada del joven, la ve. “¡Qué fue de mí ante aquella visión! —exclama Rousseau—. Vi un rostro colmado de gracias, unos hermosos ojos llenos de dulzura, una piel resplandeciente,

³ C. Juliet, *Journal I (1957-1964)*, Hachette, París, 1978, pág. 259.

⁴ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Folio, París, pág. 295.

la forma de una garganta encantadora... Que quienes niegan la simpatía de las almas expliquen, si es que pueden, cómo, al entreverla por primera vez, ante la primera palabra, la primera mirada, Mme. de Warrens me inspiró no solo la más intensa atracción, sino también una perfecta confianza que nunca fue desmentida”.⁵

La mirada que se deposita en el otro nunca es indiferente. A veces es encuentro, emoción compartida, goce inconfesado, contiene la amenaza del desborde. En ese sentido, no resulta sorprendente que la Iglesia haya combatido las miradas “concupiscentes” o supuestamente tales. Ver es ya darse otra medida y ser visto confiere sobre uno mismo un asimiento del que el otro puede aprovecharse. Así, por ejemplo, la vida de las religiosas está constreñida a la “modestia de la mirada”, están sometidas a la necesidad de bajar con humildad la mirada en todas las circunstancias⁶ a los efectos de evitar malos pensamientos o el contacto fatal con la ambivalencia del mundo. Se trata de la ritualización de una sumisión en la que se supone que el hombre mira a su antojo, sin perjuicio alguno. La mirada es concupiscencia, incitación a la libre acción del deseo; conviene eliminarla en su fuente. “Difícilmente se atiene a la comparación de las apariencias –dice J. Starobinski–, está en su propia naturaleza siempre reclamar más [...]. Una veleidad mágica, nunca plenamente eficaz, jamás desalentada acompaña cada uno de nuestros golpes de vista: asir, desvestir, petrificar, penetrar, fascinar” (Starobinski, 1961, 12-13).⁷

La mirada hace correr el riesgo del pecado. Un simple roce del deseo, aunque quede limitado a la intimidad, no deja de ser una mancha para el alma. San Agustín es explícito: “Si vuestras miradas caen sobre alguien, no deben detenerse en nadie, pues al encontrar hombres no podéis impedirlos verlos o ser vistos. Los malos deseos no solo nacen mediante el tacto, sino también debido a las miradas y a los movimientos del corazón. No creáis que vuestros corazones sean castos si vuestros ojos no lo son. El ojo que no tiene pudor anuncia un corazón que tampoco lo tiene. Y cuando, pese al silencio, los corazones impúdicos se hablan y gozan con su mutuo ardor, el cuerpo bien puede permanecer puro, pero el alma ha perdido su castidad”.⁸ A juicio de la Iglesia, la mirada nunca es solo contemplación, distancia; es un compromiso con el mundo. El deseo imaginado es para el alma un deseo realizado que la mancha. No

⁵ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livre de Poche, París, págs. 73 y 78 [*Las confesiones*, Madrid, Alianza, 1997].

⁶ O. Arnold, *Le Corps et l'âme. La vie des religieuses au XIX^e siècle*, Seuil, París, 1948, pág. 88.

⁷ Ya he abordado este tema en *Les Passions ordinaires* (2004), por lo que no volveré sobre el mismo en esta ocasión. Véanse, asimismo, París (1965), Deonna (1965) y, sobre todo, Havelange (2001).

⁸ Règle de Saint Augustin, en *Règles des moines*, Seuil, París, 1982, pág. 43.

hay inocencia en la mirada. El Evangelio lo dice sin equívocos: “Quien mirare a una mujer para desearla, en su corazón ya ha cometido adulterio con ella” (*Mateo*, 5-28).

A la inversa, en otro tiempo el film pornográfico invita a verlo todo, en primeros planos, hace del espectador un *voyeur* de ojos alucinados, fascinados con los órganos genitales de los actores, pero solo para la eyaculación del hombre, único fluido corporal que tiene una dignidad, ya que “todo líquido que sale del sexo de la mujer es considerado como sucio. Los primeros planos de la penetración deben estar “limpios”. La menor huella es eliminada de inmediato mediante toallitas higiénicas descartables. La cartera de filmación de una actriz de cine *hard core* se parece a un maletín de primeros auxilios para el caso de infección: gel de limpieza, toallitas descartables, pera para lavado, esponjas vaginales” (Ovidie, en Marzano, 2003, 191). No ocurre lo mismo con los humores que salen del hombre.

La dignidad social de las sustancias corporales femenina y masculina no es manifiestamente la misma. De ahí la importancia de los *cum shots* en los films pornográficos: la eyaculación visual se muestra fuera del cuerpo de la mujer, en un contexto donde el placer de esta última resulta, pues, sin interés para la mirada del desempeño y de la mostración del esperma, que vale como demostración de virilidad y de verdad de un goce masculino absorbido por el autismo. Tenemos la indiferencia de la mujer convertida en puro pretexto para una exposición del poder masculino.

La pornografía está centrada en el orgasmo masculino, pues resulta visible, clamoroso, triunfador, incuestionable, surgido de la lógica del desempeño. Ésta consiste en ver todo, y nada más. Ya no solo regodear la vista, sino sumergirla en los orificios de la mujer lo más lejos posible en búsqueda de la verdad del deseo. Despliegue de la mujer bajo todos sus ángulos íntimos, como lugar de recepción del desempeño maquinal del hombre. “La posibilidad de “mostrarlo todo” que funda a la pornografía se opone al pudor que ayuda a dibujar los contornos de un espacio interior y transforma el cuerpo en una especie de cobertura protectora del psiquismo, a partir del hecho de que puede funcionar como pantalla para lo que proviene del exterior. El “mostrar” y el “ver” van al encuentro del “querer ver” y del “querer ser visto” que contribuyen a la sensación de unidad y fortalecen la identidad del sujeto” (Marzano, 2003, 203).

El discurso feminista impugna el privilegio masculino de la vista y sostiene que el goce de la mujer es más amplio. A partir de que “la mirada predomina, el cuerpo pierde su carne, es percibido sobre todo desde el exterior. Y lo sexual se convierte más en un asunto de órganos bien circunscriptos y separables del sitio donde se reúnen en un todo viviente. El sexo masculino se convierte en *el* sexo, porque es bien visible, porque la erección resulta espectacular [...]. Las mujeres, por su parte, conser-

van estratificaciones sensibles más arcaicas, reprimidas, censuradas y desvalorizadas por el imperio de la mirada. Y el tacto es a menudo más emocionante para ellas que la mirada” (Irigaray, 1978, 50).

La vista también es aprendizaje

Las figuras que nos rodean están visualmente ordenadas en esquemas de reconocimiento según la agudeza de la mirada y el grado de atención. Aristóteles ya lo había notado: “La percepción en tanto facultad se aplica a la especie y no simplemente a algo”. El individuo reconoce el esquema “árbol” y esto basta para sus inquietudes, pero, si fuera necesario, identifica un árbol específico: un cerezo, un roble o, más precisamente aún, el de su jardín. La aprehensión visual facilita así la vida corriente. Un principio de economía se impone, en efecto, para no quedar sumergido por las informaciones, ahogado en lo visible. Un sumario reconocimiento de los datos del entorno basta para moverse en él sin perjuicios. La mayoría se satisface con eso, pero para otros el mismo espacio resulta inagotable en saberes. Puede observarse en el jardinero capaz de formular un discurso sobre cada planta que se le cruza en su camino. Los hombres no recorren el mismo mundo visual ni viven en el mismo mundo real.

Los sentidos deben producir sentido para orientar la relación con el mundo. Es preciso aprender a ver. Al momento de nacer, el bebé no discierne el significado de formas indecisas, coloreadas y en movimiento que se acumulan en torno a él; lentamente aprende a discriminarlas, comenzando por el rostro de la madre, integrando esquemas de percepción ante todo singulares y que luego generaliza. Para reconocer, primero debe conocer. Durante meses, su vista permanece menos afinada que su oído, ya que no tiene sentido ni la usa. Poco a poco toma impulso para convertirse en un elemento matriz de su educación y de su relación con los otros y con el mundo. De esta manera adquiere las claves de interpretación visual de su entorno. Ver no es un registro, sino un aprendizaje. Este afinamiento le permite al niño moverse al discernir el contorno de los objetos, su tamaño, su distancia, su lugar, su impacto en él, a decir su color, a identificar a los demás de su entorno y a evitar los obstáculos, a atrapar, a caminar, a trepar, a jugar, a correr, a sentarse, etc. La vista es una orientación esencial. Implica la palabra de los adultos para precisarla y el sentido del tacto, profundamente ligado con la experiencia de la vista. Es necesario adquirir los códigos de la vista para desplegar al mundo en toda su evidencia.

Un estudio clásico de Shérif ilustra la influencia de los demás al respecto. La experiencia consiste en observar en un lugar oscuro un

punto luminoso que todos creen ver en movimiento. Ningún marco de referencia permite evaluar su posición en el espacio y la distancia de desplazamiento varía enormemente de un sujeto a otro. Cada cual entra al dispositivo en principio de manera aislada. Se calcula un promedio de desplazamiento del punto luminoso. A continuación se deja que estas personas discutan acerca de sus percepciones. Colocadas de manera aislada en presencia del mismo punto, tienden a acercar sus resultados, creando sin saberlo una norma social. Si bien este dispositivo experimental está alejado de las condiciones de lo cotidiano, demuestra sin embargo mediante un rodeo la manera en que se ejerce el moldeamiento social de las percepciones.

Ver no es un acto pasivo nacido de la proyección del mundo en la retina, sino un asir mediante la mirada. Se impone, pues, un aprendizaje por más elemental que sea. Tal es la enseñanza de la famosa cuestión planteada en julio de 1688, después de su lectura del *Ensayo sobre el entendimiento humano* de J. Locke, por el geómetra irlandés W. Molyneux, librado a la sagacidad de los filósofos de su tiempo y que tanta tinta hiciera correr. Un ciego de nacimiento que aprendiera a discernir mediante el tacto entre una esfera y un cubo del mismo tamaño, ¿sabría distinguirlos si la vista le fuera restituida a los veinte años? Una respuesta positiva a la pregunta descansa en la idea de la transferencia de conocimientos de una modalidad sensorial a otra: lo que es conocido mediante el tacto también lo será de entrada por la vista. Molyneux duda de ello y piensa que la transferencia del saber táctil al de la vista exige una experiencia. La figura que se toca y la que se ve no son las mismas. Locke concuerda con Molyneux y piensa que el ciego de nacimiento ha carecido en su infancia de la educación simultánea de la vista y el tacto, y por lo tanto su juicio resulta afectado. Para Berkeley, asimismo, el ciego de nacimiento que recupera la vista no accede a un uso adecuado de sus ojos sino al cabo de un aprendizaje.

En 1728, una operación del cirujano Cheselden devolvió la vista a un niño de trece años afectado por una catarata congénita, pero sin restaurar en principio toda la capacidad visual, pues ésta no conseguía percibir los contrastes y ciertos colores, y se manejaba con dificultad en el espacio. “Durante largo tiempo no distinguió ni tamaños, ni distancias, ni situaciones, ni incluso figuras, señala Diderot. Un objeto de una pulgada colocado ante él, y que le ocultaba una casa, le parecía tan grande como la casa. Tenía todos los objetos ante los ojos y le parecían aplicados a esos órganos, como los objetos del tacto lo son a la piel” (Diderot, 1984, 191). Requirió dos meses para familiarizarse con el sentido de la representación de un objeto; antes, las imágenes se presentaban ante sus ojos como simples superficies dotadas de variaciones de colores.

