

Tesis doctoral

El amor a la materia

La forma social del artesano

Presentada en el

**Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de
la Universidad de Castilla-La Mancha**

para la obtención del

**Grado de Doctora por la Universidad de Castilla-La
Mancha**

**Programa de doctorado: Investigación en Humanidades, Artes y
Educación**

Autora: Almudena Manibardo Beltrán

Director: Vicente Jarque Soriano

Cuenca, 2020

A mi madre

Agradecimientos

A los derrotados en la batalla de la vida que no conseguirá vencer el olvido.

A los que me acompañan y aligeran el peso de sus ausencias. Soy vosotros siempre.

A Tonio, por existir y compartirse conmigo a cada instante.

A mi querido amigo Paco, por estar sin condiciones.

A Vicente Jarque, por haberme enseñado que existen puentes habitables.

A Loreto, Piornos, Alfredo, Segundo, Daniel, Manuel, Alejandro, Maryline, Manol, Morris y Sennett. A mis artesanos. Porque al abrirme las puertas de sus talleres permitieron que me asomase a las ventanas de sus vidas. Sois la esencia de este trabajo.

*Pero no puede el alma sin el cuerpo
tener ojos, narices ni aun las manos;
ni sentir, ni existir sin alma pueden
la lengua y las orejas por sí mismas*

Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*

Índice

1. Introducción.....	13
1.1 Justificación y Estado de la Cuestión.....	13
1.2 Hipótesis.....	20
1.3 Metodología.....	21
2. La construcción de las formas sociales.....	25
2.1 La mirada microsociológica frente a la abstracción macrosociológica.....	25
2.1.1 La macrosociología en Émile Durkheim.....	25
2.1.2 La microsociología en Georg Simmel.....	32
2.2 La controversia Durkheim-Tarde.....	49
2.2.1 Dos maneras de entender la Sociología.....	49
2.2.2 Entre lo microsociológico y lo macrosociológico. La imitación.....	54
2.3 El teatro de lo social en Erving Goffman.....	64
2.3.1 El teatro de la interacción.....	64
2.3.2 El personaje y el actuante.....	69
2.3.3 El secreto y las regiones de la persona.....	74
2.3.4 Máscara y <i>mauvaise foi</i>	81
2.3.5 La representación en lo cotidiano.....	84
2.3.6 Del <i>self</i> a los <i>selves</i>	87
2.4 Formas sociales de la modernidad.....	92
2.4.1 De la <i>Gemeinschaft</i> a la <i>Gesellschaft</i>	92
2.4.2 <i>El narrador</i> de Benjamin.....	96

2.5 Una sociedad maquinista.....	100
2.5.1 La <i>megamáquina</i>	100
2.5.2 La máquina y la liberación creativa.....	107
2.5.3 La <i>McDonalización</i> y la <i>Nada</i> como formas sociológicas.....	111

3. La forma social del artesano.....117

3.1 Sobre la técnica y la necesidad.....	117
3.2 La técnica del artesano.....	124
3.3 La imitación y el artesano.....	130
3.4 El artesano frente a la máquina.....	136
3.5 El error práctico y la flexibilidad frente a la idealidad de modelos rígidos teóricos.....	143
3.6 Habilidad del artesano: equilibrio entre cuerpo y mente.	162
3.7 La experimentación mediante los sentidos.....	174

4. Análisis de Prácticas Artesanales.....189

4.1 Autoimagen.....	189
4.1.1 Del Oficio al Arte.....	189
4.1.2 Esencia y dignidad del artesano.....	200
4.1.3 Identidad social del artesano.....	222
4.2 Tipologías de Aprendizaje.....	227
4.2.1 Formal/Informal/Autodidacta.....	227
4.2.2 La intuición como saber material.....	231
4.2.3 Sobre la creatividad y la repetición.....	241
4.3 Modos de Trabajo.....	243

4.3.1 Formas Lúdicas.....	243
4.3.2 Formas Mecánicas.....	247
4.3.3 La singularidad del objeto artesanal.....	250
4.3.4 Vínculos sociales del artesano.....	255

5. Conclusiones.....259

6. Referencias bibliográficas.....281

7. Anexos.....295

7.1 Categorías de análisis.....	295
7.2 Modelo de entrevista.....	296
7.3 Artesanos entrevistados.....	297
7.4 Imágenes.....	300
7.4.1 Loreto López.....	300
7.4.2 José Antonio Piornos.....	301
7.4.3 Alfredo Caral.....	303
7.4.4 Segundo Santos.....	304
7.4.5 Daniel Bernaert.....	306
7.4.6 Manuel Bielsa.....	308
7.4.7 Alejandro Ramiro.....	309
7.4.8 Maryline Monel.....	311
7.4.9 Manol Martín.....	313

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y Estado de la Cuestión

Del artesano a la ciudad, la trilogía de Richard Sennett¹ contrapone las formas sociales concretas a los modos de vida estandarizados de las sociedades industriales y postindustriales. La iniciativa de esta investigación parte del primer volumen de dicha obra, en la que el autor plantea un debate en torno a lo que simboliza la figura del artesano en la sociedad actual. En tanto se aleja de los cánones productivistas establecidos por el sistema del consumo y el capital, su posición en la escala de valores se plantea como una alternativa a las prácticas hegemónicas.

En este sentido, movimientos artesanales como el *Craftivismo*, reivindican una urgente transformación de las estructuras *socio-políticas* orientada a mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos y su convivencia. Esta forma de organización pone de manifiesto la importancia de la cooperación a través de acciones creativas concretas de tipo manual. De manera que, como vemos en la tesis doctoral *El Craftivisme com a mecanisme integrador de transformació social. Entreixint des de la individualitat a la col·lectivitat, de l'artesanía a l'activisme post-media*, las capacidades individuales se convierten en el motor del movimiento:

“Més enllà d'una acció de masses, el craftivisme es basa en la percepció de **què** pot fer hom per a millorar el seu entorn, un activisme personalitzat per contribuir al canvi positiu de causes particulars, a través de les pròpies habilitats i capacitats. És una pràctica de creativitat compromesa, especialment amb causes polítiques i/o

¹ Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama; Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama; Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

socials, centrada en ideals de medi ambient y sostenibilitat (...) Una pràctica que entrellaça energia creativa amb producció manual, amb l'objectiu d'oferir alternatives a un sistema social basat en desigualtat i consumisme (...) Els fils, les llanes y les agulles han pres els carrers, i estan protagonitzant reivindicacions estètiques, socials y polítiques (...) Allò **fet a mà** passa de ser un passatemps a tenir valor social i cultural. S'estableixen noves relacions amb l'objecte fet a mà, com posseïdor d'una història particular, i d'una finalitat concreta, diferenciant-lo de les peces provinents d'una cadena de muntatge industrial”².

Ya en los años sesenta del pasado siglo, algunos teóricos de la época como el psiquiatra Erich Fromm³, señalaban la necesidad de una revisión de los modos de ser que simbolizaban la vida moderna a través del funcionalismo y el mecanicismo. De ahí la importancia del estudio de la figura del artesano en el contexto sociológico actual, en tanto sus ritmos y rutinas contrastan con los modos de producción dominantes que anteponen el resultado a la experiencia. Algo que también han reprochado los críticos de la sociedad de consumo, los teóricos de Frankfurt y los situacionistas del siglo XX, por entender que el conformismo conduciría al individuo a un estado de pasividad.

Asimismo, argumentaba Erich Fromm en *La revolución de la esperanza*, que “la actitud pasiva (*passiveness*) del individuo en la sociedad industrial es hoy uno de sus rasgos patológicos más característicos. El individuo se halla presto a ingerir, a ser alimentado, pero no hace nada, no da un paso; no asimila, por decirlo así, el

2 Rodríguez Tortajada, A. (2015). *El craftivisme com a mecanisme integrador de transformació social. Entretexcint des de la individualitat a la col·lectivitat, de l'artesania a l'activisme post-mèdia*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, València), pág. 7. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/62590?show=full>, 15/02/2019.

3 Fromm, E. (1986). *La revolución de la esperanza*. Madrid: FCE.

alimento”⁴. Cuanto *es* es todo cuanto *debe ser* de acuerdo a los principios del sistema en el que está inserto. El desempeño de un rol instrumental lo mantiene a la *espera*. Tan acostumbrado a aceptar los hechos tal y como se presentan, no alcanza a ver la iniciativa como la posibilidad de reorientar sus acciones, si bien sus impulsos,

“En cuanto son transutilitarios, expresan una necesidad fundamental y específicamente humana: la necesidad de relacionarse con el hombre y con la naturaleza y de afirmarse en esta relación (...) La actividad en el plano trans-supervivencial es lo que se designa como juego, al igual que todas aquellas actividades que se relacionan con el culto, los ritos y el arte. El pensamiento también aparece en dos formas, una que se halla al servicio de la función de sobrevivir y la otra al de la de conocer en el sentido de comprender e intuir”⁵.

Si hemos centrado el objeto de estudio de esta investigación en la figura del artesano, es porque entendemos que la forma de su labor puede resultar insustancial en una sociedad en la que los valores del trabajo se rigen en función del éxito y la rentabilidad económica. Frente a la utilidad y la eficiencia promulgadas por el modelo de la industria, la labor artesanal puede ser considerada una actividad improductiva, de modo similar al que Nuccio Ordine alude a la utilidad de la cultura en *La utilidad de lo inútil*, donde trata de

“Subrayar la vital importancia de aquellos valores que no se pueden *pesar* y *medir* con instrumentos ajustados para evaluar la *quantitas* y no la *qualitas*. Y, al mismo tiempo, reivindicar el carácter fundamental de las *inversiones* que generan retornos no inmediatos y, sobre todo, no monetizables. El saber constituye por sí mismo un

4 *Ibidem*, pág. 48.

5 *Ibidem*, pág. 76.

6 Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.

obstáculo contra el delirio de omnipotencia del dinero y el utilitarismo (...) Todo tiene un precio. Pero no el conocimiento (...) Ni siquiera un cheque en blanco nos permitirá adquirir mecánicamente lo que sólo puede ser fruto de un esfuerzo individual y una inagotable pasión. Nadie, en definitiva, podrá realizar en nuestro lugar el fatigoso recorrido que nos permitirá aprender”⁷.

De ahí que el carácter material de la labor artesanal sea entendido como una forma útil, en tanto el ritmo, el esfuerzo y el compromiso que el artesano adquiere con lo que hace traspasan la esfera del trabajo y dignifican su vida. Su *saber hacer* encuentra un paralelismo con la utilidad de la cultura en el *recorrido*. Al margen de la rentabilidad que puedan obtener sus resultados, el ejercicio de su labor lo recompensa.

En contraposición a la eficiencia y la perfección de la máquina, su éxito está en el disfrute del proceso mediante el que adquiere una destreza que lo identifica. Por eso, según David Jenkins⁸, el esfuerzo del artesano constituye un valor en sí mismo. Un modo profundo de comprometerse con lo que hace, que en el capítulo *The Craftsman and the demands of Late Modernity*, el autor enfrenta a los valores que las sociedades de la producción y el capital otorgan al trabajo.

Por otro lado, observamos en la investigación de Bárbara Zubieta⁹, cómo a través de su particular modo de hacer, la figura del artesano reivindica una identidad artística que contrasta con la tendencia de los sistemas industriales a la

7 *Ibidem*, pág. 15.

8 Jenkins, D. (2014). *The value of efforts*. (PhD. London School of Economics, London) Recuperado de: https://www.academia.edu/22676247/The_Value_of_Effort, 11/01/2019.

9 Zubieta Jarén, B. (2016). *Oscar Wilde como artesano: La mediación de la identidad a través de los objetos en The picture of Dorian Gray y The importance of being Earnest*. (Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid). Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/39724/1/T37888.pdf>, 17/01/2019.

homogeneización con fines productivos. De manera especial en *Art and Handicraftsman*, la labor artesanal era para Wilde una actividad mediadora entre la belleza y la utilidad: la pasión y los sentidos. Por eso, lejos de rechazar los avances de la industria, Wilde defendía que la máquina contribuiría a ennoblecer al artesano siempre y cuando lo liberase de las tareas menos dignas de su trabajo. Pero, cuando en lugar de liberarlo, lo sustituye precisamente en las tareas que lo dignifican, la máquina deviene nociva.

Luego, para comprender qué es lo propio del artesano, recurriremos al concepto de *techné*. Así, leemos en el libro I de *Metafísica* de Aristóteles que el “hombre construye porque es un constructor, y un constructor construye en virtud del arte de construir que posee, siendo entonces el arte de construir la causa anterior”¹⁰. La *techné*, por tanto, es un saber teórico-práctico cuyos resultados son tangibles, mientras que la ciencia, *episteme*, es un conocimiento estrictamente teórico.

Como saber universal que produce artefactos y puede ser enseñado, la *techné* se diferencia de la mera técnica reproductiva en que su depositario conoce el *porqué* de lo que hace. Si existe el objeto artesanal es porque el artesano lo produce: es la causa de ese objeto. Aunque tendamos a creer que

“Los hombres de experiencia saben el hecho, pero no el porqué, mientras que los otros conocen el porqué, la causa. Por ello, en cada caso consideramos que los que dirigen la obra son más dignos de estima, y saben más, y son más sabios que los obreros manuales: porque saben las causas de lo que se está haciendo (...) Conque no se considera que aquéllos son más sabios por su capacidad práctica, sino porque poseen la teoría y conocen las causas. En general, el ser capaz de

10 Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Editorial Gredos, pág. 58.

enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe, por lo cual pensamos que el arte es más ciencia que la experiencia”¹¹.

Pensamos de este modo que el hecho de hacer algo en sí, de producir un *artefacto*, confiere a la labor artesanal un carácter repetitivo y mecánico. Y si bien es cierto que esta imagen responde a la concepción general que se tiene de la artesanía, existen ciertos artesanos que, además de la técnica en el sentido de mera repetición, ostentan un saber teórico de lo que hacen. Sin embargo, el avance de las sociedades tecnológicas nos ha llevado a creer que el saber técnico equivale al saber mecanizado de las prácticas, tal y como Mumford manifestaba en su obra de la técnica. O, como nos recuerda Neil Postman en *Tecnópolis*¹², sucede cuando prevalecen los valores estrictamente tecnológicos sobre los culturales.

En el debate académico actual, autores como Morozov en *La locura del solucionismo tecnológico*¹³, Nicholas Carr en *Atrapados*¹⁴, o Eric Sadin en *La siliconización del mundo*¹⁵, han criticado la devaluación de las capacidades del ser humano a causa de la rápida propagación del automatismo digital. Asimismo, para Andrew Feenberg¹⁶, los avances del sistema tecnológico, fiel reflejo de las estructuras sociales predominantes, restan valor al saber material y al trabajo manual.

11 Aristóteles (1994). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos, págs. 72-73.

12 Postman, N. (2018). *Tecnópolis: La rendición de la cultura a la tecnología*. Madrid: Ediciones del Salmón.

13 Morozov, E. (2015). *La locura del solucionismo tecnológico*. Madrid: Katz Editores.

14 Carr, N. (2014). *Atrapados*. Madrid: Taurus.

15 Sadin, E. (2018). *La siliconización del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

16 Feenberg, A. (2002). *Transforming Technology: A Critical Theory Revisited*. New York: Oxford University Press.

En un mundo donde cada movimiento está perfectamente formalizado para conducirnos al resultado más adecuado, en el que podemos obtener la respuesta antes tan siquiera de plantearnos la duda. En un mundo donde la imaginación se limita a decidir de entre las opciones ya prescritas, ¿qué rol juega la figura del artesano?

Es así como, a partir de la búsqueda en las Bases de Datos y Repositorios¹⁷, hemos localizado un gran número de estudios sobre artesanía. Sin embargo, más allá de la obra de Sennett, así como de aquellas que han centrado su objeto de estudio en el trabajo del autor, echamos de menos una reflexión sociológica que vincule expresamente la figura del artesano a los valores del contexto *socio-cultural-tecnológico* actual. Lo que nos ha llevado a plantear esta reflexión a través del análisis de una muestra representada por nueve artesanos.

17 Consultas realizadas en:

Teseo: <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>

Tesis en Red: <https://tesisenred.net/>

Academia: <https://www.academia.edu/Directory/Papers>

Open Thesis: <http://www.openthesis.org/>

Researchgate: <http://www.researchgate.net>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/>

Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/>

1.2 Hipótesis

Hipótesis Principal:

- La forma social del artesano se contrapone a la pasividad y desvalorización técnica y manual de los *modos de ser* contemporáneos.

Hipótesis Secundarias:

- Las rutinas de trabajo y los vínculos sociales de los artesanos objeto de estudio, constituyen alternativas a las formas sociales mecánicas de la modernidad.

- El saber material y práctico del artesano le otorgan respeto, autoestima y dignidad.

- El objeto artesanal representa la confluencia del *saber hacer* así como del *impulso creativo* en nuestro estudio de casos.

1.3 Metodología

1. Sin pretensión de establecer regularidades rígidas más allá de los casos analizados en este trabajo, y según los principios de la sociología, hemos tomado como referencia una serie de conceptos operativos para tratar de explicar la figura del artesano a través de *lo que hace*. Si las formas sociales eran para Simmel una cristalización del flujo de las relaciones de influencia mutua, podríamos decir que la forma del artesano encuentra una correspondencia con el modo en que se experimenta en su labor.

Desde el enfoque pragmatista, encontramos el significado del artesano tanto en los comportamientos que provoca como en los estados cognitivos y emocionales que hace germinar. De ahí que Sennett defina el *modo de ser* del artesano a partir de su experiencia, pues, como William James sostenía,

“El pragmatista se aferra a los hechos y a las cosas concretas, observa la verdad tal como funciona en casos particulares y generaliza. Para él, la verdad se convierte en una etiqueta para clasificar todo tipo de valores funcionales específicos dentro de la experiencia. Para el racionalista, la verdad persiste como una pura abstracción a la que debemos adherirnos con el solo dictado de su nombre”¹⁸.

Al contrario que desde la perspectiva *macrosociológica*, donde las acciones de los individuos parecen seguir los preceptos abstractos de la sociedad, la mirada *microsociológica* nos ofrece la posibilidad de observar las particularidades que constituyen experiencias concretas. Son estas experiencias, interconectadas entre sí, las que finalmente conforman esas grandes entidades que se nos presentan como formas sociales. De manera que son

18 James, W. (2016). *Pragmatismo*. Madrid: Alianza Editorial, págs. 112-113.

“Los esfuerzos humanos [los que] diariamente van unificando más y más el mundo según formas sistemáticas y definidas (...) Cada sistema ejemplifica un tipo o grado de unión en el que las partes están adheridas con un tipo peculiar de relación, de tal manera que una misma parte puede figurar en muchos otros sistemas diferentes (...) Desde este punto de vista ‘sistemático’, el valor pragmático de la unidad del mundo consiste en que todas esas redes definidas existen real y prácticamente”¹⁹.

Así, aunque este trabajo se sitúe a medio camino entre la teoría y la práctica, nuestro objeto de estudio se centrará en el ámbito de lo concreto. Del mismo modo, nuestra metodología estará dirigida por una investigación de naturaleza más *narrativa* que *teórica*. Si bien partiremos de los hechos para hallar la verdad del artesano²⁰, optaremos al mismo tiempo por la generalización representada por las formas sociales contemporáneas. A partir de esta conceptualización, sin el propósito de universalizar, trataremos de establecer las regularidades y coincidencias observadas.

2. Para una conceptualización de las formas sociales del artesano desde el enfoque *microsociológico*, en oposición a las formas sociales normalizadas de la actualidad, tomaremos como referencia la obra de Charles Wright Mills, *La imaginación sociológica*, cuya definición responde a la “cualidad mental que parece prometer de la manera más dramática la comprensión de nuestras realidades más íntimas en relación con las más amplias realidades sociales”²¹.

En este sentido, nuestra investigación se desvincula del empirismo abstracto propio de los estudios cuantitativos y estadísticos, al que Mills se refería como

19 *Ibidem*, pág. 159.

20 *Ibidem*, pág. 204.

21 Wright Mills, C. (1996). *La imaginación sociológica*. México: FCE, pág. 34.

*inhibición metodológica*²². Asimismo, se aleja de las sistematizaciones teóricas que tienden a explicar las realidades sociales de una manera simplista. Por el contrario, este trabajo está encaminado a situar las inquietudes de los individuos²³, de los artesano entrevistados, en el cerco de los problemas sociales que les dan sentido y significado.

3. En consecuencia, la definición del contexto *socio-cultural* atiende a una revisión de la literatura científica existente. El aparato crítico del que nos hemos servido para delimitar las formas sociales de la modernidad se fundamenta, por una parte, en la vertiente más puramente sociológica, y por otra, en el enfoque tecnológico. En cuanto a la dimensión sociológica, el núcleo de autores de referencia ha sido el de los trabajos de Georg Simmel, Émile Durkheim, Gabriel Tarde, Erving Goffman, Ferdinand Tönnies, Walter Benjamin, y en especial la obra de sociología narrativa de Richard Sennett. En lo que concierne a la dimensión *socio-tecnológica*, hemos partido de los estudios de Ortega y Gasset, Lewis Mumford, George Ritzer, Benjamin Farrington, Frank Wilson, Benjamin Coriat y William Morris.

4. Respecto al estudio de casos, este trabajo no incluye entrevistas a artesanos de cuya labor está excluido el componente estético. Hemos optado así por una artesanía en cierto modo artística, antes que por una funcional en la que aparentemente no se distingue ese componente.

5. A partir de los conceptos operativos desglosados en la contextualización teórica, elaboramos un esquema de categorías²⁴ que nos servirá en el posterior

22 *Cfr. Ibídem*, pág. 68 y ss.

23 *Ibídem*, pág. 28.

24 Véase Anexo 7.1..

análisis de la información obtenida en las entrevistas realizadas a nuestros artesanos.

6. La visita a las *botteghe* de los artesanos objeto de estudio de esta investigación nos ha permitido realizar entrevistas de carácter *semi-abierto*²⁵, lo que proporcionará una mayor libertad a nuestros artesanos para abordar cuestiones tangenciales a las propuestas. Si hemos optado por una modalidad *auditiva* es porque consideramos que el carácter *audio-visual* de la entrevista, debido al registro de imágenes, podría interferir en el desarrollo de una entrevista *en profundidad*.

Como resultado de un tiempo compartido, la entrevista *cara-a-cara* genera un ambiente de comodidad que enriquece las respuestas, lo que nos permitirá encadenar las historias de vida de nuestros artesanos en forma de relatos. En definitiva, más que entrevistas, podríamos hablar de *conversaciones* entre iguales en un clima de confianza²⁶.

25 Véase Anexo 7.2.

26 Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LAS FORMAS SOCIALES

2.1 La mirada microsociológica frente a la abstracción macrosociológica

2.1.1 La macrosociología en Émile Durkheim

Las distintas formas de investigar la sociedad vienen determinadas por el modo en que se observan los fenómenos sociales. Algunos teóricos como Émile Durkheim parten de una perspectiva macrosociológica para su análisis. Explican la sociedad de manera vertical: de lo más grande, visible, a lo más pequeño, a su juicio poco o casi nada significativo. Esta visión panorámica es posible a partir de la descomposición de la sociedad en categorías, de modo “que se tome la generalidad de los fenómenos como criterio de su normalidad”²⁷.

Influido por el positivismo de Comte, Durkheim pretendía demostrar que la sociología era “verdaderamente una ciencia de cosas”²⁸. El concepto de sociedad está determinado por la consideración de que lo que acontece en las relaciones interpersonales ha de ser comprendido como un hecho social. En este contexto, “hecho” se refiere a un estado congelado; el estudio de la sociedad viene a ser una instantánea, cuyo análisis detallado nos provendría de una imagen ajustada de cómo es. En cierto modo la sociedad se *cosifica*, equiparándose así al estudio de la naturaleza. Objetivamente, la sociología trataría entonces de descifrar lo que es la sociedad desde un punto de vista constante, donde la perspectiva subjetiva es en

27 Durkheim, E. (1997). *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Akal, pág. 92.

28 *Idem*.

lo posible eliminada. Lo variable quedaría suprimido conforme a una aproximación neutra al objeto de estudio²⁹.

Así es como aborda Durkheim la sociedad en la primera regla de su método sociológico: “Considerar los hechos sociales como cosas”³⁰. Las *cosas*, entendidas como *datos* a disposición del investigador y abstraídas de todo aquello que no sirva a sus intereses, “presentan caracteres de constancia y de regularidad, síntomas ambos de su objetividad”³¹. Constituirían, pues, una imagen representativa independiente de los procesos psíquicos que tienen lugar en la conciencia humana. Luego, sus reflexiones acerca de la importancia de la definición de un objeto fijo giran en torno a la figura del investigador: “El sociólogo se afirmará desde el primer momento en la realidad, pues la manera de clasificar los fenómenos ya no depende de su voluntad, de la contextura especial de su espíritu, sino de la misma naturaleza de las cosas”³².

Es en esta orientación sintética donde se habla de la *definición* en el sentido de acotar, limitar, separar lo útil de lo inútil en el estudio de la sociedad. Al *definir* nos ponemos

“En contacto con las cosas, y como éstas sólo pueden ser alcanzadas por el espíritu exteriormente, por eso las expresa por lo que muestran en la superficie. La definición, pues, no las explica, proporciona solamente un punto de apoyo necesario a nuestras explicaciones”³³.

29 Durkheim, *Op. Cit.*, págs. 67-68.

30 *Ibidem*, pág. 45.

31 *Ibidem*, pág. 55.

32 *Ibidem*, págs. 60-61.

33 *Ibidem*, pág. 66.

El punto de vista ha de ser por tanto exterior, tanto al investigador como a la sociedad que se investiga. Esta visión panorámica responde a la *morfología social* que Durkheim define como “aquella parte de la sociología que tiene por misión el constituir y clasificar los tipos sociales”³⁴. Todo cuanto acontece en la sociedad encuentra su *medida* según el diseño de una clasificación científica. Esta tendencia a la representación tiene su origen en la *voluntad de saber*, que en el siglo XVIII daría lugar a la invención de la *Statistik* por parte de Gottfried Achenwall³⁵. Como *ciencia del estado*, su interés se centra en el conocimiento riguroso de la población con el fin de controlarla de manera más eficaz. El principio es el mismo: categorización objetiva de la sociedad y anulación de aquellas variables que pudiesen alterar el resultado de tal procedimiento científico.

Los hechos agrupados se imponen al individuo como instrumento sistemático para su interpretación. Algo similar ocurría en el siglo XIX con la *Anthropométrie* de Adolphe de Quételet; el ser humano es objeto del análisis cuantitativo: sometido a identificaciones estadísticas. Es así como aparecen los *tipos medios*, lo *normal* y lo *patológico*, términos relativos a la muestra de una función estadística; y es así como ha de entenderse en Durkheim la clasificación de los fenómenos: bien como *normales*, esto es, “aquellos que son todo lo que deben ser”³⁶, bien como *patológicos*, que no son lo que debieran conforme a un patrón preestablecido.

La sociedad que se investiga bajo esta premisa constituye una entidad de carácter colectivo. De esta suerte,

34 *Ibidem*, pág. 98.

35 Véase Mattelart, A. (2006). *Histoire de la société de l'information*. París: La découverte, pág. 9 y ss.

36 Durkheim, *Op. Cit.*, pág. 71.

“Los individuos son motivados por sugerencias colectivas; su finalidad es producir más y consumir más, como objetivos en sí mismos (...) El hombre es un autómatas -bien alimentado, bien vestido, pero sin interés fundamental alguno en lo que constituye su cualidad y función peculiarmente humana”³⁷.

Imaginemos que, en lugar de estudiar un único ser humano en sus distintas vertientes -como en Quételet-, para reunir datos que conformen tendencias, se toma a la sociedad en su conjunto como un ser convertido en datos, esto es, en *cosa*.

Es por tanto de la asociación de las conciencias individuales, en la que “el grupo piensa, siente, obra en forma distinta de lo que lo harían sus miembros si se encontraran aislados”³⁸, de donde surge la vida social. Esta conciencia independiente, ajena a toda manifestación individual, constituye el “ser colectivo, que es por sí mismo una naturaleza 'sui generis' (...) de la cual se desprende una nueva forma de existencia”³⁹. El ser humano como individuo aislado no sería más que una pieza del engranaje social al que obedece la función de adaptarse a su forma, a su circunstancia: “Como la sociedad viene primero, los individuos no son analíticamente separables de ésta y, en este sentido, la sociedad y el individuo constituyen un conjunto colectivo y social total”⁴⁰.

También para Comte el individuo era el resultado de un *mundo social*⁴¹: el todo determinaba las partes. Y ese todo, analizado en bloque, es lo que oculta las variaciones individuales y anula la posibilidad de investigar lo dinámico, cuanto

37 Fromm, E. (1981). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, pág. 127.

38 Durkheim, *Op. Cit.*, pág. 116.

39 *Ibidem*, pág. 131.

40 Morrison, K. (2010). *Marx, Durkheim, Weber. Las bases del pensamiento social*. Madrid: Popular, pág. 231.

41 Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica clásica*. Madrid: McGraw-Hill, págs. 118-120.

queda al margen de las restricciones exteriores de la sociedad. Bajo el influjo de esta forma de existencia colectiva, las energías que el individuo invierte en satisfacer sus impulsos son destinadas al interés común, única forma al parecer en que la sociedad puede evolucionar. Por eso, “las grandes estructuras sociales como la familia y la sociedad son necesarias para constreñir el egoísmo del individuo y sacar a la luz su altruismo”⁴². Luego el único modo de controlar estos impulsos consiste en compartir una conciencia, un pensamiento homogéneo: igualador. El concepto de libertad en Durkheim es así fiel reflejo del positivismo: “Las personas son libres siempre que las fuerzas externas controlen sus pasiones; de estas fuerzas, la más general e importante era la moralidad común”⁴³.

En realidad, la mirada macrosociológica ofrecía una concepción bastante restringida de la libertad, que enmarcada en los límites de la sociedad, atendía al concepto de *voluntarismo* que Parsons definiría en su teoría de la acción. Según Jonathan Turner y Leonard Beeghey, “Parsons nunca defendió la existencia de una voluntad libre; antes bien, siempre creyó que la elección del individuo estaba circunscrita por normas, valores, ideas, situaciones”⁴⁴. Condicionado por las necesidades de las estructuras que lo dominan, la voluntad del individuo quedaría reducida al simple acto de *decidir*, lo cual hace suponer la existencia de una conciencia “virtualmente exenta de creatividad [por cuanto] los actores (...) se sienten impulsados por necesidades innatas que están determinadas y moldeadas por fuerzas externas en las disposiciones”⁴⁵.

42 *Ibidem*, pág. 120.

43 *Ibidem*, pág. 251.

44 *Ibidem*, págs. 535-536.

45 *Ibidem*, pág. 537.

La vertiente macrosociológica pone de manifiesto tanto el carácter instrumental del individuo como el de la vida social. Los fenómenos sociales están sujetos a una sucesión de patrones objetivos encaminados a modificar la realidad social a través de su cartografía. Por eso mismo

“Los hechos sociales nunca debían ser observados como si fuesen productos de la voluntad individual, sino que más bien debían ser vistos como cosas externas al individuo, poseedoras de la capacidad de estructurar la actividad social mediante la coerción externa que tiene el poder de anular las consideraciones privadas y personales”⁴⁶.

Inmovilizada la subjetividad, la categorización en Durkheim estaba dirigida a *representar e intervenir*⁴⁷ la sociedad; lo importante aquí es considerar el objeto de estudio como algo totalizado a disposición del observador para su posterior interpretación.