Después de permanecer mucho tiempo cautivo en la oscuridad de un

sótano, y tras haber desarrollado una buena vista nocturna, Kaspar Hauser es perturbado por la luz diurna y la profundidad del mundo que lo rodea. Tiene dificultad para adquirir el sentido de la perspectiva y de la distancia de las cosas. Un día, el jurista A. Von Feuerbach, que se había apasionado con el caso del adolescente, le pide que mire por la ventana de su casa, pero Kaspar al inclinarse hacia el exterior experimenta una crisis de angustia y balbucea una de las escasas palabras que entonces conocía: "Feo, feo". Algunos años después, en 1831, Kaspar había adquirido la mayor parte de los códigos culturales que le faltaban. Y cuando el jurista le pide que repita la experiencia, Kaspar le explica: "Sí, lo que vi entonces era muy feo; pues, al mirar por la ventana, siempre me parecía que ponían ante mis ojos un muestrario sobre el que algún embadurnador hubiera mezclado y salpicado el contenido de sus diferentes pinceles, impregnados de pintura blanca, azul, verde, amarilla y roja. En esa época no podía reconocer con claridad cada objeto, tal como los veo ahora. Era penoso mirar y, además, esto me producía una sensación de ansiedad y malestar, como si hubiesen tapado la ventana con ese muestrario abigarrado para impedirme que pudiese mirar hacia afuera" (Singh, Zingg, 1980, 314). El propio Von Feuerbach establece la relación con el ciego de Cheselden, que choca contra una realidad pegada a sus ojos.

Diderot, testigo de una operación de cataratas ejecutada por Daviel a un herrero cuyos ojos se habían estropeado a causa del ejercicio de su oficio, señala cómo, incluso después de un normal uso de la vista, no resulta sencillo reapropiarse de ella después de décadas de desuso: "Durante los veinticinco años que había dejado de ver, se había acostumbrado tanto a remitirse al tacto que había que maltratarlo para obligarlo a que volviera a utilizar el sentido que se le había devuelto. Daviel le decía, golpeándolo: "¡Mira, animal! Caminaba, hacía lo suyo; pero todo lo que nosotros hacemos con los ojos abiertos él lo hacía con los ojos cerrados" (pág. 214).

Diderot concluye con razón que "Es a la experiencia a quien debemos la noción de la existencia continuada de los objetos; que es mediante el tacto que adquirimos la de su distancia; que tal vez sea preciso que el ojo aprenda a ver, como la lengua a hablar; que no sería sorprendente que la ayuda de un sentido fuera necesaria a otro [...]. Solo la experiencia nos enseña a comparar las sensaciones con lo que las ocasiona" (pág. 190). El hecho de que un ciego de nacimiento recupere la vista, lejos de agregar una dimensión suplementaria a la existencia, introduce un sismo sensorial y en la identidad. Imagina que el mundo se le iba a entregar con toda inocencia, pero descubre una realidad de una infinita complejidad, cuyos códigos le resultan difíciles de adquirir mientras trata simultáneamente de olvidar lo que le debe al tacto y al oído.

La visión implica atravesar las sucesivas densidades que la vista pone

en escena. La mirada solicita un asimiento en perspectiva de lo real, tomar en cuenta la profundidad para desplegar el relieve y el recorte de las cosas, sus colores, sus nombres, sus aspectos, que cambian según la distancia desde donde se las vea, los juegos de sombra y luz, las ilusiones engendradas por las circunstancias. El ciego de nacimiento que accede a la facultad de ver no posee aún su uso. Se pierde en un conglomerado de formas y colores dispuestos en un mismo plano, y que le parecen pegados a sus ojos. Penosamente adherido a un medio de formas incoherentes, de colores mezclados, inmerso en un caos visual, discierne figuras, fronteras, tonalidades coloreadas, pero le falta la dimensión del sentido para moverse con comprensión en ese laberinto. Sus ojos están dispuestos para ver, pero aún no poseen las claves de lo visible. Para distinguir un triángulo de un cuadrado, debe contar los ángulos. Asimismo, tiene dificultad para comprender el significado de una tela o de una fotografía. La representación del objeto en dos dimensiones suscita una dificultad de lectura.

Los ex ciegos que recuperaban la vista hacían dolorosos esfuerzos no solo para aprender a emplear sus ojos, sino también para mirar. Atravesaban un período de duda, de desesperación, de depresión, que a veces terminaba trágicamente. Algunos de los ciegos descritos por Von Senden (1960) se sentían aliviados al volver a la ceguera y por no tener que luchar ya contra lo visible. Hasta tanto no haya integrado los códigos, el ciego que vuelve a ver sigue siendo ciego a los significados de lo visual; ha recuperado la vista, pero no su uso. Ciertos ciegos de nacimiento no soportan el costo psicológico de un aprendizaje que perturba su relación anterior con el mundo. "Los ciegos operados demasiado tarde de una catarata congénita raramente aprenden a usar bien la vista que les ha sido otorgada y a veces persisten en sus comportamientos y en sus sensaciones, más ciegos que aquellos que, por un proceso inverso, acceden tardíamente a la ceguera completa (Henri, 1958, 436).

Para adquirir su eficacia, la mirada del ex ciego debe dejar de ser un mano de recambio y desplegarse según su propia especificidad. Pero allí donde el niño ingresa a la visión sin esfuerzo especial, sin saber qué aprende y así amplía su soberanía sobre el mundo, el ciego de nacimiento que se inicia en ver avanza paso a paso en una nueva dimensión de lo real que le exige su sagacidad para la observación. Al apropiarse con el tiempo mediante un esfuerzo del aprendizaje de lo que los demás han obtenido naturalmente al crecer, descubre que la vista es ante todo un hecho de la educación. El que recupera la vista aprende, como un recién nacido, a discernir los objetos, su tamaño, su distancia, su profundidad, a identificar los colores, etc. Tiene dificultad para reconocer un rostro o un objeto si antes no lo ha reconocido con las manos. Por un largo tiempo, el tacto sigue siendo el sentido primordial en su apropiación del mundo.

A veces la domesticación simbólica de la vista sigue siéndole inaccesible, continúa viviendo en un mundo grisáceo, sin relieve, sin interés, colmado de detalles inútiles e inquietantes. De ello da testimonio la historia de S. B., que ha suscitado la atención de varios comentaristas (Green, 1993; Erhenzweig, 1974; Lavallée, 1999; Sacks, 1996). Ese hombre extrovertido, artesano con reputación, se volvió ciego a los diez meses, pero nunca perdió la esperanza de recuperar la vista. Finalmente fue posible un trasplante de córnea a los 52 años. Operado con éxito, el hombre experimentó una euforia de algunas semanas antes de desanimarse. Mientras antes se hallaba en contacto con el universo táctil y sonoro, había permanecido al margen del mundo visual, impotente para captar sus códigos. Su ceguera precoz nunca le dio la ocasión para construir los esquemas visuales que le permitieran recuperarlos luego. La tactilidad fue la mediación inicial en su relación con el mundo. Antes de nombrar un objeto, debía tocarlo. Y luego, dejar de tocarlo para verlo. Sus ojos no adquirirían autonomía; le servían más bien para verificar la experiencia táctil, la única que le daba coherencia al mundo. Peor aun, diversos objetos le resultaban enigmáticos. No reconocía a la gente por el rostro, sino por la voz. Sus rasgos o los de su mujer no le gustaban. En su hogar, prefería vivir de noche. A menudo se sentaba frente a un espejo, dándoles la espalda a sus amigos. Era una manera de conjurar el infinito de la vista en una captación que la volviera por fin pensable. S. B. se liberó poco a poco del caos visual, de lo grisáceo, de la proliferación de detalles que tenía dificultad en comprender. Pero el sentido no comparece sin un valor que le dé vida. S. B. llegaba demasiado tarde, fracasaba al movilizar sus recursos y en investir a lo visual con algo que tuviera interés para él. Al recuperar la vista se había recargado con un sentido superfluo. Aquel agregado era una paradójica amputación a causa de los esfuerzos que implicaba y de la decepción de descubrir un mundo que no correspondía a lo que él imaginaba. Murió algunos años después a causa de una "profunda depresión" (Ehrenzweig, 1974, 49).⁹ La vista no brota de la fuente; es una conquista para quien no tuvo la ocasión de enfrentarse con ella.

En la vida común, allí donde un objeto resulta difuso a causa de la

⁹ O. Sacks (1996) describe dolorosamente la historia de un hombre que se volvió ciego durante su primera infancia y que recuperó la vista 50 años después, luego de una operación de cataratas. Al despertar vio una bruma y, alzándose en medio de un caos de formas, escuchó la voz de su cirujano que le preguntaba cómo se sentía. Solo entonces comprendió que aquel desorden de luz y sombras era el rostra del cirujano. Lejos de entrar felizmente al mundo visual, Virgil sintió que era "desconcertante" y "terrible" tener que desplazarse sin la ayuda de las manos. Tenía dificultad para captar el sentido de la profundidad y la distancia, y no paraba de chocar con las cosas o de sentir terror ante ellas. Cinco semanas después de su operación, se sentía claramente más discapacitado que durante el tiempo que le había durado la ceguera. Luego de una depresión y del consiguiente deterioro de su salud, volvió con toda felicidad a la ceguera.

distancia a la que se encuentra o de su forma o por malas condiciones de visibilidad, el individuo se desplaza o efectúa una proyección con los sentidos más o menos ajustada. Estos agregados a menudo son reveladores de sus pensamientos momentáneos o de contenidos inconscientes. Figuras informes se convierten eventualmente en figuras familiares. El test de Rorschach se emplea en psiquiatría para atraer fantasmas. Se presentan las manchas, que no significan nada preciso, al imaginario del paciente. Sus respuestas tienen que ver con sus preocupaciones, sus deseos, sus angustias y dan al terapeuta un material para trabajar junto al paciente. Aunque no signifiquen nada en sí mismas, el individuo las dota de significados adecuados a su singularidad. En sus *Cuadernos*, Leonardo da Vinci había intuido su principio; señala: "Si miras ciertos muros poblados de manchas y hechos con una mezcla de piedras, y si tienes que inventar algo, podrás ver sobre la pared la similitud de los diversos países, con sus montañas, sus ríos, sus rocas, los árboles, las landas, los grandes valles, las colinas de diversos aspectos; podrás ver batallas y movimientos vivaces, y extraños aspectos en los rostros, trajes y mil otras cosas que reducirás a una buena forma integral".¹⁰

Esta disposición para completar las formas o volverlas inteligibles es, según Gombrich, una de las matrices de la ilusión en arte, pero también de la vida corriente. Una visión sincrética desprende una especie de atmósfera de la escena observada. Una situación o un objeto son percibidos según un esquema global. Su significado aún no está definido y solo saldrá a luz más adelante, después de un examen más atento. Se crea una expectativa ante el sentido. Al respecto, Ehrenzweig habla de *scanning* inconsciente susceptible de captar estructuras abiertas a los sentidos, allí donde el pensamiento claro requiere más bien nociones precisas y cerradas. El barrido de la mirada suspende las situaciones y les confiere de entrada una comprensión afinada mediante un procedimiento más atento (Ehrenzweig, 1974, 76). El significado viene siempre después, como en el lenguaje, incluso si de inmediato es rectificado, eventualmente varias veces, en la medida en que una situación raramente posee un significado unívoco.

La expectativa es creadora de sentido, completa de manera contingente las carencias según los esquemas convencionales de representación de la realidad. Gombrich hace referencia a la época de la guerra, cuando su tarea consistía en escuchar desde Londres las emisiones de radio alemanas para hacer un informe sobre las mismas. Las condiciones técnicas hacían que algunas de ellas fueran poco audibles, a pesar de su valor estratégico. "De esta manera, pronto fue todo un arte, incluso una competencia deportiva, interpretar esas bocanadas de vocablos sonoros que constituían de hecho todo lo que habíamos podido captar de

¹⁰ Léonard de Vinci, *Les Carnets*, "Tel", Gallimard, París, 1940, pág. 74.

los discos grabados. Fue entonces cuando comprendimos hasta qué punto lo que podemos oír se halla influido por nuestros conocimientos y por lo que de ello esperamos. Para oír lo que se decía, nos era preciso oír lo que se podía decir” (Gombrich, 1996, 171). De manera permanente, para (oír o) ver el mundo, el individuo pegotea los fragmentos visuales que le faltan, según su probabilidad de aparición y lo que él espera ver en ellos. Este tipo de atención favorece el reconocimiento de un paisaje o de un amigo que camina a lo lejos, sin que sea posible aún discernir los detalles para una identificación más precisa.