Al igual que Comte y Durkheim, Parsons entendía la evolución de la sociedad como un sistema basado en el equilibrio. Para lograr ese estado era necesario que sus miembros estuviesen integrados, es decir, que fuesen partícipes del mismo sistema de normas y valores y, por tanto, estuviesen motivados por los mismos intereses. En definitiva, que compartiesen una misma conciencia. Algo sólo posible mediante el ejercicio del poder, que

“Tal como ahora se usa generalmente esta palabra en la ciencia social, se relaciona con cualquier decisión que los hombres tomen en relación con las organizaciones bajo las cuales viven (...) Pero en cuanto se toman decisiones (y en cuanto podrían no tomarse) el problema de quién las toma (o no las toma) es el

46 Morrison, *Op. Cit.*, pág. 285.

47 Hacking, I. (1996). *Representar e intervenir*. México: Paidós.

problema fundamental del poder (...) En definitiva la coacción es la forma 'definitiva' del poder (...) Al lado de la coacción hay que tener también en cuenta la autoridad (el poder justificado por las creencias del obediente voluntario) y la manipulación (el poder esgrimido sin que lo advierta el impotente)”⁴⁸.

Frente a esta concepción en la que el individuo es objeto pasivo de la estructura -la conciencia colectiva orienta sus acciones sin la intervención de su voluntad-, Alfred Schutz defendía que “los actores y las estructuras se influyen recíprocamente”⁴⁹. El individuo podía contribuir a la transformación de la sociedad, ya que por un lado reconoce el poder externo al que está sometido, pero por otro es consciente de su capacidad para intervenir y modificar sus condiciones de vida, especialmente en lo referente al mundo cultural:

“Es evidente que tanto las personas del pasado como las del presente crean el mundo cultural, puesto que se 'origina en acciones humanas y ha sido instituido por ellas, por las nuestras y las de nuestros semejantes, contemporáneos y predecesores. Todos los objetos culturales -herramientas, símbolos, sistemas de lenguaje, obras de arte, instituciones sociales, etc.- apuntan en su mismo origen y significado a las actividades de sujetos humanos”⁵⁰.

48 Wright Mills, *Op. Cit.*, pág. 59.

49 Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica clásica...*, págs. 511-513.

50 *Idem*.

2.1.2 La microsociología en Georg Simmel

Desde la macrosociología, donde la concurrencia de los individuos se rige en función de leyes socialmente preestablecidas de acuerdo a las estructuras que se le imponen, encontramos el estudio de las formas sociales mediante las que despliegan sus interacciones. La perspectiva que ofrece la observación es crucial para entender el paso de la macrosociología a la microsociología. Simmel investiga los aspectos particulares del mundo en sus concreciones directamente verificables, pero lo hace sin la intención de reducir la riqueza de lo heterogéneo a un sistema social, a través de categorías que limitan y privan a los individuos de su singularidad. El suyo no es un positivismo simplificador:

“Va, por así decirlo, del individuo a la sociedad, Durkheim, va de la sociedad al individuo (...) Las categorías kantianas son en Durkheim categorías sociales, debidamente interiorizadas por el hombre (...) La diferencia, pues, es Kant. Introducirlo en la epistemología sociológica, como hace Simmel, representa ir de la conciencia a la interacción, y de ésta a la estructura. Cerrarle la entrada, significa ir de la estructura a la interacción, y de ésta a la conciencia humana”⁵¹.

Para identificar los patrones sociales Simmel parte de las situaciones, los modos de ser concretos, así como de la experiencia y las vivencias individuales. Sus investigaciones se centran en lo que denomina *los acontecimientos del alma*, materia prima de la que se sirve para elaborar sus teorías sociológicas. A medio camino entre lo psicológico y lo sociológico, lo particular y lo universal, la observación cualitativa se dirige a los detalles de la personalidad.

51 Giner, S. (2008). “Durkheim y Simmel, ¿las dos vías de la sociología? Una nota en el 150 aniversario de su nacimiento”, en *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, N.º 51, págs. 9-17, pág. 13. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2697005>, 23/10/2016.

Su modo de estudiar la sociedad consiste en realizar cortes transversales en los fragmentos que revelen las conexiones recíprocas que construyen las formas sociales, lo que hace posible inferir el trasfondo social. En este sentido, según Siegfried Kracauer, Simmel está “dotado de una extraordinariamente fina capacidad de observación y de una sensibilidad sin igual, se sumerge en las profundidades del ser humano y arroja luz sobre los acontecimientos que suceden en nuestro interior y a menudo bajo la superficie de la conciencia”⁵².

Por el contrario, la verticalidad de la teoría macrosociológica coloca al individuo en el nivel inferior del armazón social. Es el receptor pasivo de influencias estructurales, lo cual justificaría el hecho de que el destino de sus acciones esté dirigido, casi de modo exclusivo, al cumplimiento mecanizado de los requisitos que demanda mantener la estructura en la que está inserto. Poco o nada se puede hacer para modificar el entorno que nos circunscribe. Ésta es una de las fundamentaciones de la sociología abstracta: su clara tendencia a la totalización de los fragmentos sociales, de las inclinaciones individuales⁵³.

Sin embargo, Simmel es un sociólogo de los fragmentos, en tanto que reconoce la infinitud del corpus analítico que tiene por objeto. Concibe que en todo ser humano existe una parte social, que comparte con los demás, y otra asocial, que se separa de ese todo y que por eso mismo posibilita la vinculación. Reconocía, no obstante, que el ser humano es un ser fronterizo que carece de límite alguno; al

52 Kracauer, S. (2006). “Georg Simmel”, en *Estética sin territorio* (Edición y Traducción: Vicente Jarque). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia; Consejería de Educación y Cultura; Fundación CajaMurcia, pág. 62.

53 García Blanco, J.M. (2000). “Sociología y sociedad en Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89, págs. 97-118, pág. 98. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250158>, 15/08/2016.

igual que no nos sería posible conocerlo por completo, dado que sólo nos mostrará fragmentos de su personalidad, tampoco podemos conocer la sociedad de modo absoluto, puesto que en ella sólo observamos muestras fugaces.

La teoría de Simmel se inclina hacia la horizontalidad: el individuo no es sólo una parte, sino una unidad. Su pensamiento aleja toda pretensión de inexorabilidad en la evolución social, y al mismo tiempo rescata de su marginalización al ser humano individual, que ya no es sujeto paciente y pasivo de la acción coactiva de la sociedad impersonal. La sociedad se sitúa en el lugar más elevado de la pirámide social, pero no como fuerza impersonal que constriñe desde arriba, sino como el resultado de fuerzas individuales que parten inicialmente de los contenidos de las conciencias y llevan a la interacción, para finalmente configurarse como unidad. La sociedad, pues, es un acontecer fluido.

Si el germen de la sociedad es la propia sociedad, donde surge la vida social y a la que están destinadas sus fuerzas, no es entonces un ente autónomo que nada debe al individuo, sino lo que resulta de la confluencia de sus energías con las de otros. La intención de Simmel “es la de dar cuenta de una *metafísica de la vida* donde poder contextualizar una visión de la realidad social cuyo funcionamiento y despliegue no se adapta a causas objetivas ni a leyes preestablecidas”⁵⁴. Es en el flujo de energías que emerge de la interacción -esto es, una red de influencias mutuas en la que cada elemento es, al mismo tiempo, receptor y productor de las mismas- donde encuentra su raíz la sociedad.

54 Sánchez Capdequí, C. (2000). “Presentación. Las formas sociales en G. Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89, págs. 289-296, pág. 290. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250168>, 11/08/2016.

En contra de lo que Durkheim pensaba, que el individuo había desterrado la idea de sociedad como fuerza coactiva porque históricamente había aprendido a interiorizar sus normas, bajo el prisma microsociológico la ausencia de esta fuerza se justificaría a través de un sentimiento de pertenencia. No se trata de hacer nuestros de modo tácito los mandatos que provienen del exterior, sino de que en nuestra interacción producimos y reproducimos tales formas sociológicas de estar juntos. El individuo no es algo ajeno a la sociedad, es la sociedad en sus continuos juegos de relaciones interpersonales. La sociedad, por tanto, es la

“Realidad *funcional* por excelencia; algo que los individuos hacemos y padecemos (...) Individuos y grupos extraen su fuerza e impulso de entidades que ellos mismos crean y que luego, al adquirir apariencia objetiva, refluyen sobre el sujeto individual en forma de una especie de sujeto colectivo, con lo que aquello que no es nada más que una 'unidad de resultado' acaba por reflejarse en una supuesta 'unidad de causas psíquicas'. Pero, empíricamente, la unidad colectiva que es la sociedad sólo existe como resultado final de la acción recíproca de elementos, no como una causa interior colectiva, como un productor y portador colectivo”⁵⁵.

Lo que Simmel intenta constatar es el papel dinámico y activo del individuo en la conformación de las formas sociales mediante la convergencia de interacciones recíprocas. Son las energías individuales las que intervienen sus realidades más inmediatas conforme a sus intereses. No se cuestiona aquí la capacidad adaptativa del individuo a la norma. Si algo pone de relieve la teoría simmeliana es precisamente su predisposición al cambio: nada en el individuo es fijo. La sociedad es un constructo que se hace y se deshace de continuo, un mundo inestable y fugaz estabilizado en formas sociales que no se someten a mandatos ni reglas absolutas.

⁵⁵ García Blanco, *Op. Cit.*, pág. 104.

En *Filosofía del dinero*⁵⁶, Simmel relata cómo las interdependencias propias del feudalismo, basadas en la personalidad, pasan a ser impersonales una vez estas relaciones son sustituidas por la prestación de servicios laborales. La función sustituye la personalidad cada vez que lo que entra en relación no es la persona al completo, sino la parte de ella que cumple con su cometido en el intercambio de servicios y bienes. Las formas sociales, entonces, se transforman.

De hecho, las exigencias del ciclo vital demandan a cada momento la creación, la transformación o el reemplazo de determinadas formas más acordes a posibles realidades emergentes. No obstante, esta capacidad no responde a necesidades propias de la estructura, sino a exigencias individuales y situacionales que plantea el recorrido vital particular de cada persona. Aquí radica la idea principal de Simmel: lo real es dinámico, y en la sociedad confluye tanto lo objetivo como lo subjetivo; lo pasivo y lo activo; lo periférico y lo central. No de otro modo hay que entender su sociología del arte, donde comprende la estética como lo que es capaz de crear lo universal a partir de lo individual, lo total a partir de lo fragmentario. Y así sucede con la lógica social, cuyo todo está en proceso permanente de actualización en virtud de las partes que lo integran.

En el momento en que Simmel busca abordar una sociología del arte, su labor no está centrada en examinar las obras estéticas, sino en entenderlas como el resultado de los fundamentos anímicos de sus creadores. “Su aspiración -nos dice Kracauer- es siempre tirar del velo de la visión medular sobre la que se articula el crear de los artistas de los que trata directamente, o incluso de una época entera como, por ejemplo, el Renacimiento”⁵⁷.

56 Simmel, G. (2013). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing.

57 Kracauer, *Op. Cit.*, pág. 65.

Su ensayo sobre *Rembrandt*, por lo tanto, no intenta captar la pura apariencia de los retratos, la imagen objetivada, sino la simbología de la vida. Es en ese instante congelado en el tiempo donde advertimos una fijación de la vida “en sus inicios germinales, en sus excedentes y en sus acumulados, en sus contradicciones expresivas, en cada uno de sus acentos”⁵⁸.

A partir de lo singular, una obra, un retrato, la labor de investigación de Simmel examina las significaciones sociales. Algo que es perfectamente aplicable a una obra artesanal, donde el tiempo y el fluir de la vida psicológica y social quedan fijados a la espera de su rastreo filosófico. Es en este sentido en el que las pinturas de Rembrandt representan seres menos cerrados, más transparentes, en tanto “hace perceptibles la serie anímica de los desarrollos y destinos que han configurado la apariencia actual y la hacen perceptible en ésta; por eso, ella misma se ha tornado sensible y comprensible desde dentro”⁵⁹.

En su texto sobre el destino, Simmel lo define como la constatación de una regimentación externa y natural que el sujeto contempla o sufre. Pero, al mismo tiempo, y es aquí donde su mirada aporta la posibilidad de variación y atribuye responsabilidad al individuo, el destino responde al sentido o la intencionalidad del sujeto que está en el mundo, que puede actuar sobre él y sufrir sus efectos: “Todo objeto de análisis, o todo objeto socialmente real, es la unidad en la que se contienen dos caras heterogéneas e irreductibles a un principio simple, único y homogéneo. No hay ladrillos unitarios y combinables del universo, sino Janos proteicos”⁶⁰.

58 Jarauta, F. (1996). “Presentación”, en Simmel, G. *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba; CajaMurcia, pág. XVIII.

59 Simmel, G. (1996). *Rembrandt ...*, pág. 23.

De este modo, construye su teoría social alrededor de lo que son las formas sociológicas, la cristalización de relaciones sociales que se reiteran en una situación social dada. La flexibilidad de la vida del individuo,

“A cuyo paso se generan formas histórico-sociales al tiempo que se degeneran, remite a la *trascendencia inmanente* ínsita en el flujo vital y a su inextinguible potencial de renovación que es *condición de posibilidad* de todo proceso de formalización y que, paradójicamente, siempre sobrepasa todo límite cultural instituido y toda pretensión de agotar en la forma simbólica de cualquier sociedad la exuberancia y el derroche que el devenir de la vida conlleva”⁶¹.

Así, la sociedad surge conforme a lo que los individuos crean en sus interdependencias mientras adaptan las formas de relación instituidas socialmente a sus circunstancias concretas. Esta versatilidad desmonta la imagen de *cosa*, de lo inmóvil y permanente. Sin embargo, existen ciertas notas en las teorías de Simmel y Durkheim que parecen desdibujar la línea que las hace tan disímiles. Para Salvador Giner, “la célebre definición durkheimiana de los fenómenos sociales *comme des choses*, como cosas, (...) halla algo más que un eco en el argumento nuclear simmeliano sobre la objetivación o reificación de la conducta humana, a través de su interacción constante, en algo ajeno y sólido”⁶².

Tal referencia a la objetividad radica en el hecho de que, para el filósofo alemán, la vida

60 Ramos Torres, R. (2000). “Simmel y la tragedia de la cultura”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89, págs. 37-72, pág. 55. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250155>, 12/09/2016.

61 Sánchez Capdequí, *Op. Cit.*, pág. 290.

62 Giner, *Op. Cit.*, pág. 13.

“Precisa para su recurrente configuración de vitalismo y formalizaciones objetivas, mito y razón, urdimbre y estructura. Ambos momentos hacen posible la realidad social en permanente estado de cambio y alteración: una *ilusión* (en los términos de Freud) que anima una forma social (...) y una *forma* en que se objetiva (...) la ilusión de fondo”⁶³.

Es posible entonces explorar cómo uno de los precursores de Simmel, Moritz Lazarus, señalaba la pertinencia de hablar en términos de *solidificación* para aludir a ese *backstage* sociológico que condiciona las situaciones sociales. Es así como la relación entre la parte (el individuo) y el todo (la sociedad) se realizaría a través de estructuras *supraindividuales*, es decir, institucionalizadas, pero siempre dependientes de la dinámica social de las actualizaciones concretas de los individuos que las construyen⁶⁴.

En artículos posteriores, Simmel hacía referencia a dos conceptos que explicaban, tanto la dinámica social y la creación de nuevas formas sociales, como la solidificación de dichas formas: *más-vida* (*Mebr-Leben*) y *más-que-vida* (*Mebr-als-Leben*). *Más-vida* significaba el impulso de crear nuevas relaciones sociales reflejadas en formas, de acuerdo con el imperativo de la modernidad que asigna a lo nuevo un valor superior al de la costumbre.

Existe la necesidad de una cultura objetiva, que según la tendencia moderna ha de ser renovada de continuo para dilatar el dominio de la racionalidad. Pero la *más-vida* acaba convirtiéndose en una entidad autónoma, autorreferencial: un objeto independiente de la acción de los individuos en cuya interacción mutua han

63 Sánchez Capdequí, *Op. Cit.*, pág. 291.

64 *Ibidem*, pág. 295.

crecido esas nuevas formas sociales. A esto Simmel lo llamó *más-que-vida*. De manera que

“Los individuos son *trascendidos* por las *formas* por ellos/as creadas (la cultura objetiva), pero, al mismo tiempo, la *vida* (la creatividad inscrita en el alma humana) *trasciende* las formas culturales cristalizadas en el seno de la conciencia colectiva creando nuevas formas. La vida en este sentido la representa la acción de lo instituyente sobre lo instituido”⁶⁵.

El paso de las formas que surgen de la interacción de las conciencias individuales a formas que se plasman en una conciencia colectiva -que es exactamente en lo que consiste el concepto de solidificación-, no se traduce como una ruptura del vínculo que une al creador (individuo) a sus creaciones (formas). Como

“El nacimiento de la descendencia corporal no se atribuye a otra potencia que la del procreador por el hecho de que el descendiente sea en su ser totalmente independiente. Y como la creación de este ser que deviene independiente del creador es inmanente a la vida fisiológica, y de hecho, caracteriza a la vida como tal, de esta suerte la creación de un contenido significativo independiente es inmanente a la vida en el nivel del intelecto”⁶⁶.

65 Beriaín, J. (2000). “El ser oculto de la cultura femenina en la obra de Georg Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89, págs. 141-182, págs. 147-148. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250161>, 30/07/2016.

66 Simmel, G. (2000). *La trascendencia de la vida*. (Traducción: Sánchez Capdequí), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Textos Clásicos, N.º 89, págs. 297-314, pág. 311. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250169>, 11/05/2016.

De forma que, en nuestras creaciones intelectuales, así como en nuestras prácticas e interacciones sociales, está implícito el hecho de que cuando generamos un contenido éste termina independizándose de nosotros.

En lugar de idear una teoría que englobe las particularidades individuales, Simmel prefiere analizar el modo en que los individuos, motivados por sus intereses, tejen con sus acciones redes que los conectan a otros individuos con el objetivo de satisfacer sus necesidades. El *contenido* o *materia*⁶⁷, conceptos con los que Simmel justifica la utilidad de estas conexiones, es aquello que impele al individuo a una finalidad: la sociedad tiene una ascendencia teleológica.

En un ejemplo cotidiano, el interés que despiertan en un campesino las semillas de calabaza de su vecino, así como el de éste por las semillas de trigo de aquél, lleva a ambos a entablar una relación de intercambio que deriva en el trueque. Del mismo modo, el interés de un comerciante por dar salida a sus productos y el de sus clientes por adquirirlos, los sitúa en una relación de compra-venta. Estos intereses que llevan al individuo a establecer vínculos con otros, que los hacen receptores y transmisores de efectos derivados de esa correspondencia, llegan a desarrollar formas de relación que, más evolucionadas e independizadas ya de los intereses que las causaron, terminarán reguladas por las condiciones propias del trueque o del mercado.

A esto podemos oponer la lógica del *potlatch* de Marcel Mauss⁶⁸, en la que un regalo es un don que genera una obligación simbólica en el regalado, así como una gratificación y expectativa en el que regala. Es por tanto en la cristalización de

67 Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE, pág. 103.

68 Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.

esos vínculos sociales donde halla su origen la objetivación de la sociedad, y es esa dinámica social, la movilidad del espíritu, lo que se investiga en la aproximación microsociológica.

Según Simmel, las formas que subsisten con independencia de la función para la que inicialmente fueron creadas, constituyendo un fin en sí mismas, son objeto de la *socialidad* y justifican su existencia en el supuesto de que, aunque

“Las circunstancias y necesidades prácticas llevan a los seres humanos a elaborar el material de la vida que hay que obtener del mundo (...) a dar a sus sentimientos determinadas formas en función de sus fines, de modo que sólo en estas formas hacemos funcionar y usamos este material, resulta que aquellas fuerzas e intereses se elevan de manera peculiar sobre el servicio a la vida que en un principio los había creado y obligado. Se produce una autonomización de determinadas energías de tal manera que ya no quedan adheridas al objeto que formaron para someterlo a los fines de la vida, sino que a partir de este momento juegan en cierto modo libremente entre sí y por sí mismas, y crean o toman una materia que sólo les sirve ahora justamente para su propia actividad y realización”⁶⁹.

La socialidad, como *forma lúdica* de la socialización, es la figura más pura que consiste en “la conexión, por así decir, libremente flotante y de interacción recíproca entre los individuos”⁷⁰. La forma, vaciada del interés que induce al individuo a su creación, es un juego en el sentido de “elemento lúdico de la cultura”⁷¹ de Huizinga: su finalidad queda consumida en la propia acción voluntaria de unirse a otros. Es el placer obtenido, como aseguraba Sennett en *El*

69 Simmel, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa, pág. 79.

70 *Ibidem*, pág. 83.

71 Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

*artesano*⁷², de hacer algo por el placer de hacerlo; es la forma de la interacción *en sí y por sí misma* la que satisface al individuo, en la que éste se recrea.

Vemos este ejemplo en la comunicación que tiene lugar entre dos personas durante su jornada laboral. Su objetivo es el de comunicar cualquier tipo de información referida al trabajo. Pero la relación que establecen esas mismas personas durante la pausa del café, ahora como afines a un mismo tema, no encierra una recompensa prefijada. El desarrollo de la charla, la forma de la conversación, es todo cuanto ambas necesitan para sentirse satisfechas: “En la vida sociable el hablar se convierte en un fin en sí mismo, (...) en el sentido del *arte* de conversar con sus propias leyes artísticas (...) Aquí sólo es el medio”⁷³.

Son formas que, en tanto desprovistas de un interés que responda a las necesidades concretas de la vida,

“Se apoya[n] por completo en las personalidades (...) Pero precisamente porque aquí todo se apoya en las personalidades, éstas no deben acentuar demasiado su individualidad (...) Por esto, en la sociedad tiene una importancia especial el *sentido del tacto*, porque guía la autorregulación del individuo en su relación personal con otros allí donde no hay intereses externos”⁷⁴.

Es el caso de la conversación, que desarrolla sus propias pautas en función de los contextos, las situaciones y las épocas históricas. Que la charla de dos viajeros evolucione o se estanque, satisfaga o disguste, dependerá de la capacidad de cada uno de ellos para manejar las impresiones. La finalidad de estas formas se resuelve

72 Sennett, R. (2009). *El artesano...*

73 Simmel, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología ...*, págs. 93-95.

74 *Ibidem*, págs. 84-85.

en el ejercicio de las mismas: el individuo encuentra placer en el hecho de hacerlas funcionar.

Cuando Simmel nos habla del umbral de la socialidad indica que, para que la forma pura se dé, los interlocutores no han de mostrarse ni demasiado subjetivos -revelando cuestiones demasiado íntimas- ni demasiado objetivos -haciendo que su estatus socio-económico o su capital cultural entorpezcan la espontaneidad de la conversación. Existen

“Ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones. He aquí que, cuando se comunica que se está comunicando (o sea, cuando sólo cuenta la acción de enunciar, no el texto determinado del enunciado), entonces resulta literalmente cierto que 'el fin último es el ejercicio mismo de la facultad’”⁷⁵.

De manera que la recompensa de la conversación no está tan orientada a comunicar como al disfrute del juego de *cómo* comunicarlo. Tanto es así, que “todas las formas de la interacción y la socialización entre las personas (...) que en la seriedad de la realidad se llena con contenidos de finalidades, tiene en el juego una vida que se sostiene únicamente por el atractivo de estas funciones mismas”⁷⁶. La *socialización*, en cambio, atiende a “la forma, de diversas maneras realizada, en la que los individuos, sobre la base de los intereses sensuales o ideales, momentáneos o duraderos, conscientes o inconscientes, que impulsan

75 Virno, P. en Sánchez, J. A. (2011). “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga CENDEAC, págs. 27-28.

76 Simmel, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología...*, págs. 91.

causalmente o inducen teleológicamente, constituyen una unidad dentro de la cual se realizan”⁷⁷.

Unidad que podría equipararse al proceso mediante el cual el modelo de una figura imprime su forma sobre materiales de diversa composición. A pesar de las diferencias que puedan existir entre dichos materiales -lo que supondría una gran variedad de matices en las figuras referentes al color, al peso o a la belleza de cada una de ellas-, es la forma la que les confiere identidad.

Una forma sociológica es, por ejemplo, el carácter del ciudadano de una gran urbe, que Simmel ya describió en su famoso ensayo sobre la vida mental en las grandes ciudades: el anonimato, la libertad, la discreción, el hastío ante una multitud de estímulos y de desarraigo frente a los demás. Son formas sociológicas las analizadas en sus ensayos sobre el pobre o el conflicto, donde explica situaciones que se repiten desde el punto de vista de la interdependencia mutua de los agentes que forman parte de esos aconteceres. Es el carácter de las acciones recíprocas lo que produce la sociedad, pues

“Sólo cuando la vida de estos contenidos adquiere la forma del influjo mutuo, sólo cuando se produce una acción de unos sobre otros -inmediatamente o por medio de un tercero-, es cuando la nueva coexistencia espacial, o también la sucesión en el tiempo de los hombres, se ha convertido en una sociedad”⁷⁸.

La gran variedad de formas, así como la de los contenidos a partir de los cuales se generan, difiere del concepto con el que la macrosociología describe la sociedad, donde la tendencia es la de justificar los fenómenos sociales en función de su generalidad. De modo que la sociedad, entendida como algo abstracto y

⁷⁷ Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización...*, pág.103.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 104.

exterior a la práctica concreta de los individuos en su interacción, se convierte en la causa primera de todo acontecer social. Al contrario, el análisis microsociológico considera que

“No hay sociedad absoluta, en el sentido de que fuera necesario previamente su supuesto para que surjan los diversos fenómenos de enlace; pues no hay acción recíproca absoluta, sino diversas clases de ella, cuya aparición determina la existencia de la sociedad, y que no son ni causa ni consecuencia de ésta, sino la propia sociedad”⁷⁹.

La sociedad existe como conjunto variable de relaciones e influencias mutuas. No es posible objetivarla, lo único que podemos investigar son determinadas regularidades fugaces y fragmentarias que son las formas sociológicas. La investigación microsociológica valora positivamente esta heterogeneidad de formas, en tanto

“La sociedad se manifiesta en *status nascens*, claro que no en su origen primero, históricamente inasequible, sino en aquel que trae consigo cada día y cada hora (...) Se trata aquí de los procesos microscópico-moleculares que se ofrecen en el material humano, pero que constituyen el verdadero acontecer, que después se organiza o hipostasia en aquellas unidades y sistemas firmes, macroscópicos (...) Los pasos infinitamente pequeños crean la conexión de la unidad histórica; las acciones recíprocas de persona a persona, igualmente poco apreciables, establecen la conexión de la unidad social”⁸⁰.

De la vista aérea de la sociedad a la visión microscópica de las relaciones cara a cara, la disposición de la mirada microsociológica busca la manera de explicar

79 *Ibidem*, pág. 107.

80 *Ibidem*, págs. 113-114.

cómo estas formas mínimas llegan a cristalizar en unidades duraderas. La idea de algo acabado e impuesto al individuo para su interpretación anula el componente subjetivo. Por eso, a diferencia de los teóricos sociales macrosociológicos, Simmel tomó como punto de partida las unidades individuales para analizar el devenir social.

La sociedad, pues, no es aquella estructura independiente de sus manifestaciones individuales, sino más bien el tejido resultante de las acciones recíprocas de individuo a individuo. Los procesos psíquicos, por tanto, son para Simmel

“Los datos de la sociología (...) cuya realidad inmediata se ofrece primeramente en las categorías psicológicas. Pero éstas, aunque indispensables para la descripción de los hechos, son ajenas al fin de la consideración sociológica, la cual consiste tan sólo en la objetividad de la socialización que se sustenta en procesos psíquicos, únicos medios, a veces, para describirla”⁸¹.

Y si bien el contenido de la socialización son los procesos psíquicos, no son en cambio objeto de la sociología. Su objeto está referido aquí a las formas que delimitan las conexiones derivadas de las acciones recíprocas de los individuos; el círculo de las influencias mutuas que nacen de las relaciones interpersonales en lo infinitamente pequeño, que da lugar a un concepto dinámico de sociedad.

Por eso, conforme a lo que podríamos llamar la aproximación *mesosociológica* abordada por Simmel, la metodología de nuestra tesis se fundamentará en criterios de observación cualitativa. Como en Rembrandt, se trata de estudiar los vínculos sociales, las conexiones interpersonales que conducen a la cristalización de formas y tipos sociales representados por la figura del artesano.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 117.

En contraposición a otras formas sociales dominantes en nuestra época, caracterizada por la mecanización y la automatización, nuestro punto de vista se centrará en el análisis de las situaciones concretas descritas por los artesanos entrevistados. Este trabajo, por tanto, tendrá un carácter ensayístico, como diría Lukács acerca de Simmel, de filosofía impresionista.

2.2 La controversia Durkheim-Tarde

2.2.1 Dos maneras de entender la Sociología

En 1903, en *Sciences Sociales* de la *École des Hautes Études*, Durkheim y Tarde iniciaron un controvertido debate. No ha habido un registro de la discusión, salvo una reseña escrita por el propio Durkheim que apareció en la *Revue Internationale de Sociologie*. En el año 2008, un grupo de sociólogos encabezados por Bruno Latour intentaron reconstruir el debate⁸². Lo hicieron seleccionando citas literales de ambos autores y añadiendo con brevedad sus propios comentarios entre corchetes, escogiendo aquellos párrafos de sus obras en los que era obvia la oposición frontal de dos formas del pensamiento de lo social.

La disputa que comienza a desarrollarse desde finales del siglo XIX entre Durkheim y Simmel por una parte, así como la ya mencionada entre Tarde y Durkheim en torno a la sociología, llevó a los teóricos sociales de la época a posicionarse de un lado u otro de la controversia. En un extremo se encontraban los defensores de una tendencia holística, que pretendía hacer de la sociología una ciencia autónoma de las vigentes hasta el momento a partir de la definición de su objeto de estudio. En el lado opuesto se situaron los teóricos nominalistas⁸³ como Tarde, quienes, considerándola ya una ciencia por derecho propio, entendían

82 Latour, B. *et al.* (2008). “The debate between Tarde and Durkheim”, en *Environment and Planning D: Society and Space*, 26 (5), págs. 761-777. Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d2606td>, 12/05/2016.

83 Nocera, P. (2009). “El debate Gabriel Tarde- Émile Durkheim. De las disparidades iniciales explícitas a las convergencias tardías implícitas”, *V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, pág. 3. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/168635181/Pablo-Nocera-El-Debate-Tarde-Durkheim>, 10/07/2016.

imprescindible su vinculación con las demás disciplinas del ser humano, por estar centrados “sus desarrollos en el marco de una psicología de proyección social”⁸⁴.

La disparidad de los puntos de vista señalaba la división de las cuestiones clave de la aproximación sociológica en dos perspectivas bien diferenciadas. Desde la consideración unidisciplinar a la multidisciplinar, los debates se centraron en la propia naturaleza de la sociedad y el hecho social. Se trataba de un cambio en la naturaleza social, donde la sociedad pasa a ser concebida como una posesión recíproca en sus más variadas formas por parte de todos sus integrantes. En lugar de ser una ontología, la sociología se convierte en una ciencia dinámica que deja de lado el punto de vista esencialista para ocuparse de las transformaciones constantes.