La visión sincrética desprende un estilo de presencia, no está vacía de detalles, integra innumerables puntos de vista, pues no elige y permanece disponible ante todos los indicadores. “El jugador experimentado, dotado de un misterioso sentido de las cartas, puede encarar en una fracción de segundo todas las distribuciones pertinentes, como si las tuviera a todas ante sus ojos” (Ehrenzweig, 1974, 73). Capta una estructura de conjunto o, más bien, una atmósfera significativa. La caricatura es una forma de mirada sincrética que ofrece una *gestalt* del sujeto representado, una especie de correspondencia más parecida aun que la de un retrato común. Las telas de Picasso, de Klee, de Matisse a menudo son portadoras de esta visión de conjunto de un rostro o de un objeto. El barrido se interrumpe si el individuo se concentra provisoriamente en un dato. Una visión analítica descompone entonces el conjunto, fragmenta su objeto para apropiárselo paso a paso. El individuo mira los elementos que a su juicio de entrada tienen sentido, abandonando el resto de los datos visuales. En la globalidad de la escena, la mirada analítica va de un indicio a otro. La tarea de otorgar sentido resulta trivial, por ejemplo en la visión de una tela naturalista, donde se percibe sin dilemas un paisaje rural o el rostro de una mujer: accedemos por convención a la representación en tres dimensiones allí donde solo vemos una superficie plana y coloreada.

“La visión no es más que un cierto empleo de la mirada”, dice Merleau-Ponty (1945, 258). El ojo carece de inocencia, llega ante las cosas con una historia, una cultura, un inconsciente. Pertenece a un sujeto. Arraigado en el cuerpo y en los otros sentidos, no refleja el mundo; lo construye mediante sus representaciones. Se prende a las formas portadoras de sentido: las nubes que preceden a una tormenta, la gente que pasa, los restos de una comida, la escarcha de una mañana helada sobre un vidrio, mil acontecimientos que se desarrollan en su cercanía. Un juego de significados no deja de establecerse entre lo percibido y lo visto. “Nada se encuentra sencillamente desnudo. Los mitos del ojo inocente y del dato absoluto son redomados cómplices (Goodman, 1990, 36-37). La única inocencia de los ojos es la del ciego de nacimiento operado y que no recupera el empleo de la vista. Es una

visión impotente, no comprende nada del mundo que lo rodea en tanto no asimila los códigos de traducción de lo visual.

Visiones del mundo

Visualmente, toda percepción es una moral o, en términos más cercanos, una visión del mundo. El paisaje está en el hombre antes de que el hombre esté en él, pues el paisaje tiene sentido solo a través de lo que el hombre ve en él. Los ojos no son solamente receptores de la luz y de las cosas del mundo; son sus creadores en tanto ver no es calcar un afuera, sino la proyección fuera de sí de una visión del mundo. La vista significa poner a prueba lo real a través de un prisma social y cultural, un sistema de interpretación que lleva la marca de la historia personal de un individuo en el interior de una trama social y cultural. Toda mirada proyectada sobre el mundo, incluso la más anodina, efectúa un razonamiento visual para producir sentido. La vista filtra en la multiplicidad de lo visual líneas de orientación que vuelven pensable al mundo. No es en absoluto un mecanismo de registro, sino una actividad. Por otra parte, no existe la visión fija, sino una infinidad de movimientos de los ojos, a la vez inconscientes y voluntarios. Avanzamos en el mundo de golpe de vista en golpe de vista, sondeando visualmente el espacio a recorrer, deteniéndonos más en ciertas situaciones, fijando la atención más específicamente en un detalle. Un trabajo de sentido se efectúa permanentemente con los ojos.

Toda visión es interpretación. No vemos formas, estructuras geométricas o volúmenes, sino significados, esquemas visuales, es decir, rostros, hombres, mujeres, niños, nubes, árboles, animales, etc. En los ojos, la infinita multitud de las informaciones se hace mundo. Siempre hay un método para orientar el ángulo de la mirada. Dupin, el detective de Edgar Allan Poe, no es el primero en registrar la oficina del funcionario sospechado en la búsqueda de la carta robada. Su vista no es más objetiva ni mejor que la de otros que ya habían registrado meticulosamente el departamento sin encontrar nada, pero su razonamiento produce otra mirada que lo lleva a descubrir de pronto la carta entre otros papeles anodinos que estaban sobre el escritorio. Un objeto no se expresa en un significado unívoco, como lo recuerda irónicamente la percepción de la botella de Coca Cola en el pueblo africano descrito en *Les Dieux sont tombés sur la tête*. Pues todo depende de quien lo perciba y de sus expectativas al respecto, de su experiencia para afectar un significado y un uso. El hombre nace a lo visible, sacándolo a la luz.

La vista es siempre un método, un pensamiento sobre el mundo. Y M. Foucault, al datar el nacimiento de la clínica a fines del siglo XVIII, describe un nuevo sesgo de la mirada que se posa sobre el cadáver. Los

médicos modifican el ángulo de observación, ven otra cosa. “Los médicos describieron lo que durante siglos había permanecido por debajo del umbral de lo visible y de lo enunciable; pero no era que se hubieran puesto a percibir después de haber especulado durante demasiado tiempo o a escuchar a la razón más que a la imaginación; ocurría que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria para todo saber concreto, había cambiado de estructura y hacía aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que se encontraba más acá y más allá de su dominio” (Foucault, 1963, VIII). La clínica traduce otra relación entre el cuerpo y la enfermedad, mira de otra manera y habla –dice Foucault– el lenguaje de una “ciencia positiva” (XIV). Las modalidades de lo visible habían cambiado. Bichat da uno de los primeros testimonios de ello en la historia de la medicina, pero éste es un saber en marcha, y las modalidades de la mirada que apoya conocen aún otros episodios. La misma pantalla de lo real se ofrece cada vez bajo una nueva versión.

La agudeza de la mirada resulta secundaria frente a la cualidad particular de ver. El escritor W. H. Hudson, viajero, naturalista atento tanto a los hombres como a los vegetales o a los animales, da una serie de ejemplos de ello. Recuerda a un amigo de la Patagonia capaz de memorizar todo el conjunto de cartas de un juego gracias a las ínfimas diferencias de coloración del dorso. “Ese hombre, que poseía una vista con una agudeza sobrenatural, se sintió profundamente asombrado cuando le explicaba que una media docena de pájaros parecidos al gorrión, que picoteaban en su patio, que cantaban y construían nidos en su jardín, su viñedo y sus campos, no eran de una, sino de diez especies diferentes. Nunca había notado diferencia entre ellos”.¹¹ Un pastor conoce cada carnero de su rebaño, aunque sean cien, al igual que el paisano conoce a sus vacas. Los marinos detectan cambios atmosféricos que resultan imperceptibles para los demás. El médico sabe leer los síntomas imperceptibles de una enfermedad allí donde los familiares del paciente no advierten ningún cambio, etc. “Saber mirar: en eso consiste todo el secreto de la invención científica, del diagnóstico iluminador de los grandes clínicos, del «golpe de vista» de los verdaderos estrategas” (Schuhl, 1952, 209). Pero, además de su talento, les fue preciso un aprendizaje meticuloso de la mirada para adquirir los códigos de percepción adecuados para su ejercicio profesional.

El mago Robert Houdin cuenta cómo afina la mirada de su hijo, dando por otra parte un hermoso ejemplo de una vista simultáneamente global y detallada, al enseñarle “a captar con un solo golpe de vista, en la sala de espectáculos, todos los objetos que llevan sobre sí los espectadores”. Así, de inmediato el joven podía simular clarividencia tras colocarse una banda sobre los ojos. “Mi hijo y yo pasábamos bastante rápido ante una juguetería, o cualquier otra tienda, y echábamos una mirada atenta. A

¹¹ W. H. Hudson, *Un flâneur en Patagonie*, Payot, París, 1994, pág. 163.

pocos pasos de allí, extraíamos del bolsillo lápiz y papel, y competíamos por separado para ver quién anotaba el nombre de la mayor cantidad de los objetos que habíamos visto al pasar [...]. A menudo, mi hijo llegaba a listar unos cuarenta” (Schuhl, 1952, 209).

Antes de ver es preciso aprender los signos como para manejar una lengua. “Avanzábamos lenta, regularmente, entre los bloques de hielo, sin hablar, llevándonos a veces gemelos a los ojos para estudiar un punto negro que aparecía sobre el agua: ¿un trozo de hielo?, ¿un pájaro?, ¿una foca que sacaba el hocico para respirar? No es difícil distinguir entre estas cosas, hacerlas coincidir con “la imagen buscada” que se tiene en la cabeza: bastaron algunos días de aprendizaje sobre las sombras, las formas y los movimientos que significaban “foca”” (López, 1987, 124). Los rastreadores, los cazadores leen los menores detalles de un entorno para identificar las huellas del hombre o del animal. Cuando la vista está habituada, no deja de sorprender a quienes ignoran los códigos de percepción. Derzu Uzala disponía de un formidable conocimiento de la taiga siberiana, leía las pistas a libro abierto para el estupor de sus acompañantes, entre ellos el explorador V. Arseniev.¹² Los aiviliks disponen de una formidable agudeza visual. E. Carpenter también posee una vista perfecta, pero “ellos podían ver mucho antes que yo a una foca sobre el hielo [...]. Dándole un golpe de vista a la cima de un iceberg, pueden decir si ven un pájaro o una foca, una foca o un delfín. El sonido de un avión se aleja mucho antes de que pueda verlo, pero los niños siguen mirándolo hasta mucho después de que ha desaparecido de mi vista. No sugiero que sus ojos sean ópticamente superiores a los míos, sino simplemente que sus observaciones son significativas para ellos y que años de educación inconsciente los han entrenado en ese sentido” (Carpenter, 1973, 26).¹³

Con sutileza, apoyándose en su propia experiencia, Hudson rechaza la idea corriente en su época (fines del siglo XIX) de la superioridad de la vista de los amerindios con respecto a la de los occidentales. Hudson señala simplemente que unos y otros no miran las mismas cosas. “Cada uno de ellos habita en su pequeño mundo, que es personal y que, para los otros, no es más que una parte del halo azulado que difumina todo, pero donde, para ese individuo en particular, cada objeto se recorta con una nitidez sorprendente y cuenta claramente su historia [...]. El secreto de la diferencia es que su mirada está dirigida a ver ciertas cosas que busca y que espera encontrar” (pág. 165). Ante sí se desarrolla una historia evidente, un mundo ya conocido del que el individuo busca los signos, abandonando lo que escapa a su reconocimiento. “Un japonés

¹² W. Arseniev, *Dersou Ouzala*, J'ai lu, París, 1977.

¹³ La misma observación se encuentra en B. López: “Algunos cazadores esquimales poseen una agudeza visual que causa estupefacción; pueden mostrar un reno paciendo en una ladera a cinco o seis kilómetros” (López, 1987, 348).

—dice R. Arnheim— lee sin dificultad ideogramas impresos en tan pequeños caracteres que un occidental necesitaría una lupa para descifrarlos. Esto tiene que ver no con que los japoneses estén dotados de una vista más penetrante que la de los occidentales, sino con que los caracteres kanji forman parte de su stock visual” (Arnheim, 1976, 101).