La perspectiva de análisis implica ya una prefiguración que va a definir su objeto de estudio. Para Tarde, esos hechos sociales que son tomados como cosas no son sino la manifestación de la lógica social. Congelarlos, sin adentrarse en sus profundidades, responde a una sociología panorámica, más emparentada con un idealismo sin correspondencia con la realidad empírica que con la ciencia social: “Las ideas son a las cosas -afirmaba Benjamin- lo que las constelaciones a las estrellas”⁸⁵.

Conforme a la microsociología de Tarde, el hecho social fundamental no es la coerción externa, sino la comunicación y la interrelación *esprit à esprit*. Su crítica a Durkheim indica que, dada su concepción de la sociedad como instancia coactiva, un fenómeno sería más social cuanto más coercitivo fuese. Siendo así, una conquista y el posterior sojuzgamiento o reducción a esclavitud de un pueblo, vendría a convertirse en un hecho sociológico en grado sumo. Y nada sería menos

84 *Idem*.

85 Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, pág. 14.

social, en cambio, que la conversión espontánea de un pueblo a determinadas creencias, puesto que no cabría identificar coerción alguna en ello.

Contra este concepto de sociedad, Tarde abre el campo de fenómenos también para aquellos en los que se aprecian las solidaridades recíprocas. Es decir, hace que los elementos que forman la sociedad -los individuos con su psicología- sean los que, mediante sus interacciones constantes, construyan la sociedad de un modo dinámico. Pero el hecho social no se circunscribe únicamente a una relación impersonal de sojuzgamiento entre una conciencia externa a los individuos y cada uno de ellos presionados por ese poder objetivo.

En la relación de interdependencia de la perspectiva microsociológica apreciamos en Tarde, tanto las coerciones, como las transmisiones de sentimientos y conocimientos entre los individuos. De tal modo que para entender la lógica social hemos de adoptar una mirada microscópica y examinar lo más pequeño, lo particular y variable. Tratar de comprender la sociedad por la estructura representa una visión parcial, si bien miramos las cosas desde lejos, en bloque, desdeñando la heterogeneidad de los elementos y sus detalles.

En este sentido, lo acontecido en el panorama de la sociología en la transición de los siglos XIX y XX supuso lo que Marc Joly denominaría *Révolution Sociologique*⁸⁶: se dejan a un lado las especulaciones filosóficas, las orientaciones mixtas en que confluye lo psicológico con lo sociológico. Se menosprecia así el hecho de la interdependencia y lo que posteriormente Norbert Elias denominaría *sociología figuracional*, y se benefician las explicaciones sistemáticas y empíricas basadas en categorías totalizadoras.

86 Joly, M. (2017). *La révolution sociologique*. Paris: La Découverte.

En su obra *Monadologie et sociologie*, Tarde llega a afirmar la similitud entre el estudio de la naturaleza y el de la sociedad. La base de su pensamiento es considerar, partiendo de la monadología leibniziana, que los principios de *discontinuidad* y el de *diferencia* se encuentran en el origen de las articulaciones sociales:

“Tout chose est une société. [...] On peut comparer un animal ou un végétal à une ville populeuse, où fleurissent de nombreuses corporations, et que les globules sanguins sont de véritables commerçants traînants après eux dans le liquide où ils nagent le bagage compliqué dont ils font trafic”⁸⁷.

Para explicar los procesos sociales habrá que partir del presupuesto de la diferencia original de sus elementos. La sociedad está formada por microorganismos que se asemejan a las mónadas de Leibniz. Cada una de éstas, en relación con las demás, es afectada y afecta. Será la asociación y articulación de elementos, que en origen son heterogéneos, la que haga que en esa posesión recíproca que es la sociedad se construyan repeticiones donde algunas mónadas se impongan sobre otras.

Para Tarde, se podría decir, todos nacemos diferentes, de hecho sostiene que “exister, c'est différer”. Pero, conforme entramos en contacto con otras mónadas, es decir, nos relacionamos con otros individuos, el ejemplo de algunos va propagándose por encima del de otros. Es así como surgen las homogeneizaciones, debido al triunfo de ciertas mónadas sobre otras en su lucha por expandirse, algo similar a lo que ocurre con la solidificación de las formas sociales descritas por Simmel.

87 Tarde, G. (1999). *Monadologie et sociologie*. París: Synthélabo, págs. 58-59.

Luego, un hecho social se distinguirá de otro instintivo si es resultado de esta influencia mutua. Andar o comer, por ejemplo, no son hechos sociales, pero sí lo es comer de determinada manera, según las tradiciones o costumbres que se han convertido en patrón social. Será igualmente un acto social el modo de andar, tal y como advertía Honoré de Balzac en su *Théorie de la démarche*⁸⁸, en tanto nos indica la biografía de una persona: sus redes de influencia, el camino recorrido y el que resta por recorrer, los individuos con los que en él coincide.

El contrapunto sería el niño salvaje de Aveyron⁸⁹: criado como niño-lobo, sus comportamientos estuvieron guiados por instinto, y a través de un proceso de socialización hizo suyos los actos elementales de la vida social, como el uso de cubiertos, la forma de comer, de andar o de vestir. Ese patrón social no es aquí una instancia impersonal, sino un modo de ser que se construye sobre la marcha, en ese juego de interacciones cotidianas en el que el niño imita lo que hacen sus congéneres. La transmisión de los modos sociales de ser se realiza en el niño de Aveyron de individuo a individuo, en los pequeños actos cotidianos.

Es a través de la mirada microscópica como advertimos las profundidades de la lógica social, como llegamos a comprender la dinámica de ciertos elementos que, de otro modo, seríamos incapaces de percibir. Al igual que en las demás ciencias, debemos examinar de cerca las afecciones recíprocas de los elementos que componen el objeto de estudio.

88 Balzac, H. (2015). *Théorie de la démarche*. París: Fayard.

89 Dawson, J. (2005). *L'enfant sauvage de l'Aveyron*. París: Rocher. Véase también el film de François Truffaut, *El pequeño salvaje* (1970).

2.2.2 Entre lo microsociológico y lo macrosociológico. La imitación

La macrosociología de Durkheim, en contraposición a la del *fragmento* de Simmel o a la de la *imitación* de Tarde, inclinaba la balanza de la teoría sociológica hacia una explicación vertical de lo social -del todo a la parte-, frente a la horizontal -de la parte al todo-, según el punto de partida fuese la estructura social o las relaciones de individuo a individuo.

Por su significación, lo *macrosociológico* alude a lo grande, a aquello que en sí todo lo incluye. Esto justificaba la existencia de una conciencia colectiva en la que estaba representado lo más significativo de las conciencias individuales, y que debido a su carácter globalizador simplificaba las características individuales a los rasgos comunes compartidos por los miembros de una totalidad.

Lo *microsociológico*, por su parte, remite a lo más pequeño, al individuo como elemento explicativo de la complejidad social. En este sentido, Tarde coincide con Le Bon y Espinas, al considerar que la conciencia colectiva deviene ciertamente independiente a consecuencia del tipo de efectos que las grandes agrupaciones de individuos producen sobre el comportamiento de sus miembros:

“La multitud adquiere una autonomía de las voluntades que las conforman. En segundo lugar, esa autonomía implica la toma de cursos de acción propios que pueden analizarse como comportamientos no siempre regulares. En tercer lugar, su condición irracional priva a los individuos (por medio de la sugestión, contagio, imitación o disolución) de la conciencia de su hacer mientras forman parte de ella. Finalmente, la condición espacial de su existencia es la que vehiculiza

habitualmente la convivencia sugestiva donde pueden darse los estados hipnóticos con que se busca describir científicamente su comportamiento”⁹⁰.

El punto de vista de Tarde respecto a la sociedad se situará en un lugar intermedio entre lo panorámico y lo microscópico. Desde la distancia, lo que se ven son las similitudes, lo que nos da constancia de ciertos patrones sociales y regularidades, como los expresados en los tipos sociales. Pero es preciso, y aquí es donde radica la diferencia fundamental con la sociología vertical, bajar a lo microscópico para entender la particularidad de esas cohesiones sociales. La sociedad es un intercambio de reflejos, y para averiguar qué es debemos abandonar el aire mecánico de la vista aérea, lo que para Tarde no era más que un idealismo.

Según él, lo social está ligado al vínculo *intermental*, cuyas interdependencias podrían adoptar dos manifestaciones entre las que oscila su pensamiento. De un lado, una concepción democrática, por la que cada miembro de la sociedad imita al mismo tiempo que es imitado. De otro, la concepción aristocrática: “Il y a interdépendance entre une minorité d’inventeurs -les vrais inventeurs, les ‘grands inventeurs’ (...) - et la masse des imitateurs”⁹¹.

No obstante, también habrá que dejar de lado la explicación de las transformaciones sociales que las reducen a la acción de algunos grandes seres, según una especie de individualismo trivial. Para entender la sociedad tardeana hemos de advertir las semejanzas entre individuos. Lo social no responde a una especie de mutualismo por el que un individuo presta un servicio a otro: no

90 Nocera, P. (2008). “Masa, público y comunicación. La recepción de Gabriel Tarde en la primera sociología de Robert Park”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N^o 19, págs. 145-159, pág. 149. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2722860>, 13/02/2016.

91 Joly, *Op. Cit.*, pág. 71.

representa la función que cada individuo cumple en el todo social. Tampoco está centrada en la coerción externa durkheimiana. La sociedad responde a lo que Tarde denomina *rayonnements imitatifs*: “La société, c'est l'imitation, et l'imitation c'est une espèce de sonambulisme”⁹².

Se rompe así no sólo con el prejuicio sobre la sociedad externa omnipotente, sino también con el individualismo absoluto. La sociedad, compuesta de individuos diferentes, solidifica generalidades y repeticiones. Aunque creamos actuar o pensar por cuenta propia, como miembros de una sociedad somos el resultado de una sucesión de intercambios imitativos, de la concatenación de conversaciones y de la transferencia de modos de ser.

En la estadística aplicada a la física social, las categorías de clasificación ponen de manifiesto las similitudes entre los individuos que conforman grupos y tendencias sociales en virtud de este juego de imitaciones. Sus resultados indican la consolidación de ciertas propagaciones imitativas, de modo que cuanto más se expanda un fenómeno, más social será.

La estadística debería indicar el origen de esas regularidades. Al contrario que en Durkheim, las tendencias sociales no se explican por un fenómeno de condicionamiento objetivo, tal y como explicarían las tablas de estadísticas sobre el suicidio -que, paradójicamente, suministró al propio Durkheim la oficina que dirigía Tarde. En el origen de cualquier imitación y corriente de similitudes siempre hay una invención: se halla lo infinitamente pequeño, *la diferencia*. La imitación es siempre una invención que se repite entre otras muchas que pasan a desvanecerse. Un hecho social sería entonces un hecho de imitación:

92 Tarde, G. (2001). *Les lois de l'imitation*. París: Les empêcheurs de penser en rond, pág. 147.

“Que l'homme parle, prie, combatte, travaille, sculpte, peigne, versifie, il ne fait rien que tirer des exemplaires nouveaux de signes verbaux, de rites, de coups d'épée ou de fusil, de procédés industriels ou artistiques, de formes poétiques, de modèles en un mot, objets de son imitation spontanée ou obligatoire, consciente ou inconsciente, volontaire ou involontaire, intelligente ou moutonnière, sympathique ou haineuse, admirative ou envieuse, mais de son imitation toujours”⁹³.

Aseguraba Tarde que la conciencia colectiva era de carácter *inter-subjetivo*, ya que

“A partir de la dimensión interindividual se teje la constitución de los colectivos sociales. Siendo la imitación el factor psico-sociológico determinante, a través suyo se puede entender el paso de una instancia individual a una colectiva (...) La imitación es el proceso que permite pensar lo social como un tejido, cuya singularidad es el poder de cohesión que genera”⁹⁴.

Lo social se explicaría por el fenómeno de la imitación, que actúa como un mecanismo de transmisión de ideas, conceptos, técnicas, rutinas, etc., que finalmente se consolida en una red que conecta unos individuos a otros a través de lo comúnmente compartido. Pero, en última instancia, la autonomía de esta conciencia no está determinada por una naturaleza ajena al individuo ni aceptada por éste debido a un poder que lo constriñe. Lo que de social tiene la vida es el vínculo que enlaza unas conciencias con otras por medio de los procesos imitativos.

Según Tarde, el desarrollo histórico del ser humano había dado cuenta de ciertas genialidades cuyas mentes proporcionaron ideas absolutamente novedosas.

93 Tarde, G. (1999). *La logique sociale*. París: Synthélabo, pág. 63.

94 Nocera, P. (2008). “Masa, público y comunicación. La recepción de Gabriel Tarde en la primera sociología de Robert Park”..., pág. 150.

Siendo este tipo de individuos algo excepcional, las innovaciones que se suceden a partir de estas etapas puntuales deben su existencia a la transmisión de aquellas creaciones de una mente a otra en las que se repiten. A lo largo de esta serie de repeticiones, las aportaciones de algunas conciencias individuales introducen elementos que transforman lo imitado en algo distinto y, por tanto, original.

Una misma rutina, por ejemplo, desarrollada por dos individuos, encuentra en sus conciencias una combinación distinta atendiendo al acervo de rutinas dispuestas en cada una de ellas. De estas combinaciones concretas, que conjugan la rutina compartida con una serie de otras, emerge una nueva forma que no es la “síntesis anónima de esas incontables originalidades personales (...) El genio colectivo es función y no factor de los genios individuales”⁹⁵.

La heterogeneidad microsociológica, opuesta a la uniformidad de la teoría macrosociológica, es lo que marca la gran diferencia entre ambas concepciones sociológicas. El análisis macrosociológico tiende a justificar la diversidad de los procesos sociales desde la homogeneidad que define la sociedad. La conducta de los individuos está en función de su adaptación a leyes socialmente establecidas. En este contexto, atendiendo a la teoría de Durkheim, los hechos sociales pueden clasificarse en *normales* o *patológicos*, según se atengan a la norma o se desvíen de la misma.

En Tarde, vemos cómo la homogeneidad que presenta la sociedad está determinada por las conexiones que los individuos establecen entre sí a través de la imitación. Este proceso va articulando los organismos microscópicos de la vida social hasta tejer grandes estructuras, cuyo contenido es el resultado de su confluencia. De modo

95 Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales*. Barcelona: Gedisa, págs. 62-63.

“Que las redes de corrientes miméticas que constituyen esa vida son capaces de organizarse en sistemas de estructuras y funciones, pero los sistemas producidos de este modo son abiertos y mutantes, encontrándose siempre excedidos por los mismos flujos que los configuran, flujos que constantemente escapan de las determinaciones sistemáticas hacia la producción de nuevas relaciones”⁹⁶.

Como Simmel, Tarde descarta la supremacía estructural que relega la acción individual a un estado permanente de anquilosamiento, donde la norma representa la autoridad y sólo en virtud de ella se organiza la vida social. El reconocido antagonismo entre las teorías de Tarde y Durkheim se ve reflejado en *Las leyes sociales*, cuando Tarde afirma:

“En lugar de explicar todo por la presunta imposición de una *ley de evolución* que obligaría a todos los fenómenos a reproducirse, a repetirse idénticamente en un orden determinado, en lugar de explicar así lo *pequeño* por lo *grande*, lo *particular* por lo *general*, yo explico las semejanzas de conjunto por la acumulación de pequeñas acciones elementales, lo grande por lo pequeño, lo general por lo particular”⁹⁷.

Tal discrepancia se acentúa en Tarde, según Latour, porque Durkheim sitúa a la sociedad como la causa *sine qua non* de la vida social, cuando en realidad no es más que el efecto temporal del que se sirven las mónadas para diferenciarse. Además, la separación que Durkheim establece entre las leyes sociales y los individuos que rigen, no permite contemplar las energías individuales como las causas de aquéllas, sino como los mecanismos que llevan a cabo sus efectos⁹⁸. Por su parte, Tarde no

96 Tonkonoff, S. (2016). “Individuo, multitud y cambio social. Una aproximación a la teoría social de Gabriel Tarde”, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, N.º 24, págs. 131-149, pág. 137. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5440530>, 11/12/2016.

97 Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales...*, pág. 25.

98 *Ibidem*, págs. 25-26.

entiende la vida social como una unidad absorbente, antes bien descubre en “lo social” el resultado de una asociación de elementos interconectados. Todo para él “tiene un origen individual (...) Comenzó por ser el secreto de una mente solitaria”⁹⁹.

El enfrentamiento de estas perspectivas teóricas remite a la *filosofía del ser* y de la *posesión*, que plantea el problema de la definición de las cosas. En la primera, la naturaleza de las cosas está definida por lo que en ellas aparece como fijo y duradero; en la segunda, son sus *propiedades* y su *avidez* las que proporcionan su definición¹⁰⁰. Las cosas, por tanto, “expresan, a través de uno, una diferencia que lo posee, al locutor, como uno de sus propietarios”¹⁰¹. Estas condiciones del *ser* y el *tener* presentan una dicotomía que Tarde precisa como una cuestión necesaria para entender el abismo que separa la perspectiva macrosociológica de la microsociológica.

El hecho social como *cosa* deja fuera lo inestable: elimina toda posible diferencia en un intento de homogeneización. Se olvida así que existir es “en un sentido el lado sustancial de las cosas, lo que éstas tienen a la vez de más propio y más común”¹⁰². Eso que las cosas son, no es su inmutabilidad, sino lo que las diferencia de las demás cosas. Supongamos que una persona adquiere el mismo objeto decorativo que otra. Cada uno de estos objetos se nos mostrará según los gustos o preferencias de su poseedor. La diferencia viene asignada por la *posesión*.

La sociedad, por tanto, está determinada por esa heterogeneidad producto de la diferencia: la comprendemos porque la advertimos desde su interior y

99 *Ibidem*, págs. 26-27.

100 *Ibidem*, págs. 33-34.

101 *Ibidem*, págs. 34-35.

102 *Ibidem*, pág. 32.

complementamos esta perspectiva cuando, al compararla con otras sociedades, descubrimos que la diversidad de sus elementos agrupados en una serie de combinaciones, al igual que los de nuestra sociedad, se repiten¹⁰³.

Las investigaciones de Tarde para explicar el fenómeno de lo social giran en torno a las leyes de la repetición, la oposición y la adaptación. La repetición se entiende aquí como un proceso de reproducción, en tanto que un fenómeno producido por una mente se sucede en la mente de otros. La progresión del fenómeno tiene lugar a partir de la conexión inicial de dos mentes individuales, conexión especial a la que se refiere como *psicología inter-cerebral*, mediante la cual se produce “una transmisión de algo interior, mental, que pasa de uno de los dos sujetos al otro sin verse”¹⁰⁴. En virtud de la ligazón de dos mentes mediada por algo interior “de manera específica, lo social es para Tarde la trama multiforme y discontinua tejida por la comunicación de creencias y deseos infra y transindividuales que se imitan, tanto como se inventan y oponen entre sí”¹⁰⁵.

En cuanto a la repetición, las fuentes de la imitación en las que se basa están relacionadas con dos motivos fundamentales: *creencia* y *deseo*. Desde el momento en que percibimos algo, ambas son inseparables de esa sensación: “La croyance, non plus que le désir, n'est logiquement ni psychologiquement postérieur aux sensations”¹⁰⁶. Cuando imitamos, lo hacemos en primer lugar porque hacemos nuestra tanto la querencia de lo imitado como la creencia que lleva implícita: el deseo tiene una creencia futura por objeto. Deseamos algo porque creemos, entendemos que nos concierne; lo juzgamos bueno porque responde a la

103 Latour, B. en Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales...*, pág. 15.

104 Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales...*, pág. 54.

105 Tonkonoff, *Op. Cit.*, pág. 134.

106 Tarde, G. (2006). “La croyance et le désir”, en *Essais et mélanges*. París: Elibron, pág. 239.

satisfacción de una necesidad. De modo que lo que imitamos siempre corresponde a una querencia¹⁰⁷.

Repetición, pues, se refiere a la producción conservadora, en tanto el efecto reproduce la causa, pero no hay invención alguna. Por la acción sugestiva y contagiosa, a menos que innovemos, estamos a cada momento imitando el gesto social de ese primer iniciador. Y el contagio siempre es *de proche en proche*; opera *ad interioribus ex exteriora*, es decir, primero hacemos nuestro el deseo y la creencia imitados, internalizamos ese modo de ser o pensar.

En todos los casos se trata de imitaciones que primero son parte de nuestra conciencia. Se empieza por imitar el deseo de comunicar, de expresarnos, bajo la creencia de que al pronunciar una palabra tendremos la seguridad de que nos entenderán. El lenguaje común no responde más que a una necesidad de comunicación que se basa en una generalización embrionaria, de forma que pensamos en el lenguaje bajo la forma de palabras o imágenes que a su vez han sido pensadas y experimentadas por otros¹⁰⁸.

En lo que concierne a la creación de los públicos de la prensa, donde se forman especies de conciencias colectivas en torno a las mismas ideas diseminadas como contagio sin contacto, Tarde aclara la transformación de grupos en públicos “par un besoin croissant de sociabilité qui rend nécessaire la mise en communication régulière des associés par un courant continu d'informations et d'excitations communes”¹⁰⁹.

El fenómeno de la oposición presenta la síntesis de diferencia y similitud. Dos cosas, nos dice Tarde, son opuestas en tanto “ont pour caractère propre de

107 Tarde, G. (2001). *Les lois de l'imitation...*, pág. 204.

108 Tarde, G. (1999). *La logique sociale...* pág. 108.

109 Tarde, G. (2008). *L'opinion et la foule*. París: Sandre, pág. 25.

présenter une différence qui consiste dans leur similitude même, ou, si l'on aime mieux, de présenter une ressemblance qui consiste à différer les plus possible”¹¹⁰. La oposición es una variación en el grado. Hay una batalla, un *duelo lógico* entre dos formas similares pero diferentes en su gradación, pero lo que se da no es una diferencia absoluta, sino una repetición de una de las dos cosas parecidas que se destruyen en virtud misma de su propia semejanza.

Esa oposición, que es lucha, acaba disipándose en el fenómeno de la adaptación, la interferencia de dos imitaciones en disputa, que da lugar a nuevas repeticiones y al constante bucle de *repetición-oposición-adaptación*:

“L'opposition-lutte, dans nos sociétés humaines, sous ses trois formes principales, guerre, concurrence, discussion, se montre à nous comme obéissant à la même loi de développement par voie d'apaisements intermittents et grandissants qui alternent avec des reprises de discorde amplifiée et centralisée, jusqu'à l'accord final”¹¹¹.

En definitiva, las microsociologías de Gabriel Tarde y Georg Simmel nos indican que hemos de conciliar los factores intersubjetivos con las solidificaciones estructurales de las formas sociales. Partir de lo microsociológico, que es la diferencia, nos recuerda que cualquier patrón social es dinámico, siempre sujeto a la aparición de nuevas invenciones que pongan en marcha el círculo infinito de las imitaciones. Será en los vínculos interpersonales donde hallaremos los lazos fundamentales de la sociedad.

110 Tarde, G. (1999). *L'opposition universelle*. París: Synthélabo, pág. 45.

111 Tarde, G. (1999). *La logique sociale...*, pág. 101.

2.3 El teatro de lo social en Erving Goffman

2.3.1 El teatro de la interacción

El sociólogo canadiense Erving Goffman, siguiendo los pasos de la tradición microsociológica, así como del interaccionismo simbólico propuesto por George Herbert Mead, nos hizo comprender la dinámica social desde la metáfora del teatro. En su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana* supo advertir la influencia recíproca que está implícita en la vida social. La relación entre individuo y sociedad no es externa ni asimétrica, como en el caso de la sociedad explicada por Durkheim. El individuo es activo y la vida social es un proceso, siempre inacabado, que se va configurando por la interacción de los actores sociales.

Conforme al interaccionismo simbólico, la sociología de Goffman explica el comportamiento del ser humano en sociedad. Es pragmatista, en cuanto que “*el significado de una idea, objeto o concepto es la conducta que provoca*”¹¹². El concepto clave del interaccionismo simbólico es el gesto o símbolo significante, cuya respuesta viene dada de antemano. El comportamiento del individuo es codificado en función de ese *otro generalizado*, de la idea implícita de que lo que hacemos tendrá un determinado significado para los demás. Así, un grupo social se crea en la interacción por un acuerdo tácito en otorgar a cada símbolo un mismo significado.

En *Teoría del símbolo*, Norbert Elias se refería a éste como un intermediario para el entendimiento de una red de representaciones. El idioma, por ejemplo, es el medio que permite a los integrantes de una comunidad lingüística interactuar de

112 Carabaña, J. y Lamo de Espinosa, E. (1978). “La teoría social del interaccionismo simbólico: análisis y valoración crítica”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 1, págs. 159-204, pág. 160.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=666889>, 23/10/2015.

forma verbal. Pensemos en cómo el cartógrafo ha de codificar las señales teniendo en cuenta que esos signos han de significar algo determinado para el que los lee. Es así como la idea de comunidad, de grupo social incluso, es consustancial a la de símbolo compartido. Elias la concibe, no sólo como función de comunicación, sino también como función de orientación:

“Todo lenguaje conocido proporciona a quienes lo usan como medio de comunicación símbolos que les permiten manifestar inequívocamente si las expresiones que se dirigen unos a otros se refieren a quienes emiten o a quienes reciben el mensaje y si a ellos individualmente o como miembros de un grupo”¹¹³.

Robert Merton entiende como primer criterio para el concepto sociológico de grupo el hecho de que “se refiere a un número de personas que actúan entre sí de acuerdo con unas normas establecidas”, y, añade: relaciones sociales “son formas normadas de interacción social que duran lo bastante para convertirse en partes identificables de una estructura social”¹¹⁴. La persona, por tanto, no puede ser anterior a la sociedad, sino que se va construyendo en el juego de influencias mutuas. Así, “*un grupo humano es un proceso social en curso en el que la gente se compromete a ajustar recíprocamente sus conductas para tratar con las situaciones*”¹¹⁵. Luego es la naturaleza simbólica de la relación social la que sirve de agente que cohesionan la sociedad.

Es algo similar a las reglas del juego que ordenan las intervenciones de los actores. Sólo que esas reglas no son externas al individuo, sino que se crean y reproducen en el propio acontecer del juego, por la acción de los jugadores. La

113 Elias, N. (1994). *Teoría del símbolo*. Barcelona: Península, págs. 35-36.

114 Merton, R. (2010). *Teoría y estructura sociales*. México: FCE, pág. 366.

115 Carabaña y Lamo de Espinosa, *Op. Cit.*, pág. 173.

metáfora teatral en Goffman pone de manifiesto el modo en que nos revelamos a los demás en la vida corriente, según el sistema de expectativas y obligaciones que funcionan como reglas dinámicas e invisibles de la vida social: “No es, a decir verdad, más que la expresión de la dimensión simbólica del individuo que tiene necesidad de la presencia de los otros y de la palabra para existir verdaderamente”¹¹⁶. De este modo, cada uno de nosotros tenemos un papel en el drama social.

De ahí que toda actividad que un individuo despliega ante la observación de otros tenga como finalidad significar aquellos aspectos que, éste intuye, recibirán el reconocimiento de su auditorio en forma de respuestas favorables a sus intereses. Las respuestas son previstas en función del simbolismo del comportamiento. Cualquier persona fiscaliza su propia conducta de acuerdo a las reacciones que, sabe, propiciarán sus gestos.

Si bien actuar en beneficio propio nos devuelve la imagen del *egoísmo* que Comte entendía como el resultado de un individuo dominado por sus instintos, un ser irrefrenablemente ávido a no ser por un imperativo externo que lo contenga, la única vía posible para neutralizar esa vehemencia sería el orden y la constancia, tal y como Durkheim se encargaría de señalar en la fundamentación de *le fait social*. Según esto, las leyes, “entendidas éstas como relaciones constantes de sucesión o de similitud”¹¹⁷, permitirían al individuo prever las respuestas de los presentes por medio de la inducción.

116 Augé, M. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pág. 26.

117 Bourdeau, M. (2003). “Ciencia, religión y sociedad en Auguste Comte”, en *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, N.º 6, págs. 115-126, pág. 117. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374444>, 13/11/2015.

La orientación individualista buscaría la satisfacción particular por medio del beneplácito o gratificación de haber cumplido con las expectativas sociales. Es, en este contexto de influencia articulada, donde Goffman plantea la interacción social. Lo que el individuo espera de los demás es una respuesta efectiva a su actividad, esto es, hace de su esfuerzo un instrumento útil en tanto obtiene de él un beneficio en función del grado en que logre desarrollar su capacidad para desenvolverse dentro de los mecanismos dispuestos por la representación.

El juego en que consiste la interacción tiene como objeto la representación de un *sí mismo* artificial, la proyección de una imagen idealizada que veda la conciencia real como forma socialmente no autorizada. Esta imagen es el contenido simultáneamente creado y de común acuerdo entre el actuante y su auditorio. Un contenido del que su portador sólo es continente, si tenemos en cuenta que “al analizar el 'sí mismo' nos desprendemos, pues, de su poseedor, de la persona que más aprovechará o perderá con ello, porque él y su cuerpo proporcionan simplemente la percha sobre la cual colgará durante cierto tiempo algo fabricado en colaboración”¹¹⁸.

A diferencia de las *representaciones colectivas*¹¹⁹ que Durkheim categorizó como hechos sociales inmateriales, estas construcciones no están referidas a las formas coercitivas y exteriores que se imponen a la totalidad de una sociedad. Antes bien atienden a la temporalidad de una situación concreta, creada por individuos inmediatamente presentes, que contribuirán a su mantenimiento mientras responda a sus intereses. Entonces, el aspecto destacable de la representación es la moralidad, no tanto porque se actúe de acuerdo a lo colectivamente autorizado,

118 Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, pág. 283.

119 Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica clásica...*, pág. 236.

sino porque tiene la finalidad de no contrariar el acuerdo alcanzado por los individuos con respecto a la definición de una situación dada.

2.3.2 El personaje y el actuante

Como artificio, el personaje no puede anteceder a la representación. Cuanto es no debe a su portador más que la forma que lo envuelve y lo transporta; el resto es “un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada, y el problema característico, la preocupación decisiva, es saber si se le dará o no crédito”¹²⁰. La credibilidad ocupa un lugar central en la microsociología de Goffman, ya que atañe al aspecto moral de la representación, a la dramatización de un papel que se debate entre la realidad y la ficción.

El equilibrio de dicha construcción requiere un desdoblamiento por parte del individuo. De una parte, como *personaje*, “figura (por lo general agradable) cuyo espíritu, fortaleza y otras cualidades preciosas deben ser evocadas por la actuación”¹²¹; de otra, como *actuante*, “un inquieto forjador de impresiones, empeñado en la harto humana tarea de poner en escena una actuación”¹²². La doble dimensión del actor dramático tiene como finalidad la atribución de realidad por parte del auditorio a la impresión fomentada durante la actuación.

Más allá de su credulidad o incredulidad¹²³ en el papel que desempeña, la actividad del individuo debe estar orientada al sostenimiento de las impresiones suscitadas. Mientras exista concordancia entre el rol del personaje y del actuante, la definición de la situación estará a salvo. Si, por el contrario, se produce una fuerte disonancia entre lo que el individuo alega ser y el modo en que lo alega, el desconcierto que este hecho puede llegar a generar en el auditorio hará peligrar la

120 Goffman, *Op. Cit.*, pág. 283.

121 *Ibidem*, pág. 282.

122 *Idem*.