La lectura de una imagen de cine o fotográfica exige la posesión de los códigos de interpretación. Durante mucho tiempo, el etnocentrismo occidental creyó en la universalidad de sus concepciones de la imagen y de la perspectiva, atribuyendo las dificultades de las otras sociedades para comprenderlos al hecho de una inferioridad cultural o intelectual. De hecho, el occidental se encontraba ante el mismo fracaso para captar los significados de las imágenes o de las obras tradicionales de esas sociedades sobre las que volcaba su desprecio. Toda lectura de una imagen impone poseer los códigos. Durante mucho tiempo las imágenes del cine o las fotografías suscitaron el escepticismo de diferentes sociedades que no las comprendían y no conseguían identificar su contenido, su orientación, su profundidad, los símbolos, etc. (Hudson, 1967, Segall, Campbell, Herskovits, 1966). Imágenes de objetos familiares no son reconocidas por una serie de poblaciones que no ven en ellas más que imágenes coloreadas y sin significado. En 1970, Forge describió las dificultades de acceso a la fotografía que presentaba un pueblo de Nueva Guinea, los abelams, que sin embargo la conocían desde sus primeros contactos con los europeos en 1937. Cuando los jóvenes trabajaban en las ciudades de la costa, por lo general se hacían fotografiar: “El sujeto se coloca rígido ante el aparato, esté solo o en grupo [...]. Ningún abelam muestra dificultad para reconocer tal fotografía; identifican y nombran al individuo, si lo conocen. Pero cuando se les muestra su fotografía tomada cuando están en movimiento o cuando no están rígidos, mirando fijamente la cámara, en ese caso dejan de identificar la fotografía. Incluso los habitantes de otros pueblos que se desplazaban especialmente porque sabían que yo tenía la fotografía de un pariente muerto no podían reconocerlo y la daban vuelta en todos los sentidos” (Jahoda, 1973, 272).

Un ojo no acostumbrado recorre la imagen cinematográfica de manera analítica, buscando un enganche de sentido. La aparición y la desaparición de los personajes, los movimientos de la cámara, los primeros planos desconciertan, se recuperan detalles significativos solo para los espectadores y no para la economía del film. En nuestras sociedades, para ciertas poblaciones no acostumbradas a la lectura de imágenes, la confusión era la de la ficción y la realidad. ¿Qué estatuto acordar a esos fragmentos de realidad proyectados sobre la apantalla? En *Les Carabiniers*, de Godard, un campesino procura ir detrás de la pantalla para bañarse con la joven filmada en su bañera. La historia del cine conservó el pánico que se apoderaba de los espectadores que, en diciembre de

1895, asistían al Grand Café, donde se proyectaba el film de los hermanos Lumière sobre la entrada de un tren a la estación de La Ciotat.

Ponderar las modalidades de desconocimiento o de error de las fotografías o de los films para ciertas poblaciones remite más bien a evaluar su grado de aculturación con respecto a los modelos occidentales que se expanden por el mundo. La liquidación de las sociedades tradicionales con el rodillo compresor de la técnica occidental y de su economía de mercado lleva a una creciente universalización de los esquemas de interpretación de la imagen. La erradicación de culturas o el recorte de sus alas mediante la penetración de los valores de mercado y la norteamericanización del mundo no eliminan el carácter social, cultural e histórico de la imagen. La relatividad y la pluralidad de los mundos son afectadas por la intimidación de las mercaderías y el modelo económico predominante. Alguna vez, se le echará la culpa a los fantasmas del hecho de que ciertas sociedades no reconozcan las imágenes, pues en todas partes del mundo los hombres estarán bañados por la misma cultura visual. Pero la desaparición de la pluralidad de mundo no es un argumento para sostener la naturalidad de la imagen

Límite de los sentidos o visión del mundo

La vista no es un calco de lo real en el espíritu; si así fuera, habría demasiado para ver. Es selección e interpretación. Nunca aprehende más que una de las versiones del acontecimiento. El espacio es una elaboración psíquica al mismo tiempo que social y cultural; la apropiación visual del mundo resulta filtrada por lo que podríamos llamar según los términos de Bion, pero aplicándolos a la vista, una “barrera de contacto”, una frontera de sentido permanentemente cuestionada, un *containing*, es decir, un comportamiento, una pantalla psíquica que filtra los datos a ver y los interpreta de entrada.

Más allá aun, las repercusiones de los acontecimientos sobre la mirada del individuo imprimen asimismo su matiz. Inmerso en un duelo o en el desempleo, enfrentado a graves dificultades personales, ve “todo negro”; a la inversa, regocijado por buenas noticias, ve “todo de color de rosa”. El hombre que de pronto piensa que un intruso acaba de ingresar a su casa deja de ver su habitación de la misma manera, incluso aunque no haya cambiado en nada su disposición o su luz. La vista está impregnada por consideraciones morales. La historia personal y las circunstancias modifican la tonalidad de la mirada. El hombre al que no le gustaba determinada ciudad o región ahora no deja de elogiar su belleza tras haber mantenido un encuentro amoroso decisivo o luego de

resolver viejas preocupaciones vinculadas con el lugar. Al principio desagradable, el contacto con una persona se convierte en su contrario si las circunstancias la muestran bajo una luz distinta. El mismo rostro que antes era visto con desagrado, de pronto es visto con placer, o a la inversa. Las cualidades morales asociadas con los datos y con su percepción, con su selección en la profusión de lo real, son siempre tributarias del estado espiritual del actor. Al ver al mundo, uno no deja de verse a sí mismo. Toda mirada es un autorretrato, pero ante todo el de una cultura.

Las fronteras de lo sensible varían de una cultura a otra; lo visible y lo invisible tienen modalidades singulares. Así, la mirada del hombre medieval no tiene ninguna relación con la que hoy proyectamos sobre el mundo. Entonces no se veía el mundo con los mismos ojos. La naturaleza de los contemporáneos de Rabelais aún no se encontraba “desencantada”, asimilada a una fuerza de producción o del ocio. “Fluidez de un mundo donde nada se encontraba estrictamente delimitado, donde los propios seres, al perder sus fronteras, cambian en un abrir y cerrar de ojos, sin provocar ninguna objeción de forma, aspecto, incluso de “reino”, como diríamos hoy: he ahí tantas historias de piedras que se animan, que cobran vida, se mueven, avanzan; he ahí los árboles convertidos en seres vivos sin por ello sorprender a los lectores de Ovidio [...]. He ahí a los animales comportándose como hombres y a los hombres convirtiéndose a voluntad en animales. Un caso típico es el del hombre-lobo, el del ser humano que puede encontrarse simultáneamente en dos lugares distintos, sin que nadie se asombre por ello: en uno de ellos es hombre, en el otro es animal” (Febvre, 1968, 404). Es preciso aguardar el transcurso del siglo XVII para que aparezca en ciertos hombres de letras una mirada racionalizada, despegada de cualquier sentimiento de trascendencia, preocupados por convertirse en “amos y poseedores de la naturaleza”, penetrada por lo que L. Febvre llama “el sentido de lo posible”. La mirada de los hombres del siglo XVI no estaba animada por la certeza de que el *non posse* engendrara el *non esse*, que lo imposible no pudiera ser.

El martillo de las brujas (Malleus maleficarum), publicado en 1486, breviarario de los cazadores de brujas, escrito por dos inquisidores, monjes dominicos, es un sorprendente repertorio de las creencias comunes de la época y de lo que cada uno estaba convencido que veía con sus propios ojos. Para ambos autores, la brujería es un elemento probado por la fe católica y cualquier refutación al respecto es una herejía. El texto describe hechos verificados por testigos de una época para la cual el mundo se correspondía estrechamente con lo que esperaban encontrar en él a la vista de sus códigos culturales. De esta manera, uno de los autores testimonia su propia experiencia. La peste causaba estragos en una ciudad. Corría el rumor de que una mujer muerta y enterrada se

comía de a poco la mortaja con la que había sido sepultada. La epidemia sólo terminaría al cabo de la desaparición de la mortaja. Tras celebrar consejo, los ediles tomaron la decisión de exhumar el cuerpo. «Encontraron casi la mitad de la mortaja en la boca, la garganta y el estómago, ya digerida-podrida. Ante ese espectáculo, el preboste, fuera de sí, extrajo la espada, le cortó la cabeza y la arrojó fuera de la fosa. De inmediato, la peste cesó».¹ Los ángeles hablan con los hombres de buena fe durante el día, o por la noche, durante el sueño. Una muchedumbre vio a un decapitado tomar la cabeza, ponérsela bajo el brazo y alejarse tranquilamente del lugar de su ejecución. Se creía que, puestos en presencia de su asesino, los despojos de una víctima comenzaban a sangrar. Las brujas producían terror en sus jueces, pues sus miradas estaban cargadas de amenazas para quienes les ofrecían ingenuamente los ojos a su exacción, pues «operan siempre ya sea mediante una mirada o por una fórmula mágica depositada en el umbral de una casa» (pág. 122).

El demonio seducía a las mujeres y las obligaba a cometer con él el pecado de la carne o a dañar a sus semejantes merced a terribles hechizos. Algunos testigos asisten enajenados a los aquelarres de las brujas y los diablos. Las primeras «a menudo han sido vistas tendidas sobre la espalda en los campos y en los bosques, desnudas hasta debajo del ombligo, en posición para esa infamia, agitando las piernas y los muslos, con los miembros dispuestos, con los demonios íncubos en acción, aunque resultaran invisibles para los espectadores e incluso a veces, al final del acto, se elevaba por encima de la bruja un vapor muy negro del tamaño de un hombre» (pág. 302). Las noches de aquelarre se veía el vuelo lúgubre de las brujas por encima de los techos. Algunos niños eran cambiados por obra del diablo, algunos hombres eran transportados lejos de sus lugares familiares, sin que tuvieran conciencia de ello. “Somos dos quienes redactamos este tratado; ahora bien, uno de nosotros (solamente) a menudo vio y se encontró con tales hombres: por ejemplo, alguien, ex maestro de escuela y ahora sacerdote [...] tenía la costumbre de contar que una vez había sido levantado por los aires por el diablo y llevado a lugares recónditos” (pág. 287).

Las brujas producen granizadas, tormentas, tempestades, que testigos las ven fabricar al orinar o al arrojar agua en un punto consagrado por su maleficio (pág. 291). Eventualmente convierten a los hombres en animales, hacen perecer a los fetos o a los recién nacidos mediante sortilegios. Reducen los miembros viriles, “como si hubieran sido arrancados del cuerpo [...], un artificio mágico debido al demonio los oculta en un sitio donde ya no puede vérselos ni tocarlos” (pág. 311). Uno de los autores cita el testimonio de un “padre venerable” cuya reputación

¹ J. Sprenger, H. Institoris, *Malleus maleficarum*, Jérôme Millon, Grenoble, 1990, pág. 237.

taba por encima de cualquier sospecha: "Un día –decía–, mientras escuchaba las confesiones, un joven se acercó y en el transcurso de la confesión, afirmó, lamentándose, que había perdido su miembro viril. El hombre manifestó su sorpresa y se resistía a creer en sus palabras [...]. Fue la prueba, pues no vi nada cuando el joven, al apartar su ropa, me mostró el lugar". El sacerdote, convencido, sugirió entonces al desdichado que "buscara a la mujer" y que fuera a "ablandarla" con palabras acariciadoras. "Pocos días después, volvió para agradecerme, declarándose curado, puesto que había recuperado todo. Creí en lo que me decía, pero, además, me presentó la prueba evidente ante la vista" (311). Los autores no dicen qué ocurrió con la presunta "bruja".

Como señala a su vez R. Lenoble al comentar el espacio pictórico del Renacimiento, los ángeles, los santos, los unicornios son "vistos" con sus propios ojos por los hombres, quienes no dudan de su realidad. El bestiario del Renacimiento admite al temible basilisco, animal híbrido proveniente de un huevo de gallo empollado por un sapo. Con una sola mirada mata a los hombres que se cruzan en su camino si los ve antes de ser visto por ellos; de lo contrario, el vulnerable es el basilisco. Se considera que otros animales poseen poderes maléficos cercanos, como el lobo, el gato, el león, la hiena, la lechuza (Havelange, 2001). Lo que hoy denominamos lo "sobrenatural" era lo "natural" en la época. Las fronteras de lo visible solo son comprensibles en función de lo que los hombres esperan ver, no de una realidad objetiva que nadie puede ver nunca. Algo que no existe.