123 Goffman, *Op. Cit.*, págs. 31-35.

definición inicial de la situación y la actuación será susceptible de fracasar. La confianza del auditorio en el actuante dependerá entonces del manejo que éste tenga de las técnicas expresivas. Su credibilidad como personaje, por tanto, estará garantizada por el repertorio de habilidades adquiridas para transmitir la información.

Debemos entender que las impresiones fomentadas por el individuo en su faceta dramática “tienden a ser consideradas como reclamos y promesas hechos en forma implícita, y los reclamos y promesas suelen tener un carácter moral”¹²⁴. Es decir, la contrapartida de la representación sería la credibilidad que el auditorio confiere a la actuación, que deriva del acuerdo específico que ambos equipos establecen, y no de lo que considerarían moralmente aceptable los individuos al margen de la interacción.

Los mecanismos que el individuo emplea en el manejo de las impresiones son los medios de los que se sirve para anticipar los resultados de la actuación. De lo que se trata es de mantener la definición de la situación, de hacer de la apariencia algo comúnmente aceptado en la interacción, independientemente de si se corresponde o no con la realidad, de si se cree o no en la impresión que se fomenta. De ahí que,

“En lugar de procurar alcanzar ciertos fines con medios aceptables, [el actuante] puede tratar de producir la impresión de que logra ciertos fines por medios aceptables. Siempre es posible manipular la impresión que el observador usa como sustituto de la realidad, porque el signo que sustituye la presencia de una cosa, no siendo esa cosa, puede ser empleada a falta de ella”¹²⁵.

124 *Ibidem*, pág. 279.

125 *Ibidem*, págs. 280-281.

El rasgo significativo de la moral en la interacción no está referido al hecho de que una persona finja poseer ciertos atributos de los que en realidad carece, o a que sus intereses sean o no reales, sino a la forma en que éstos pueden ser acreditados. Es decir, al objeto creado en ausencia de realidad, porque “la apariencia es tan sólo cuestión de efecto, es el efecto de las cosas lo que hay que considerar, no la condición real de los objetos”¹²⁶.

En este sentido, uno de los fracasos más notables de una actuación tiene lugar cuando el auditorio presencia la caída de la máscara del actuante. Cuando comete un error durante la representación que, entiende, el auditorio ha percibido, la inseguridad que este incidente le genera puede llevarlo a perder el control sobre su expresividad y, en consecuencia, sobre la impresión que intenta fomentar. Si algo así tiene lugar -como ocurre a un actor cuando aparece ante su público sin los ropajes y la caracterización del personaje que representa tras una función-, la decepción del auditorio no estará tan centrada en la ausencia de las cualidades con las que se presenta el individuo, en el engaño en sí, como en el hecho de haber transgredido el orden de la interacción.

Goffman ilustra este *desenmascaramiento* a través de la figura del estafador: “Quizás el verdadero crimen del estafador no sea el robar dinero a sus víctimas sino el despojarnos a todos nosotros de la creencia de que las maneras y la apariencia de la clase media pueden ser mantenidas sólo por la gente de clase media”¹²⁷. La cuestión no es que el auditorio se sienta más o menos engañado en cuanto a la falsa apariencia del actuante, sino que la creencia general del tipo de individuo representado se derrumba.

126 Wilde, O. (2017). *Filosofía del vestido*. Madrid: Casimiro, pág. 76.

127 Goffman, *Op. Cit.*, pág. 32.

Un caso susceptible de ser desacreditado por el auditorio es el que representa la figura del *cínico* en la obra de Goffman. Hace referencia a aquel actuante que, aunque “no deposita confianza en sus propios actos (...) no se da por sentado, como es natural, que todos los actuantes cínicos tienen interés en engañar a su auditorio movidos por el así llamado 'interés por sí mismo' o ganancia privada. Un individuo cínico puede engañar a su público en bien de éste -o lo que él considera tal”¹²⁸.

Encontramos un ejemplo de estas características en el personaje de la novela de Miguel de Unamuno: *San Manuel Bueno, mártir*. Observamos en ella cómo las dudas acerca de la existencia de Dios sitúan al párroco de un pequeño pueblo frente a una compleja dicotomía. De una parte, en lo que respecta a su profesión, esto es, a las funciones de su cargo; de otra, por lo que se refiere a su estado personal, su incredulidad. La incompatibilidad de estos sentimientos lo inclina finalmente a renunciar a su realidad.

Pero a pesar de mantener la apariencia de párroco, San Manuel no pretendía “obtener placeres no profesionales de su mascarada, experimentando una especie de gozosa agresión espiritual ante la posibilidad de jugar a voluntad con algo que su público debe tomar seriamente”¹²⁹. Su intención era la de continuar con la representación de las consecuencias trágicas que dimanaban de la privación de una creencia.

En esta novela, Unamuno entiende la mascarada como un acto de humanidad superior al que se espera del ejercicio de la profesión religiosa. El autoengaño

128 *Ibidem*, págs. 31-32.

129 *Ibidem*, pág. 32.

consciente tiene como propósito mantener la creencia en los demás impugnando la propia. Argumentaba en este sentido:

“Si Don Manuel y su discípulo Lázaro hubiesen confesado al pueblo su estado de creencia, éste, el pueblo, no les habría entendido. Ni les habría creído, añadido yo. Habrían creído a sus obras y no a sus palabras, porque las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan. Y para un pueblo como el de Valverde de Lucerna no hay más confesión que la conducta. Ni sabe el pueblo qué cosa es fe, ni acaso le importa mucho”¹³⁰.

130 Unamuno. M. (2000). *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 55.

2.3.3 El secreto y las regiones de la persona

El secreto hace cómplices a los individuos como depositarios de una información que debe permanecer invisible a la percepción del auditorio. Esta especie de microsociedad, mejor dicho, de relación social que no tiene lugar a la luz pública, constituye una representación propiamente dicha. Simmel sostiene al respecto:

“El secreto es una forma sociológica general, que se mantiene neutral por encima del valor de sus contenidos (...) Por lo pronto, la exclusión enérgica de todos los demás [ajenos a él] produce un sentimiento de propiedad exclusiva, provisto de la energía correspondiente. Para muchos temperamentos, la posesión no obtiene la importancia debida si se limita a poseer; necesita, además, la conciencia de que otros echan de menos esa cosa poseída. Lo que fundamenta esta actitud, es, evidentemente, nuestra sensibilidad para la *diferencia* (...) El contenido de lo callado cede en importancia al mero hecho de permanecer oculto para los demás”¹³¹.

Conocer el secreto significa alejarse de aquellos que permanecen ajenos a él: distinguirse de ellos. La exclusión, por tanto, también es un factor de cohesión interna del grupo. Esta línea de separación es precisamente su característica más seductora. El contenido en sí, asegura Simmel, pasa a un segundo plano. La curiosidad que despierta el secreto viene motivada por la *posesión excluyente*: tiene sentido sólo y en la medida en que no todos pueden poseerlo.

Y es esto lo que le otorga valor, en tanto “no es difícil conseguir las cosas porque sean valiosas, sino que llamamos valiosas a aquellas que ponen obstáculos

131 Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización ...*, págs. 388-389.

a nuestro deseo de conseguirlas”¹³². La sociedad secreta encuentra sentido en ese conflicto de intereses, cuyo fin último consiste en la necesidad de diferenciarse a través del ocultamiento de una información objeto de deseo.

Se produce así una ruptura entre escenarios públicos en un ámbito social y otros lugares de índole privada e incluso íntima. En el caso del artesano, los secretos de su técnica, que en cierto modo aparecen como algo mágico a los no ejercitados en tales habilidades, se hallan ocultos bajo el velo del taller. En ocasiones, *le botteghe* se dan a conocer al público en un ejercicio de transparencia que, al mismo tiempo, contribuye al desvanecimiento del misterio que encierran.

Conviene entonces recordar la división que Goffman establecía entre las dos regiones del teatro social. La región anterior *-front region-* es una suerte de escenario, el espacio en el que la actuación se presenta al auditorio. Es el lugar de las formas normadas de interacción según los roles establecidos por las máscaras sociales.

En el escenario teatral, el cuidado de la caracterización es un elemento clave para el éxito o el fracaso de la representación. Según Wilde, las críticas vertidas sobre Shakespeare acerca de la utilización de este recurso en la representación de sus obras históricas, no sólo fueron injustas, sino contrarias a su modo de trabajo: “Un dramaturgo que concedía tanta importancia a la exactitud histórica del hecho, debía acoger la exactitud histórica del traje como un accesorio importantísimo de su método ilusionista”¹³³. Porque si la interpretación de un personaje requiere la asimilación de los aspectos más significativos del mismo, el actor ha de cambiar de

132 Simmel, G. (2016). *Filosofía del dinero* ..., pág. 51.

133 Wilde, O. (1986). *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Ediciones Orbis, pág. 188.

piel, servirse del artificio para lograr identificarse con el personaje, y en este sentido la época en que la obra transcurre juega un papel fundamental.

Wilde argumentaba al respecto que,

“Si [bien Shakespeare] se queja de la pequeñez del escenario en el cual tenía que representar sus grandes obras históricas y de la falta de decoraciones, que le obliga a prescindir de muchas escenas al aire libre, escribe siempre como dramaturgo que dispone de un guardarropa muy bien surtido y que puede contar con el cuidado minucioso de los actores en caracterizarse perfectamente”¹³⁴.

De manera que el cuidado de la caracterización cumple una doble función. Responde a una necesidad de abstracción de la realidad como paso previo a la mimesis con el personaje. Las máscaras son para el actor un instrumento de introspección, una vía para conectar con el personaje desde la superficie y adentrarse en el papel que ha de representar. Pero, además, este tipo de conexión también tiene lugar entre el público y el personaje. A través de uno de los rasgos más visibles de la máscara, el vestuario, el público es capaz de identificar al personaje y establecer una comunicación con él. El atuendo, pues, es un condicionante esencial en el drama:

“Las ropas deben ser de quien las lleve (...) Los actores llegarían a comprender que hay una clase de gestos y de movimientos no sólo apropiados a cada estilo de trajes, sino realmente condicionados por ese estilo (...) Mientras un actor no se mueve con toda familiaridad dentro de su traje, no está tampoco familiarizado con su papel (...) El traje es un medio para exponer sin necesidad de descripción el carácter de un personaje y para producir situaciones y efectos dramáticos”¹³⁵.

134 *Ibidem*, pág. 174.

135 *Ibidem*, págs. 198-199.

El *backstage* o región posterior es el trasfondo escénico, donde los actuantes dejan de lado su personaje, rompen con sus expectativas y caen a un segundo plano las normas de comportamiento social. Es un lugar de exclusión y apartamiento: reina lo íntimo, lo privado, lo secreto. Como “allí los actuantes abandonan sus personajes, cabe esperar que el paso desde la región anterior a la posterior ha de permanecer cerrado para los miembros del auditorio, o que la totalidad de la región posterior ha de permanecer oculta para ellos”¹³⁶. Tras el telón las máscaras se desvanecen. Los secretos *muy profundos*, “incompatibles con la imagen de sí mismo que el equipo se esfuerza por presentar y mantener ante su auditorio”¹³⁷, son manifiestos.

Recurriremos aquí a una ilustración literaria. Mark Twain desvela en “El cuento del californiano”¹³⁸ el secreto custodiado por un pueblo durante años en beneficio de su vecino Henry. Durante este tiempo, en los días previos al aniversario de la muerte de su esposa, los vecinos se esmeraban en la mascarada del acontecimiento con el fin de hacer más llevadera la pérdida a su vecino. La vida de Henry cambió la noche del sábado, día en que esperaba impaciente el regreso de su esposa tras un largo viaje, una trágica experiencia que nunca llegó a superar.

Henry mantenía intacta la huella de su esposa. La cuidadosa disposición de la escena hogareña parecía indicar que su ausencia no era tal. Días antes del desenlace sus vecinos acudían al encuentro de su vecino para mitigar la pérdida a través del engaño: Henry les leía la carta que su esposa le había enviado durante su viaje, y todos fingían entusiasmo ante la proximidad de su regreso.

136 Goffman, *Op. Cit.*, pág. 132.

137 *Ibidem*, pág. 161.

138 Twain, M. (2015). “El cuento del californiano”, en *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin.

Sin embargo, la realidad se imponía cuando se aproximaban las nueve de la noche del sábado. Sus vecinos, que aguardaban junto a él el regreso, organizaban cada año lo necesario para la bienvenida, a sabiendas de que ésta nunca se produciría. Cuando llegaba la hora esperada, Henry se sumergía lentamente en un profundo sueño inducido por los propios vecinos.

Año tras años conseguían así que la terrible experiencia del aniversario no afectase más a la salud de su vecino. Joe, uno de los cómplices en el secreto, relataba con estas palabras la historia al forastero que Henry había acogido en su casa durante unos días:

“No ha estado cuerdo una hora seguida desde entonces. Pero sólo se pone así de mal una vez al año, cuando se acerca la fecha. Entonces, tres días antes del día en que se supone que ella tiene que llegar, empezamos a dejarnos caer por aquí para darle ánimos y preguntarle si ha recibido noticias, y el mismo sábado venimos y adornamos la casa con flores y lo preparamos todo para dar un baile. Llevamos haciéndolo diecinueve años (...) Lo drogamos para que se duerma, si no se pondría histérico. Así sigue adelante un año más, cree que ella está aquí con él hasta que se acercan los tres o cuatro últimos días. Entonces empieza a buscarla y saca esa vieja carta, y todos venimos a pedirle que nos la lea”¹³⁹.

Los días inmediatos al aniversario, los vecinos empleaban los recursos necesarios para la representación de la escena: visitaban a Henry y pedían que les leyese la carta de su esposa, organizaban la bienvenida y atendían su preocupación ante el retraso. Todos eran partícipes del secreto en la región anterior. Cuando Henry caía preso del sueño, el mismo espacio que minutos antes había sido testigo

139 *Ibidem*, pág. 456.

de la representación se convertía en la región posterior, la de la intimidad que hace cómplices a los miembros del secreto.

Es en esta región donde los actuantes analizan la representación y establecen acuerdos de unanimidad¹⁴⁰ con el fin de resolver holgadamente cualquier imprevisto que, en presencia del auditorio, pudiese activar la sospecha de que la imagen que se está proyectando no se corresponde con la realidad. Exponerla significaría desvelar los secretos más íntimos de la representación y arruinar la actuación. El autoengaño de Henry, del que sus vecinos eran partícipes, se hubiese desvanecido si Joe hubiese confesado el secreto al forastero en su presencia minutos antes de que la región anterior se convirtiese en el *backstage*.

Los secretos “indican la pertenencia del individuo a un grupo y contribuyen a que el grupo se sienta separado y distinto de los individuos que no 'están en el secreto’”¹⁴¹. Es necesaria por tanto una distancia entre el equipo de actuantes y el auditorio, capaz de “originar y mantener un temor reverente en el público -un camino, como dijo Kenneth Burke, en el cual el público puede ser mantenido en un estado de mistificación en relación con el actuante”¹⁴².

El auditorio otorga un significado de sacralidad a la distancia social, de respeto ritual por la representación, dotando a la actuación de un carácter ceremonioso. Y en tanto “el 'honor' de un hombre coloca una esfera de este tipo en torno de sí (...) el radio de esta esfera marca, por así decirlo, la distancia cuyo traspaso por otra persona es un insulto al honor”¹⁴³. Algo a lo que Durkheim dedicó gran

140 Goffman, *Op. Cit.*, pág. 104.

141 *Ibidem*, pág. 162.

142 *Ibidem*, pág. 83.

143 Simmel en Goffman, *Op. Cit.*, págs. 84-85.

atención al manifestar que “la personalidad humana es algo sagrado; no se la viola ni se infringen sus límites”¹⁴⁴.