Los walis constituyen una pequeña comunidad aldeana en la frontera entre Camerún y Nigeria. Solo algunos privilegiados poseen la facultad de ver lo que resulta invisible para el común de los mortales y solo algunos iniciados se atreven a mirar y a emplear ciertos objetos rituales cargados de poder. El mito de origen de la sociedad evoca el enfrentamiento de dos demiurgos, el genio de las aguas y el genio de la brujería. El primero, amo de las costas, provoca una vasta inundación para pagar un incendio encendido por el segundo y así obtiene la posibilidad de fabricar a los hombres. Luego se retira y deja que los hombres se multipliquen. Pero a veces se deja ver por algunos de ellos para enseñarles nuevas técnicas o para mostrarles plantas propicias para la curación de ciertas enfermedades. El genio de la brujería deambula por la superficie de la tierra sin renunciar por completo a sus bajas obras. Insufla el principio del mal en ciertos hombres ya desde el vientre de la madre al dispensarles un distintivo específico: el borde de la aurícula de sus corazones toma la forma de una cresta de gallo. Los hechiceros tienen la facultad de desdoblarse durante la noche, mientras duermen. Sus dobles maléficos abandonan el cuerpo bajo la forma de un animal para dirigirse hacia una víctima e infundirles una enfermedad. Pero ese doble es invisible ante la mirada de los hombres o las mujeres corrientes.

Los hechiceros permanecen en la sombra; solo la anomalía fisiológica los delata, pero solo se puede acceder a ella tras su muerte, cuando se realizan las autopsias rituales.

El genio de las aguas ayuda a los hombres; les otorga a algunos de ellos la facultad de desdoblarse durante el sueño, pero de manera lúcida y con una perspectiva benéfica. Abandonan el cuerpo dormido bajo la forma de una mariposa nocturna o de murciélago. Ven en la oscuridad a los animales segregados por los hechiceros. Poseen «dos pares de ojos». Saben identificar a los hechiceros invisibles para la mirada de los demás. El genio de las aguas sostiene asimismo su creación confiriendo una parte de su poder a objetos rituales que no pueden ser mirados por no iniciados, a causa del poder que encierran. Los magos adivinos «por su don de la doble vista pueden dialogar en el seno del mundo invisible de la noche con los dobles de los hechiceros y contrarrestar sus designios maléficos. Los segundos, con ayuda de su arsenal de encantamientos, pueden atemorizar, incluso matar a un hechicero, no actuando sobre su doble durante la noche, sino atacando su persona física durante el día», resume V. Baeke (1991, 5).

Para los ojibwas, en América del Norte, los *windigos*, monstruos caníbales, son seres reales, capaces de atentar contra sus vidas. Se los escucha, se los ve y hay que apresurarse a huir para no ser devorado. Hallowell cuenta la desventura de un anciano amenazado una vez por un *windigo*, cuya presencia detectó a causa de un ruido particular en el bosque. El hombre huyó en una canoa y remó a toda velocidad para escapar, pero no dejaba de divisar tras de sí al obstinado animal. La persecución se prolongó, pero el hombre consiguió escapar tras una serie de peripecias. Hallowell concluye que la visión del mundo de los ojibwas condiciona su vista con respecto a su entorno. Leñadores, conocedores minuciosos del bosque, decodifican el peligro por los ruidos o por apreciaciones visuales que no se prestan a ningún equívoco. Cada sociedad traza las fronteras entre lo visible y lo invisible, entre lo que conviene ver y lo que escapa a la vista, promulga categorías visuales que son ante todo categorías mentales. Un objeto o un paisaje nunca quedan encerrados en un significado unívoco, pues todo depende de quien los perciba.

Las diferentes formas de hinduismo privilegian una modalidad particular de la visión muy alejada de la distancia o de la separación a las que comúnmente se encuentra asociada en nuestras sociedades. En ese contexto cultural, el ojo siempre se encuentra en acción. El *darsana* hindú no es una visión de sentido único del objeto sagrado o del gurú; es un intercambio y solicita el hecho de ver y de ser visto por lo divino. Se intercambian las miradas y se confirman mutuamente. Lo divino está presente en la imagen y autoriza la celebración. El *darsana* es una modalidad táctil de la mirada, una plegaria tangible asegurada por lo

visible. Con ella, el fiel adquiere espiritualidad, emoción, sensación de proximidad con lo divino. El objeto o el gurú, el templo, son otros tantos lazos entre el cielo y la tierra. Mirada de reconocimiento y de propiciación, el *darsana* es benéfico; en términos de fuerza, es el revés del “mal de ojo”, cuyo impacto es destructivo (Pinard, 1990). Pero esa mirada compartida es desigual; la de la divinidad tiene el poder de matar. De ahí la necesidad de una ofrenda previa que le permita dirigir la mirada hacia ella antes de volverla hacia el fiel.

El tema de la mirada se halla omnipresente en la mitología y la teología hindúes a través de los múltiples ojos que cubren el cuerpo de Brahma o el tercer ojo de Shiva. Abunda en las prácticas artísticas y en las celebraciones de todo tipo. La aparición del gurú es siempre una iluminación para los devotos, que así participan de su santidad; provoca una emoción intensa, lágrimas, la pérdida de sí mismo en la sustancia del maestro. Es como el pasaje del aliento divino a través de los hombres o las mujeres transfiguradas. S. Kakar describe la llegada del gurú de una secta hindú. «Mahârâjji se acercó a ellos, con las manos juntas, alzadas a modo de saludo, antes de sentarse en un sofá instalado en el centro del césped [...] dirigió una sostenida mirada a un sector de su público y la mantuvo durante algunos minutos antes de girar majestuosamente el rostro hacia otro grupo para fijarla en él sin parpadear. Era una demostración del virtuosismo del silencio y la mirada. La transformación del rostro de los discípulos era notable, mientras sus miradas se sumergían en las del gurú y se imbuían y abrevaban en su rostro. La línea de las cejas se suavizaba de manera perceptible, los músculos de las mandíbulas se relajaban y una expresión de beatitud se extendía poco a poco por sus facciones» (Kakar, 1997, 183). Ser atravesado por la mirada del gurú es una iluminación interior, una participación inmediata en su aura.

Percepción de los colores

El color es particularmente difícil de nombrar, pone en aprietos al lenguaje, sobre todo cuando se trata de discernir los matices.² Salta a la vista, pero ninguna evidencia acude para describir con certeza el fenómeno. La palabra gira sobre sí misma sin llegar a dar cuenta del mismo por completo. Los fuegos del color perturban el tranquilo funcionamiento del lenguaje recordándole sus insuficiencias. Los matices se escabullen y solo las grandes categorías cromáticas alimentan el mundo coloreado con eventuales agregados de adjetivos (claro, oscuro, pálido, etc.). “Si se nos pregunta qué significa ‘rojo’, ‘azul’, ‘negro’, ‘blanco’, por

² No abordo aquí la importante cuestión de los valores atribuidos a los colores o a su simbolismo. Cf. M. Pastoureau (2002), Zahan (1990), Turner (1972), Classen (1993).

cierto que podemos indicar directamente cosas que están coloreadas de esa manera, pero ahí termina toda nuestra capacidad al respecto: nuestra capacidad para explicitar los significados no llega más lejos» (Wittgenstein, 1984, 39). Cualquier hombre puede virtualmente reconocer millares de colores diferentes. Pero necesita categorías mentales para identificarlos; de lo contrario, gira en torno a ellos sin conseguir en verdad caracterizarlos. El aprendizaje de nuevas distinciones amplía la paleta de reconocimiento. Pero si el vocabulario cromático de nuestras sociedades se ha ampliado considerablemente en potencia, escasos son los hombres que hacen un uso elaborado del mismo.

En el niño, el sentimiento difuso del color precede la adquisición de las palabras para expresarlo. Es preciso que aprenda a distinguir la gama de colores en la que se reconoce su sociedad. Ingresa entonces en otra dimensión de lo real a través del amoldamiento social de su conciencia de las cosas. Comienza a discernir y a nombrar los objetos y apoyándose en ellos poco a poco va diferenciando su color (es como la leche, etc.). Solo la adquisición de un vocabulario para pensar el mundo y, sobre todo, los colores (o las categorías que los acompañan) cristalizan su aprendizaje. En el origen, el niño es en potencia capaz de reconocer una infinidad de colores, así como de hablar una infinidad de lenguas, pero poco a poco identifica sólo los que retiene la lengua de su comunidad. La percepción de los colores se vuelve entonces relativa a una pertenencia social y cultural, y a una sensibilidad individual. El nombre fija la percepción aunque no la agota. “¿Cómo sabe que ve el rojo (o que está frente a una imagen visual), es decir, cómo establece una conexión entre la palabra ‘rojo’ y ‘un color en particular’? ¿Qué significa de hecho aquí la expresión ‘color en particular’? ¿Cuál es el criterio que le permite a alguien vincular siempre la palabra a la misma experiencia? ¿Muy a menudo no se trata de que denomine rojo solo a un hecho?” (Wittgenstein, 1982, 29-30). La facilidad para recorrer una gama cromática reconociendo cada matiz, sabiendo nombrarlo, reclama una sensibilidad y una formación sólidas, propias de una determinada pertenencia social y cultural. Cada grupo humano ordena simbólicamente el mundo que lo rodea y sobre todo la percepción de los objetos y sus características de color.

La denominación de los colores está vinculada con el lenguaje. Solo existe percepción y comunicación en torno a los colores porque un individuo aprendió a investirlos de sentido en referencia al sistema de signos de su grupo. El campesino o el panadero no disponen de la misma gama cromática que el *designer* industrial o el pintor. En medio de un mismo colectivo, no necesariamente surge la unanimidad en la caracterización de los colores. Si bien puede establecerse de manera sumaria las sensibilidades individuales le introducen una infinidad de matices.

La percepción de los colores es un hecho de la educación vinculado con la historia personal del individuo. M. Pastoureau señala con razón que

el historiador no debe «encerrarse en definiciones muy estrechas sobre el color, ni, sobre todo, proyectar anacrónicamente en el pasado las que hoy son nuestras. No eran las de los hombres que nos han precedido y quizá tampoco sean la de los que nos sucederán [...]. Para él, como para el etnólogo, el espectro debe ser encarado como un sistema simbólico, entre otros sistemas simbólicos, para clasificar los colores» (1990, 368 y 371). El color no existe fuera de la mirada de un hombre que separa los objetos de la luz. No es solo un hecho óptico, físico o químico; ante todo, es un hecho de la percepción. No se deduce mecánicamente de las diferentes modalidades del espectro de Newton; es un dato personal impregnado por la educación. El hombre interpreta los colores, no los registra. Son ante todo categorías de sentido y no resultan percibidos del mismo modo en las distintas sociedades humanas.

La propia noción de color, tal como la entendemos en nuestras sociedades en el sentido de una superficie coloreada, es ambigua, no es universal y torna imposible una comparación franca con las demás culturas que a veces denominan cosas muy diferentes.

De un área cultural a otra, la percepción de los colores es objeto de variaciones. Resultan innumerables las dificultades de traducción de una lengua a otra o de un sistema cultural a otro. M. Pastoureau enumera algunas a propósito de las traducciones de la Biblia: «El latín medieval, sobre todo, introduce una gran cantidad de términos de color allí donde el hebreo, el arameo y el griego solo empleaban términos de materia, de luz, de densidad o de calidad. Allí donde el hebreo, por ejemplo, dice *brillante*, el latín a menudo dice *candidus* (blanco) o incluso *ruber* (rojo). Allí donde el hebreo dice *sucio* o *sombrío*, el latín dice *niger* o *viridis* y las lenguas vernáculas, tanto *negro* como *verde*. Allí donde el hebreo dice *rico*, el latín traduce a menudo por *purpureus* y las lenguas vulgares por *púrpura*. En francés, alemán, inglés, la palabra *rojo* es abundantemente empleada para traducir palabras que en el texto griego o en hebreo no remiten a una idea de coloración, sino a ideas de riqueza, de fuerza, de prestigio, de belleza o incluso de amor, de muerte, de sangre, de fuego» (Pastoureau, 2002, 19).

En 1858, W. E. Gladstone señala que los escritos de Homero o de los griegos de la antigüedad no disponen del mismo vocabulario que los hombres de su tiempo. El mismo término designa en Homero simultáneamente al azul, al gris y a los colores oscuros. De un modo evolucionista, Gladstone deduce de ello una pobre sensibilidad cromática en los griegos, centrada sobre todo en torno a la oposición entre lo claro y lo oscuro. Otros autores de la misma época señalaban igualmente que el azul faltaba en el vocabulario de la Biblia, del Corán, de la Grecia antigua y de diversas sociedades tradicionales. Veían en ello una anomalía de la percepción atribuida a una deficiencia de las categorías visuales. La percepción de los colores es naturalizada por esos autores

impregnados de referencias biológicas y para quienes los pueblos se clasificaban en una escala de evolución que llevaba necesariamente a las categorías culturales europeas planteadas como absoluto. La “vejez” progresiva de los pueblos los dotaría de una fisiología más acabada. En ningún momento, los colores son planteados como categorías simbólicas.

No obstante, ya en 1879, Virchow podía comprobar que los nubios, típicos de esa sensibilidad cromática considerada como “pobre”, reconocían sin dificultad objetos o muestras de papeles coloreados luego de un mínimo aprendizaje. Eran las primicias de un prolongado debate en torno al universalismo o al relativismo de la percepción de los colores. En 1881, una decena de fueguinos provenientes de la Tierra de Fuego fueron expuestos en el Jardín d’acclimatation de París y observados, medidos en todos los sentidos por los científicos de la época. Los fueguinos eran entonces considerados como un pueblo “atrasado” y habían sido colocados por Darwin “entre los bárbaros más inferiores” (Dias, 2004, 213 y ss.). Manouvrier, en particular, multiplica los experimentos al respecto y observa que “los propios fueguinos han dado muestras de una perfecta aptitud para distinguir los matices más delicados, sin estar obligados a denominar esos matices, por supuesto, ya que su vocabulario no debe ser de los mejores provistos” (Dias, 2004, 128). Por su parte, Hyades llega a conclusiones parecidas: “No se puede admitir que los fueguinos no conozcan claramente otros colores y si variaron tanto en el nombre de nuestros tejidos, esto parece obedecer a que los matices que les mostrábamos no respondían exactamente a los que ellos estaban acostumbrados a ver, o también a que querían expresar la contextura, la apariencia de la tela, más que su color. No poseen palabras para indicar el color en general y esto volvía muy difíciles nuestros exámenes” (Dias, 2004, 217). Los fueguinos no distinguían los colores según la definición europea. No estaban en el mismo “pensamiento de la vista” (Merleau-Ponty, 1945, 463).

Nietzsche no resulta en absoluto perturbado por esas diferencias de percepción y ve en ellas más bien una forma particular de humanización de la naturaleza. “Cuán diferente veían los griegos la naturaleza si, como es preciso tenerlo bien presente, sus ojos permanecían ciegos al azul y al verde, y si en vez del azul veían un marrón más oscuro y en vez del verde, veían un amarillo (si designaban, pues, con una misma palabra, por ejemplo, el color de una cabellera oscura, el de las flores de aciano y el del mar meridional o incluso, siempre con una misma palabra, el color de las plantas más verdes y el color de la piel humana, de la miel y de las resinas doradas: si bien que de manera comprobada sus mayores pintores no entregaron su universo solo a través del negro, del blanco, del rojo y del amarillo), cuán diferente debía parecerles la naturaleza y más cercana al hombre [...]. No se trataba solo de un

defecto. Gracias a esos acercamientos y a esa clasificación, dotaban a las cosas de armonías de colores extremadamente seductoras que podían constituir un enriquecimiento de la naturaleza. Quizás esa fuera la vía mediante la cual la humanidad finalmente aprendió a gozar del espectáculo de la existencia”.³

A menudo los etnólogos han señalado las disparidades en las percepciones cromáticas de las diferentes sociedades humanas. Wallis observa que los “ashantis tienen nombres distintos para el negro, el rojo y el blanco. El término negro es asimismo empleado para todo color oscuro, tales como el azul, el púrpura, etc., mientras que el término rojo sirve para el rosa, el naranja y el amarillo” (Klineberg, 1967, 231). Para D. Zahan, el área africana globalmente separa los colores en rojo, blanco y negro. “Los bambaras de Malí clasifican todos los objetos verdes o azules en la categoría del ‘negro’—escribe—; los amarillos oscuros y naranja, en la del ‘rojo’; los amarillos claros, con el ‘blanco’”. Los ndembus de Zambia asimilan igualmente azul y ‘negro’, así como amarillo y naranja con el ‘rojo’ (Zahan, 1990, 119). Junod se asombra, en la década de 1920, de las categorías de colores de los baronga del sudeste africano, muy diferentes a las de los europeos: *Ntima* significa a la vez negro y azul oscuro; *libungu*, es carmín, rojo, púrpura y también amarillo; el amarillo no es percibido como un color distinto; *psuka* designa el tono del cielo a la aurora y el del sol al salir; *nkushé*, que es el nombre que se le da a las algas, se aplica al color del cielo azul; *nkwalala* es el gris; *liblaza*, el verde, el verde de la hierba nueva en la primavera y el término correspondiente en djonga es *rilambyana*, literalmente, lo que hace ladrar a los perros: la hierba verde tiene ese efecto en los perros de los indígenas” (Zahan, 1990, 141).

En una sociedad de Nueva Guinea, la clasificación de los colores—escribe M. Mead—mezcla “el amarillo, el verde oliva, el azul verdoso y el azul lavanda como variedades de un mismo color” (Mead, 1933). El vocabulario cromático de los neocaledonios no contiene más de cuatro nombres más o menos equivalentes al rojo, al verde, al negro y al blanco del francés. El término *mi* designa al mismo tiempo al amarillo pálido, al amarillo brillante, resplandeciente, al rosado, al rojo vivo, al bermellón, al rojo violáceo, al violeta. *Boere* designa los negros y los azules oscuros. *Kono* reagrupa al verde de la vegetación, del jade, del azul del mar, del cielo, etc. El último grupo comprende el blanco, pero diferenciado del claro, de la claridad y de la transparencia (Métais, 1957, 350-351).

Para los inuits, el blanco es susceptible de una multitud de matices. No es que dispongan de un mejor sentido de la observación que los demás hombres, pero su entorno y el registro cultural que les es propio permite

³ F. Nietzsche, *Aurora*, Gallimard, París, 1970 [*Aurora: pensamientos sobre los prejuicios morales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000]. Para un resumen histórico del debate, cf. Dias, 2004, 75 y ss.

ese refinamiento. Los maoríes de Nueva Zelanda distinguen un centenar de rojos, pero en relación con las oposiciones propias del objeto: seco/húmedo, cálido/frío, blando/duro, etc. La percepción del rojo depende de la estructura del objeto y no a la inversa, según la visión occidental de los colores. El galés literario no dispone de palabras que correspondan exactamente a verde, azul, gris y marrón. El vietnamita y el coreano no establecen distinción explícita entre el verde y el azul (Batchelor, 2001). El griego *kyaneos* incluye el azul, lo oscuro y el negro. Al respecto, Louis Gernet señala que “la sensación de color afecta y, de alguna manera, desplaza la percepción del color” (1957, 319). El hebreo *yârâq* significa tanto amarillo como verde. Se aplica al follaje de los árboles o a las plantas. Tiene la misma raíz que designa a una enfermedad que “deja amarillas” a las plantas. Jeremías emplea el mismo término para designar la palidez que se apodera de los rostros presa del terror (Guillaumont, 1957, 342).

Incluso entre el inglés y el francés, tal como señala Batchelor, la transposición no es sencilla: *purple*, por ejemplo, se traduce de manera diferente en francés si el color tira hacia el azul (violeta) o al rojo (púrpura). Si bien “pardo [*brun*]” corresponde aproximadamente a *brown*, si se refiere a objetos de la vida corriente como los zapatos, los cabellos o los ojos no es equivalente a *brown*. Si los zapatos resultan *brown*, por ejemplo, son más marrones que pardos. Los cabellos “morenos [*brun*]” son más bien *dark* en inglés y no *brown* (Batchelor, 2001, 95-96). El antiguo chino *ts'ing* remite al azul obtenido a partir del índigo, pero también al verde de los árboles o al pelaje de un animal. Sujetos de lengua inglesa no confunden el naranja con el amarillo, bien diferentes para su repertorio lingüístico. No les ocurre lo mismo a los zuni, que no poseen en su lengua más que un único término para designar los dos colores y que no los diferencian (Lennenberg, Robert, 1956).

Como conclusión de un importante coloquio, Meyerson, al comparar la denominación de colores a través de las diferentes culturas, señala que “esos sistemas no se recuperan de una lengua a otra; sin duda que existen hechos de denominación comunes como existen hechos de atención perceptiva comunes. Al parecer en todas las lenguas se denomina al negro, al blanco, al rojo. Pero ya la amplitud y la comprensión de esos tres conceptos principales no parecen ser las mismas en todas partes. El negro puede englobar o no al azul y al verde; puede o no significar lo oscuro en general. Asimismo, el blanco puede designar, pero no en todas partes ni siempre, lo luminoso, lo brillante, lo plateado, incluso lo dorado. El rojo puede avanzar más o menos sobre el anaranjado, el rojizo, el amarillo. Fuera de esas tres nociones que, una vez más, son representadas en líneas generales, en todas partes se advierten divergencias [...]. Tal nombre concreto designa tanto un matiz muy preciso como la marca de una categoría afectiva o social y a veces las dos a la vez”

(Meyerson, 1957, 358). Las culturas que solo tienen algunos nombres para los colores, por ejemplo el blanco, el negro o el rojo, remiten a ellos el conjunto de los colores de su entorno.

El arco iris es, al respecto, un formidable test proyectivo en la escala de todos los pueblos. Si bien lo divisamos con sus siete colores siguiendo a Newton,⁴ los griegos y los romanos solo veían tres, cuatro o cinco colores. Uno solo, Ammien Marcellin, distingue seis (púrpura, violeta, verde, anaranjado, amarillo y rojo). Jenófanes o Anaxímenes, como más adelante Lucrecio, veían el rojo, el amarillo y el violeta. Aristóteles agrega el verde. Séneca ve cinco (púrpura, violeta, verde, anaranjado, rojo) (Pastoureau, 2002, 30). Los sabios árabes o europeos de la Edad Media prosiguen esas observaciones con la misma ambigüedad de la mirada, pero ninguno de ellos distingue el azul. “De los siete colores del arco iris, tres no tienen nombre específico en árabe: el violeta, el índigo y el naranja. Son colores indefinidos, vagos, ‘innombrables’. El rojo y el verde se destacan, por el contrario, como colores plenos, positivos, y cortan con la desconfianza casi repulsiva con que la cultura árabe experimenta ante el amarillo y, sobre todo, ante el azul. Por otra parte, los únicos a los cuales les ha dado una forma morfológica típica y específica en *afal* y que los gramáticos árabes llaman ‘nombre de color’ son: *ah’mar*, rojo; *akh’dar*, verde; *azraq*, azul; *açfar*, amarillo, *abiah*, blanco, y *aswad* o también *akh’al*, negro” (Boudhiba, 1976, 347-8).

A través de una comparación de términos de colores tomados de 98 lenguas o dialectos, Berlin y Kay tienden a afirmar que los colores básicos identificados por las sociedades humanas oscilan entre dos y once. Un color básico es a su juicio un color que remite a una palabra simple de la lengua, no incluido en otro término que exprese color, no restringido a una clase de objeto y saliente en la percepción de los actores, un término que permanezca más allá de las circunstancias. Apoyándose en datos psicofísicos, no temen plantear un esquema evolucionista en siete estadios. Si hay dos colores básicos que son nombrados, éstos son el blanco y el negro; un tercero es el rojo. Si otros son retenidos, el cuarto y el quinto son el verde y el amarillo; el azul se agrega en sexto lugar, luego el marrón y más allá el púrpura, el gris, el rosado y el naranja.

Sin dejar de ser interesante, el enfoque resulta discutible, ante todo porque postula una evolución de las sociedades desde lo simple a lo complejo, de lo general a lo particular, de lo destacado a lo matizado,

⁴ En una primera comunicación a la Royal Society de ciencias de Londres, Newton divisa el arco iris en cinco colores diferentes (rojo, amarillo, verde, azul, violeta), pero su preocupación consistía paradójicamente en concordar con las armonías musicales. Si había siete notas en la gama musical, tenía que haber siete colores en el arco iris. En la publicación final, de 1728, agrega a su lista el naranja y el índigo, dos colores difíciles de identificar en el arco iris, incluso para quien lo mira atentamente según los criterios occidentales.

como si allí hubiese un “progreso” en la mirada de la humanidad. El hombre iría así desde lo inferior de las sociedades tradicionales a lo superior de la civilización en virtud de una progresión moral de la que la cultura euronorteamericana sería un punto de llegada, en una modalidad cuyo etnocentrismo y autosatisfacción son denunciados por la antropología cultural desde Boas, a comienzos del siglo xx. Y, sobre todo, los dos autores aíslan la noción de color de cualquiera otra referencia como si fuera algo incorporado, como si el conjunto de las sociedades nombraran y distinguieran los “colores” según el modelo occidental. Si trata de un escollo redhibitorio.

El estudio de los colores emprendido por Berlin y Kay es una naturalización del mundo. De hecho, el vocabulario cromático de diferentes sociedades humanas nunca aísla los colores de su contexto preciso de aparición. Más bien son sensibles a la luminosidad, a las oposiciones entre lo seco y lo húmedo, lo blando y lo duro, lo caliente y lo frío, lo mate y lo brillante o también a las características morales del objeto, al hecho de que sea visto por un hombre o por una mujer. Los colores se encastran dentro de un sistema de valores, de simbolismos locales, que subordinan cualquier denominación a un contexto en particular. Cada terminología cromática remite a un pensamiento particular del mundo. Separar los colores de sus objetos, tomarlos como coloraciones puras es una visión del mundo expuesta a diversas objeciones, ante todo a la de ser una abstracción alejada de la vida real. No se expresan colores: se expresan sentidos. “¿No es posible imaginar que ciertos hombres tengan otra geometría de los colores diferente a la nuestra? Lo que finalmente quiere decir: ¿no es posible imaginar a hombres que tengan otros conceptos de los colores diferentes a los nuestros? Y esto, a su vez, quiere decir: ¿es posible representarse que otros hombres no posean nuestros conceptos de los colores?” (Wittgenstein, 1983, 19).

En Japón –dice M. Pastoureau–, saber si uno está frente a un color azul, rojo o a algún otro tiene menos importancia que identificarlo como mate o brillante. Existen varios blancos que se escalonan desde el mate más delicado hasta el brillante más luminoso, con tantos matices que dificultan el discernimiento de la mirada occidental no acostumbrada (Pastoureau, 2002, 153). Pero la hegemonía del Japón en materia de industria fotográfica ha sensibilizado a los occidentales para la distinción entre lo mate y lo brillante, por lo menos en materia de impresión de fotografías. Un color no se reduce a ser solo un color: el verde de follaje no es el de las pinturas de alfarería.

En condiciones experimentales, los hombres de cualquier sociedad están aptos para ordenar bajo una forma adecuada bandas coloreadas separadas de toda referencia a lo real. Es un juego de niños que no lleva muy lejos, pues en las condiciones de existencia reales de los individuos en el seno de su cultura, el ejercicio carece de sentido. Conklin, al so

licitarles a los hanunooos que nombraran el color de ciertos objetos separados de todo contexto local o de tarjetas pintadas, observa en sus informantes cantidad de confusiones, de incertidumbres, de vacilaciones. Por el contrario, logra respuestas inmediatas cuando se trata de objetos surgidos de la vida corriente y si formula de otra manera las preguntas, preguntándoles a sus informantes a qué se parecen, etc. Evidencia una caracterización de los colores en cuatro niveles, donde se mezclan de hecho dimensiones muy diferentes. Si se fuerza el vocabulario hanunoo para que entre en un registro occidental, los cuatro colores distinguidos son el negro, el blanco, el rojo y el verde. Pero estaríamos alejados de lo que ven los hanunooos: "Ante todo existe una oposición entre lo claro y lo oscuro [...]. Luego, una oposición entre lo seco, o la desecación, y lo húmedo, o la frescura (suculencia)" (Conklin, 1966, 191). El término "color" no existe en esa lengua, como en muchas otras, por ejemplo en la antigua China (Gernet, 1957, 297). Al resumir investigaciones llevadas a cabo en el África negra, M. Pastoureau señala que la mirada que se dirige al mundo es menos sensible en las fronteras que separan las gamas de color que al hecho de saber "si se trata de un color seco o de un color húmedo, de un color blando o de un color duro, de un color liso o de un color rugoso, de un color sordo o de un color sonoro, a veces de un color alegre o de uno triste. El color no es una cosa en sí, menos aun un fenómeno que surge solo de la vista" (Pastoureau, 1989, 15).

El hombre que mira los colores del mundo no se preocupa en absoluto por los datos físicos, químicos u ópticos; se conforma con ver e ignora el inconsciente cultural que impregna su mirada. Lo que al comienzo parecía simple, comparar la percepción de los colores, revela ser de una complejidad infinita, pues los hombres no miran las mismas cosas según su pertenencia social y cultural. El centro de gravedad de la denominación de los colores no reside en los propios colores, sino en los datos de la cultura. Los mismos solo tienen sentido en las circunstancias precisas inherentes a la percepción del objeto. No expresan tanto distinciones de colores, sino distinciones de otro orden provenientes de la cultura. Al creer que se compara color con color, se comparan en vano visiones del mundo. "Aunque para el antropólogo las oposiciones de conducta revelan mucho más que las oposiciones de longitud de onda y son más adecuadas para darnos informaciones culturales, cada tipo de estudio debería colaborar con otros para sugerir nuevas relaciones y convocar a nuevas hipótesis y explicaciones" (Conklin, 1973, 940-941).

La realidad física "objetiva" (¿para quién?) se borra ante las categorías de sentido que los hombres proyectan en ella. El color es mirado a través de filtros específicos. Cada comunidad conserva ciertas propiedades del objeto mirado. Si un mismo término califica colores distintos, los hombres los percibirán como cercanos, de la misma manera que desig-

namos los matices del verde, por ejemplo. Las diferencias podrían ser percibidas al cabo de un esfuerzo de la atención, pero en la vida corriente semejante actitud no es habitual. Si bien las percepciones visuales (o auditivas, olfativas, táctiles o gustativas) están marcadas por el sello de una pertenencia cultural concordante con la singularidad del individuo, nunca son inmutables. El hombre que sale de su lengua o de su cultura, que mantiene intercambios con los demás, aprende a ver de otro modo el mundo, amplía su conocimiento cromático o su percepción visual.

Las lenguas giran en torno de las cosas al tratar de dar cuenta de ellas, pero ninguna logra encerrarlas en sus signos. La palabra *perro* no muerde, la palabra *rojo* no enrojece a nadie. Las lenguas son la humanidad del mundo, pero no el mundo. Hablar varias lenguas agrega cuerdas al arco. El dominio afinado de varias lenguas proporciona un reservorio de sentido y amplía el poder de pensar y de expresar la pluralidad de lo real. Cada lengua piensa al mundo a su manera; es como un filtro, un "interpretador" (Benveniste). Ninguna lo hace como la otra, pero no se completan las unas a las otras. Son otras tantas dimensiones posibles de lo real.

Noche

La vista convoca a la luz. "Dios dijo 'Que sea la luz' y la luz fue. Dios vio que la luz era buena, y Dios separó la luz de las tinieblas". El mundo comienza en la luz, y para la vista se acaba en la oscuridad. "Miraron la tierra, y solo vieron mísera sombra y [...] tinieblas sin límite" (*Is.*, 8-22). La experiencia de la noche despoja al hombre de su facultad de ver, lo sumerge en un caos de sentido. Deja de ser el centro del mundo. La noche lo envuelve y neutraliza los juegos perceptivos al desconectarlos de la identificación de sus fuentes. Un ruido que resulta desdeñable durante el día, pues de inmediato se lo asocia con un acontecimiento, se vuelve más enigmático durante la noche, y si no resulta familiar suscita angustia. La mirada fracasa en su intento de neutralizar la amenaza. R. Mandrou recuerda cómo durante mucho tiempo la noche fue un mundo de terror en las sociedades europeas. "La sombra nocturna era en todas partes el dominio del miedo, tanto en la ciudad como en el campo; incluso en París, que tenía más rondas de vigilancia que cualquier otra ciudad. Desde el toque de queda, con todos los fuegos apagados, la ciudad se repliega, temerosa, en las tinieblas [...]. Reino de lo oscuro, la noche pertenece también—inseparablemente—a los fantasmas y a los secuaces de Satán: el espíritu del mal se encuentra como en su casa, del mismo modo que la luz, tranquilizadora, es la herencia de un Dios bondadoso" (Mandrou, 1974, 83).

La noche es un mundo de profunda ambigüedad. Y si bien los unos

experimentan en esas circunstancias la sensación de sumergirse en una paz no perturbada por nadie, otros se inquietan al no tener ningún asidero en medio de la ausencia del murmullo tranquilizador de las actividades diurnas. La singularidad sonora de la noche es propicia para el surgimiento de lo peor o de lo mejor. Le confiere al silencio un creciente poder al borrar los contornos del mundo, al remitir provisoriamente (pero quién puede saber cuál será la duración cuando uno se halla en medio de la angustia) todos los límites reconocibles a lo informe, al caos. El mundo permanece suspendido, ahogado en una oscuridad que contiene todas las amenazas a juicio de quien se encuentra inmerso en el terror. El silencio y la noche se remiten mutuamente, privando al hombre de orientación, librándolo a la temible prueba de su libertad. Le imponen la conciencia de su incompletud.

El crujido del parquet en la casa que se creía vacía, el ruido de pasos en el jardín cerrado, un grito en el campo manifiestan una intrusión inquietante, una vaga amenaza que moviliza y provoca la actitud de acecho para comprender mejor su origen y, por lo tanto, conjurar el acontecimiento. Michel Leiris cuenta al respecto una anécdota de su infancia. Mientras caminaba una noche por el campo silencioso de la mano de su padre, escuchó un ruido que lo intrigó y atizó su miedo en momentos en que la oscuridad se espesaba ante sus ojos: "Ese rumor tenue escuchado en la noche, cuyo carácter angustiante descansaba quizás exclusivamente en el hecho de que manifestara el estado de vigilia de algo ínfimo o lejano, única presencia sonora en el silencio de un lugar más o menos rural, donde yo imaginaba que a semejante hora todo debía estar durmiendo o comenzando a dormirse".⁵ Para tranquilizarlo, su padre le habla de un vehículo que se desplazaba a lo lejos. Más adelante, Leiris se pregunta si no se trataba más bien de un insecto. El joven Leiris vivió entonces una especie de iniciación a la muerte. Mucho después, durante otra noche, el ruido del pavimento ante el pasaje de un *fiacre* le provocó una sorda interrogación acerca de la permanencia de las intrigas del mundo exterior a pesar del sueño. Fractura del acontecimiento cuyo ruido desgarrar el silencio habitual de esas horas y esos lugares y despierta una imagen de la muerte. Esas insólitas manipulaciones sonoras que disuelven la paz circundante aparecen como desplazamientos que proyectan al hombre "a los lindes del otro mundo, poniéndolo en posición de recibir un mensaje de él, incluso de ingresar en él sin ser disuelto, o bien de englobar con la mirada la marcha de la vida y de la muerte según una óptica de ultratumba" (pág. 23).

Tener los ojos despojados de miradas, las orejas entregadas a indicios sonoros imposibles de identificar, induce ciertamente al miedo, expone a imaginar lo peor. El individuo es presa tan solo de percepciones

auditivas sin poder vincularlas a algo concreto. En el quieto espesor del silencio, puede concebirse en qué medida el ruido significa una amenaza, una especie de recuerdo de la fragilidad y de la finitud que dominan al hombre y le imponen mantenerse bajo su voluntad. Habitualmente, la vista aplaca la inquietud o circunscribe las amenazas.

La noche es el tiempo de la desconexión del sentido. Las relaciones comunes con los demás y con las cosas se disuelven. La oscuridad libera los significados, los aparta de su anclaje habitual, los enloquece. Despojado de su superficie de sentido, el mundo se vuelve espesor insondable. El principio de realidad es frágil. La medianoche es la hora del crimen o la de las pesadillas, así como un mundo entre el perro y el lobo expresa justamente el malestar que produce la posibilidad de encontrarse en él. "Cuando las formas de las cosas quedan disueltas por la noche, la oscuridad de la noche, que no es ni un objeto ni la calidad de un objeto, invade como si fuera una presencia. En la noche, cuando estamos enclavados en ella, no estamos vinculados con ninguna cosa. Pero esa "ninguna cosa" no es la de la pura nada. Ya no hay esto o aquello; no existe "algo". Y esa universal ausencia es, a su vez, una presencia, una presencia absolutamente inevitable" (Lévinas, 1990, 94).

El individuo ya no se encuentra en su rutina, como el maestro de obra tranquilizado por los objetos visibles que se despliegan a su alrededor; en ese momento se encuentra rodeado por lo invisible. Invadido por lo posible, ya no sabe ni dónde está ni a dónde va. Pierde su identidad. La oscuridad no es la ausencia de percepción, sino otra modalidad de la vista; no es la ceguera, sino una vista ensombrecida, despojada de sus antiguas referencias. Del desdibujamiento de las fronteras de lo visible brota una angustia que no se debe a la noche, sino a la imposibilidad de dar sentido al entorno. La oscuridad cancela lo visual y da libre curso al fantasma. Privada de referencias tranquilizadoras, la persona cede a la angustia. De ahí el grito, evocado por Freud, de un niño de tres años acostado en una habitación sin luz: la noche se convierte en una pantalla para la proyección de sus terrores. "Tía, dime algo, tengo miedo porque está oscuro". La tía le respondió: "¿De qué te sirve, si no puedes verme?" "No tiene nada que ver, respondió el niño; cuando alguien habla, vuelve la luz".⁶ La palabra enunciada es una objeción al silencio angustiante del entorno, a la inquietante suspensión de las referencias, que dejan la impresión de un piso que desaparece ante nuestros pasos. El silencio se encuentra, en efecto, igualmente asociado con el vacío de sentido y, por lo tanto, con el vacío de referencias familiares, con la amenaza de ser devorado por la nada (Le Breton, 2004). La palabra es, entonces, ese hilo de significado, el punteado de una presencia que puebla el mundo con su humanidad tranquilizadora. En el rumor indiferente de lo real y el anonimato de la noche, una voz introduce

⁵ M. Leiris, *Fourbis*, Gallimard, París, 1955, pág. 25.

⁶ S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, París, pág. 186.

un centro, organiza el sentido en torno a ella. Luego, el regreso de la luz apacigua finalmente el lugar al restituirle sus contornos familiares.

En ciertas sociedades o en ciertas circunstancias se encuentra una relativa visión nocturna. Resulta del aprendizaje y sobre todo del acostumbamiento a condiciones de existencia que vuelven necesario el hecho de poder desplazarse o trabajar en la oscuridad. La agudeza visual a menudo es apreciada en oficios o trabajos que exigen su ejecución nocturna. El campesino de Niverne descrito por G. Thuillier (1985, 3), dispone de una buena visión nocturna que le permite, por otra parte, practicar con eficacia la caza furtiva. F. Mazières, viajero, recuerda la facilidad de los habitantes de la Isla de Pascua para moverse durante la noche, incluso por lugares que no conocen. Recuerda haber tenido una experiencia semejante en una población amerindia, en la Amazonia, bajo la reducida luz que dejaban pasar los grandes árboles. Cuenta que él mismo aprendió a desplazarse en una oscuridad relativa (pero «ellos sabían mirar mejor que yo», agrega). Es, asimismo, la experiencia de los prisioneros mantenidos cautivos en lugares sombríos. Al cabo de un tiempo se produce cierto acostumbamiento que permite fijar referencias.

Varios de los niños llamados “salvajes” poseían igualmente una buena visión nocturna (Classen, 1991; Le Breton, 2004). Así, a propósito de Kamala y Amala, dos niños criados durante mucho tiempo por lobos, el pastor Singh señala en su diario: “El 3 de enero de 1921, en una noche muy oscura, cuando la visión y la actividad humana declinan totalmente, se descubrió que podían detectar la presencia de un hombre, de un niño, de un animal, de un pájaro o de cualquier otro objeto en el lugar más oscuro, allí donde la vista humana se vuelve impotente por completo” (Singh, Zingg, 1980, 44). J. Itard señala la misma facilidad en Victor de l’Aveyron para moverse durante la noche.

Kaspar Hauser poseía una visión nocturna que conservó hasta su asesinato en 1833. Von Feuerbach señala al respecto que “ni el crepúsculo ni la noche ni la oscuridad existían para él. Esto fue advertido por primera vez al verlo caminar de noche con la mayor confianza, rechazando siempre la luz que se le ofrecía en los lugares oscuros. A menudo se sorprendía o se reía de la gente que buscaba su camino al tanteo o asiéndose a objetos para entrar, por ejemplo, a una casa o para subir una escalera durante la noche” (Singh, Zingg, 1980, 326). La capacidad de ver hasta cierto punto de noche es un hecho que deriva del aprendizaje; no le está vedada a hombres o mujeres obligados a vivir en un espacio más o menos oscuro.

Videncia

Están también los ojos que perforan la noche, que ven más allá de las apariencias, incluso más allá de lo visible. Las mitologías culturales a menudo confieren al ciego la facultad de la videncia. “En verdad –le dice Sócrates a Alcibiades– los ojos del pensamiento solo comienzan a tener la mirada penetrante cuando la visión de los ojos comienza a perder su agudeza”. Si los párpados están cerrados –dice Plotino–, la claridad del ojo “destella interiormente con claridad” (Deonna, 1965, 50). Quien pierde la vista se beneficia con una mirada volcada hacia el interior, sin pérdida alguna. Si bien no ve nada del mundo circundante, en cambio tiene acceso a un mundo invisible a los demás. Numerosos relatos mitológicos evocan la sobrecompensación en términos de videncia para quien ha perdido la vista. Tiresias es castigado con la ceguera por haber visto a Atenea bañándose. Pero la diosa cede ante las exhortaciones de la madre del joven y le concede el don de la profecía. Edipo se castiga por sus crímenes arrancándose los ojos, pero en el texto de Sófocles, *Edipo en Colona*, sobre el final de su vida se ha convertido en un hombre sabio. La ceguera no es mutilación, sino apertura de la mirada al tiempo aún desconocido para los hombres, establece la habilidad para ver más allá de lo visible, allí donde se quedan las miradas de quienes no ven demasiado lejos. La videncia perfora el caparazón de las cosas para acceder a su interioridad oculta: es revelación de la apariencia. También atraviesa los límites temporales al ver más allá del día de hoy. Pero el vidente a menudo paga su poder con la ceguera (Delcourt, 1957, 59 y 124).

Únicamente la videncia ilumina más allá de lo sensible. No hay quien guste, quien escuche. Existen quienes tocan, pero no son los que tocan de manera común; curan tradicionalmente los pequeños males de la vida cotidiana al recitar una fórmula consagrada o al colocar las manos sobre la piel de sus clientes, aunque nada digan sobre el futuro. Los videntes disponen de los ojos del espíritu, de un ojo interior, pese a que sus ojos reales ya no desempeñen su tarea. El vidente se encuentra como muerto en una de las dimensiones comunes de la existencia para renacer en un más allá que no le es dado a los demás.

ÍNDICE

- et de sociétés' (1910)", en *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LVI, 1974.
- Weinreich, H., "Petite xénologie des langues étrangères", en *Communications*, n° 43, 1986.
- Wheaton, B. K., *L'Office et la bouche. Histoire des moeurs de table en France (1300-1589)*, Calmann-Lévy, París, 1984.
- Winter, R., *Le livre des odeurs*, Seuil, París, 1978.
- Wittgenstein, L., *Notes sur l'expérience privée et les sens data*, TER, París, 1982.
- Wittgenstein, L., *Remarques sur les couleurs*, TER, París, 1983.
- Wright, D., *Deafness: a personal account*, Allen Lane, Londres, 1980.
- Wulf, C. (dir.), *Traité d'anthropologie historique*, L'Harmattan, París, 2002.
- Zahan, D., "L'homme et la couleur", en J. Poirier (ed.), *Histoire des moeurs*, t. 1, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Zerdoumi, N., *Enfants d'hier. L'éducation traditionnelle de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Maspero, París, 1982.
- Zonabend, F., *La Mémoire longue. Temps et histoire au village*, PUF, París, 1980.
- Zukerkandl, V., *Sound and symbol. Music and the external word*, Princeton University Press, Princeton, 1958.

INTRODUCCIÓN	11
Antropología de los sentidos	11
1. UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS SENTIDOS	19
Solo existe el mundo de los sentidos y del sentido	19
Los sentidos como pensamiento del mundo	21
Lenguaje y percepciones sensoriales	24
Educación de los sentidos	26
Disparidades sensoriales	28
La hegemonía occidental de la vista	31
Sinestesia	44
El límite de los sentidos	46
2. DE VER A SABER	51
La luz del mundo	51
La codicia de las miradas	56
La vista también es aprendizaje	62
Visiones del mundo	69
Límites de los sentidos o visión del mundo	73
Percepción de los colores	78
Noche	87
Videncia	91
3. ESCUCHAR, ESCUCHARSE:	
DE LA BUENA ARMONÍA AL MALENTENDIDO	93
Escuchas del mundo	93
Sonoridades del mundo	97
La infancia como baño sonoro	100
El ruido viene a quebrar la buena armonía	104

El otro y su batahola	112	
Conjura ruidosa del silencio	113	
El alboroto deliberado como llamado al orden del sentido	116	
El sonido como umbral: el ejemplo de las campanas	118	
El sonido como instancia de transición y umbral	125	
Creaciones del mundo	129	
Podar de los sonidos	132	
Sorderas o el relevo de lo visual	136	
4. LA EXISTENCIA COMO UNA HISTORIA DE PIEL:		
EL TACTO O EL SENTIDO DEL CONTACTO	143	
A flor de piel	143	
La piel	145	
El carácter concreto de las cosas	148	
La mano	151	
Palpar	153	
Infancia del tacto	155	
Las carencias del tacto	162	
El tacto del ciego	167	
La temperatura de los acontecimientos	173	
5. EL TACTO DEL OTRO		179
Del sentido del contacto a las relaciones con los demás	179	
Abrazos	180	
Las prevenciones del tacto	184	
Tocar que sufre	189	
Las ambigüedades del tacto	191	
Tener cuidado	193	
6. OLER, OLERSE		199
La denigración occidental del olfato	199	
El olor como atmósfera moral	206	
Relatividad de la apreciación de los olores	208	
Los olores de la existencia	210	
Aprendizaje del universo odorífero	212	
Memoria olfativa	216	
Odorologías, cosmologías	218	
El olor a uno mismo	224	
Olores del erotismo	227	
La olfacción es una moral intuitiva	230	
Olor a santidad	231	
El olor del otro	236	
La puesta en escena racista del olor del otro	241	
La bromidrosis fétida de la raza alemana según Bérillon	244	

Olores de la enfermedad	
El doble filo del olor	
Desodorizar para civilizar	

7. EL ALIMENTO ES UN OBJETO SENSORIAL TOTAL	
El alimento como constelación sensorial	
La ceremonia del té	

8. DEL GUSTO EN LA BOCA AL GUSTO DE VIVIR:	
UNA GUSTACIÓN DEL MUNDO	
El sentido de los sabores	
La declinación cultural de los sabores	
La formación del gusto	
El gusto cultural	
Gula y puritanismo	
Visión o gustación del mundo	
La gustación del mundo como caracterología	
El gusto de vivir	
Gusto y saciedad	
Modernidad	
Saborear la presencia de los demás	
Saborear al otro	

9. LA COCINA DE LA REPUGNANCIA	
El horror del otro	
Remedios estercóreos	
La carne humana, remedio universal	
La antropología en situaciones de penuria alimentaria	
El gusto del perro	
Desconfianza ante la carne	
La repugnancia como moral	
El cuerpo como pensamiento de la repugnancia	
La atracción de la repugnancia	

OBERTURA	
----------------	--

Bibliografía	
--------------------	--