En estos términos debe ser reconocida la actuación de un individuo, como la representación dramática de su realidad. Porque si “esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos -el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir-, esta máscara es nuestro ‘sí mismo’ más verdadero, el yo que quisiéramos ser”¹⁴⁵. La imagen que ofrecemos a los demás responde al concepto de nosotros mismos. Es en el relato de lo que decimos, de lo que hacemos, tal como nos mostramos y definimos, como creamos nuestra identidad. Como afirmaba Sartre en *El existencialismo es un humanismo*¹⁴⁶, la existencia precede a la esencia, por lo que los actos y las palabras que revelamos son aquello que construye lo que somos.

144 Durkheim en Goffman, *Op. Cit.*, pág. 85.

145 Goffman, *Op. Cit.*, págs. 34-35.

146 Sartre, J.P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

2.3.4 Máscara y *mauvaise foi*

Al hablar de máscara y dramaturgia podemos intuir que en la dualidad entre trasfondo y escenario hay una escisión que remite a la ausencia de autenticidad. Lo genuino sería el *backstage*, mientras esa parte pública y visible tan sólo quedaría reducida a la mascarada. Sin embargo, ese actuar forma parte de la propia identidad del individuo. Como sostenía Paul Valéry: “Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau”.

Pensamos en la dualidad de lo íntimo y lo público a través del símil en *El retrato de Dorian Gray*. Detrás de un biombo, el lienzo esconde los trazos del envejecimiento, de la experiencia, del crimen, mientras en la escena pública Dorian Gray continúa exhibiendo su belleza primigenia. Basil, el pintor de Dorian Gray, llega a asegurar: “Yo no quiero mostrar mi alma ante frívolas miradas. Mi corazón nunca será puesto bajo su microscopio. Hay demasiado de mí mismo en él”¹⁴⁷.

Pero esa ausencia es presentida porque, aunque se trate de esconder la región secreta del alma, su mera intuición ya es señal inequívoca de una totalidad que forma lo más privado y lo más público, lo visible y lo invisible a los ojos de los demás. La máscara, finalmente, revela que no es el arte el que imita a la vida, sino la vida al arte:

“Al entrar encontraron, colgado de la pared, un espléndido retrato de su amo, tal como lo habían visto últimamente, en toda la maravilla de su exquisita juventud y belleza. En el suelo yacía muerto un hombre, vestido de *smoking* y con un cuchillo

147 Wilde, O. (1998). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Albor, pág. 37.

clavado en el corazón. Estaba arrugado, viejo, y su cara era horrible. Hasta que examinaron sus sortijas no pudieron reconocer quién era”¹⁴⁸.

El reconocimiento ha de obedecer a aquellos trazos significativos que los individuos dejan traslucir a los demás. No obstante, esas presencias implican que hay algo más, algo ausente que, como en el retrato de Dorian Gray, va envejeciendo en secreto. Era en este sentido en el que Simmel explicaba que tan sólo nos es dado conocer fragmentos de los demás, nunca a la persona completa. Y así también lo creía Sartre cuando afirmaba que la “carencia es apariencia sobre el fondo de una totalidad”. Lo faltante falta siempre 'a', 'para' una imagen, un proyecto. El pensamiento de falta es el principio que niega. Niega de sí cierto ser o una manera de ser. Lo que se niega o nihiliza se niega con relación a un poder ser, a una imagen, a un fin”¹⁴⁹.

Sentimos la ausencia de algo porque ya hemos previsto su presencia. Podríamos pensar que la línea que cerca aquello que no está nos viene a decir que su simulacro sustituye la falta, en virtud de la cual se les exige a los demás que actúen en consecuencia. Algo similar sucede cuando vemos en una superficie polvorienta la marca que deja un objeto. La parte de la superficie que ha protegido se opone a la parte cubierta por el polvo, de modo que intuimos la presencia del objeto que estuvo allí. Es por eso mismo por lo que Sartre alude a la idea de que somos representación que enmascara la ausencia, la nada de un individuo que somos en esa imagen:

148 *Ibidem*, pág. 241.

149 Gardes de Fernández, R. (2006). “Augusto Roa Bastos. Su configuración de la intrahistoria de Paraguay”, en Salem, D. B. (Coord.). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, pág. 130.

“Il est une 'représentation' pour les autres et pour moi-même, cela signifie que je ne puis l'être qu'*en représentation*. Mais précisément si je me le représente, je ne le suis point, j'en suis séparé, comme l'objet du sujet, séparé *par rien*, mais ce rien m'isole de lui, je ne puis l'être, je ne puis que *jouer à l'être*, c'est-à-dire m'imaginer que je le suis”¹⁵⁰.

La noción de máscara ilustra cómo la representación, el esforzarse por desquitarnos de esa esencia ausente, acaba por dejar lugar sólo a la simulación, al gesto simbólico ya desprovisto de esa referencia a la autenticidad: “L'élève attentif que veut être attentif, l'oeil rivé sur le maître, les oreilles grandes ouvertes, s'épuise à ce point à jouer l'attentif qu'il finit par ne plus rien écouter”¹⁵¹. En palabras de Sartre: es una divina ausencia. Y a ese autoengaño lo llamaba *mauvaise foi*, por la que el actuante acaba siendo presa de esa representación hasta el punto de identificarse plenamente con el personaje y las reglas del juego. La ausencia aquí se refiere a la desaparición del trasfondo en el que nos distanciamos del personaje para reflexionar sobre nuestra propia representación.

150 Sartre, J. P. (2014). *L'être et le néant*. París: Gallimard, pág. 95.

151 *Idem*.

2.3.5 La representación en lo cotidiano

La interacción de Goffman está en la calle y hace referencia a nuestras rutinas. Si reconocemos determinadas situaciones es porque forman parte de nuestra experiencia diaria. Nos identificamos en el cliente del mercado, en el usuario del transporte público, en el viandante que atraviesa apresuradamente la vía camino a su trabajo, en el conductor que espera su turno con la mirada clavada en el semáforo, en el vecino que amablemente nos saluda en la escalera, en los trabajadores que toman café durante su tiempo de descanso, en el tendero que sube la persiana de su negocio para la apertura, o en el camarero que recoge el mobiliario de la terraza antes del cierre.

A cada momento estamos inmersos en un gran escenario donde se representan obras de las que bien podríamos ser sus protagonistas, para las que hemos preparado un papel o nos sentimos capaces de hacerlo, en las que identificamos a sus participantes en función de la región que ocupan, detectamos sus errores o aprobamos la coherencia de sus actuaciones.

Es lo que ocurre con las estructuras rutinarias y ritualizadas de lo cotidiano. Henri Lefebvre apuntó cómo en los comportamientos repetitivos, en apariencia insignificantes, es donde se producen y reproducen los modos de ser, con sus propios estilos de vida, valores y sentidos. Lo cotidiano encierra un poder coercitivo: “La quotidienneté s’impose à tous les membres de la société considérée, qui ne disposent, sauf exceptions, que de faibles variations autour des normes”¹⁵². En esas banalidades, puramente repetitivas, más que en los grandes

152 Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris: L’arche Éditeur, pág. 8.

acontecimientos históricos, es donde hallamos el mayor poder de transformación social.

Si el reconocimiento de estas situaciones nos obliga a aceptar el hecho de que toda interacción comparte una estructura -hecho que por otra parte se prestaría más a una interpretación en términos macrosociológicos-, también es preciso mencionar que la variedad de matices que ofrece reserva para sí un lugar que, como creía Goffman, la sitúa en el punto medio que separa o acerca -según la posición de la mirada- lo macrosociológico de lo microsociológico. Los contenidos que motivan la interacción pueden ser los mismos, pero las formas que los acogen llegan a ser tan diversas que, según Simmel, es imposible abarcarlas como unidad, al igual que ocurre con la variedad de contenidos que son agrupados en una misma forma.

En relación al cambio, Goffman coloca la interacción social en el punto intermedio de las dos grandes teorías, por cuanto se aproxima y al mismo tiempo se aleja del pensamiento de las dos figuras más representativas de la disputa de lo social: Durkheim y Tarde. Respecto a esto, Giglioli explica:

“Giungiamo qui al centro della sociologia goffmaniana, un centro che, nonostante l'apparente affinità con Simmel prima notata, si ispira in realtà a Durkheim, in particolare al Durkheim delle *Forme elementari della vita religiosa*. Essenzialmente, l'operazione teorica che Goffman compie nella sua analisi dell'interazione consiste infatti nel trasportare a livello microsociologico la duplice tesi durkheimiana che Dio è il simbolo della società e che, nelle differenziate società moderne, l'individuo è l'oggetto sacro per eccellenza. La maggiore implicazione di questa trasposizione è che, per Goffman, i riti che costituiscono la sacralità dell'individuo e ne sostengono socialmente il culto non vano più cercati nelle grandi cerimonie pubbliche alle quali pensava Durkheim, ma nei piccoli e

apparentemente banali rituali che costellano l'interazione nella vita quotidiana -nel tanto, nella cortesia, nella deferenza, nel contegno, in tutti quei 'gesti che talvolta consideriamo insignificanti, ma che di fatto sono forse tra i più significativi'"¹⁵³.

Como objeto sagrado el individuo no es un efecto de las ceremonias colectivas. Lo que le confiere ese carácter y, como consecuencia, sostiene socialmente a la colectividad, son las interacciones cara a cara, las formas de influencia recíproca. El modo en que el individuo maneja las impresiones con el fin de dirigir las acciones de los copresentes, hace referencia a esos pequeños actos cotidianos que dotan al individuo de cierta solemnidad en tanto hacen de su actividad un arte.

El carácter moral de la interacción afecta tanto a la actividad del auditorio como a la del actuante. Exige al actuante coherencia en el desarrollo de las habilidades de la representación con el fin de promover una respuesta adecuada en el público, al tiempo que solicita a éste el reconocimiento del artificio. La responsabilidad de ambos equipos es la de mantener la definición de la situación. Y es a través del control de esas minúsculas ceremonias como el individuo logra la atención que reclama. Así, “la necessità di trattare l'individuo come un oggetto cerimoniale, come qualcosa di sacro che deve essere maneggiato con la dovuta attenzione rituale, pone dei vincoli all'organizzazione sociale della co-presenza”¹⁵⁴.

153 Giglioli, P. (2007). *Erving Goffman. L'ordine della interazione*. Roma: Armando Editore, pág. 21.

154 *Ibidem*, pág. 22.

2.3.6 Del *self* a los *selves*

Desde el punto de vista de Goffman, el *self* lleva a pensar en la segmentación del individuo en varios *selves*, de acuerdo a las necesidades dispuestas por cada situación. Pero la identidad temporal del individuo no está referida a una multiplicidad de personalidades, aunque en cierto sentido atiende a una multifuncionalidad social del mismo. Así entiende, por ejemplo, el concepto de persona el sociólogo francés Michel Maffesoli, “jouant des rôles divers au sein des tribus auxquelles elle adhère. L'identité se fragilise. Les identifications multiples, par contre, se multiplient”¹⁵⁵.

El individuo tiene la capacidad de adaptar el *self* a las formas de la interacción. Veíamos cómo, a lo largo de la jornada, puede ser cliente, trabajador, conductor, amigo o viajero; situaciones éstas que lo llevan a adoptar rutinas diferentes, a disfrazarse y cambiar de escenario según las necesidades. Este artificio es producto de las exigencias del ritual, sin él, las máscaras desaparecen. Goffman

“Non afferma soltanto, come fanno ad esempio gli interazionisti simbolici, che l'identità è plasmata e influenzata dai rapporti sociali. Dice qualcosa di molto più radicale: il *self* è creato mediante il rituale virtualmente dal nulla. Ciò ha due conseguenze molto rilevanti. In primo luogo, come Goffman evidenzia in *Asylums*, la sua analisi delle istituzioni totali, il sé può essere profanato o distrutto quando gli individui non hanno a disposizione gli arredi cerimoniali necessari per celebrare i rituali della co-presenza. In secondo luogo, il *self* ha un'esistenza discontinua. Come Dio simbolizza la società, così il *self* è unicamente il simbolo della realtà dell'*encounter*, quindi non ha una essenza trans-situazionale”¹⁵⁶.

155 Maffesoli, M. (2008). *Après la modernité?* Paris: CNRS, pág. 695.

156 Giglioli, *Op. Cit.*, págs. 22-23.

La pregunta que cabría plantearse ahora es, ¿en qué momento nos desprendemos del *self*? Se entendería que, si “los *selves* sólo existen en relación con otros *selves*”¹⁵⁷, en todo momento en que un individuo se encontrase en presencia de otros afloraría este *yo mismo*. La respuesta latente de otros *selves* activaría la capacidad reflexiva del individuo, lo cual le permitiría *pensarse* como un objeto. De ahí que el concepto de *self* de Goffman esté inspirado en la tensión que existe entre el yo humano y el yo socializado, es decir, en “la diferencia entre lo que las personas esperan que hagamos y lo que queremos hacer espontáneamente. Nos enfrentamos con la demanda de que hagamos lo que se espera de nosotros”¹⁵⁸.

Es la tensión del ejemplo de Unamuno la de una lucha interna entre lo instintivamente humano y la reflexión del sujeto como objeto. “Por debajo del 'yo social' representado como resultado de las expectativas sociales, se escondería el verdadero yo, dotado de una identidad originaria”¹⁵⁹. Recordamos a San Manuel: de párroco modélico a los ojos de su pueblo, a incrédulo descarriado en los momentos de soledad. “El problema aquí es el de la interrelación entre la autorrealización, por una parte, y el cumplimiento de las prescripciones de los roles sociales, por otra”¹⁶⁰. Una dualidad que lleva al individuo a un estado de contradicción en el que se niega a sí mismo lo que asevera en presencia de otros, a

157 Herbert Mead, George (1991). *La génesis del self y el control social*. (Traducción: Sánchez de la Yncera), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Textos Clásicos, N.º 55, págs. 165-186, pág. 174. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758619>, 20/07/2016.

158 Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica moderna*. Madrid: McGraw-Hill, pág. 277.

159 Herrera Gómez, M. y Soriano Miras, R.M. (2004). “La teoría de la acción social en Erving Goffman”, en *Papers: Revista de Sociología*, N.º 73, págs. 59-79, pág. 74. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075017>, 13/06/2016.

160 Caballero, J. J. (1998). “La interacción social en Goffman”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 83, págs. 121-149, pág. 131. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757745>, 26/09/2015.

vivir una realidad clandestina, de culpabilidad, porque “todo individuo que experimenta esa diferencia entre las dos identidades está estigmatizado”¹⁶¹.

El *self* es así la imagen que el sujeto percibe de sí como objeto en su interacción con otros, algo como verse reflejado en los demás, el segundo cuerpo de Valéry. Sin embargo, en la soledad, el *sí mismo* más propiamente humano puede ser la suma de todas sus representaciones, la forma que acoge el total de las imágenes que el individuo manifiesta. O aquel con el que el individuo se siente más cómodo. O ninguno de ellos, sino la aprobación general del total de sus *selves* que recibe en las respuestas de sus auditorios.

Lo advertía también Tarde acerca de las acciones infinitas e infinitamente pequeñas de los individuos, como la acumulación de una multitud de acciones que, aunque de pequeña envergadura a simple vista, son el material del que se construye la sociedad. El *self*, como patrón social, se adapta y va formando sobre la marcha en el transcurso de las interacciones diarias.

Por eso las apreciaciones de Goffman tuvieron tantos detractores como defensores. Algunos veían en *su actor* a un ser poco escrupuloso, que movido por el egoísmo no dudaba en emplear cualquier tipo de táctica para obtener beneficios de su auditorio. Elias y Bourdieu se acercan a esta postura. Consideran que los actuantes de Goffman son “sujetos activos, que operan captando significados de su entorno, en un doble juego de adaptación al entorno y de manipulación del

161 Lozano Maneiro, B. (2003). “En el aniversario de Erving Goffman (1922-1982)”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 102, págs. 47-61, pág. 54. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=767062>, 30/09/2016.

mismo para la consecución de sus propias metas”¹⁶². Crítica que Giddens rebate por creer

“Que Goffman no sólo describe un mundo de relaciones sociales muy moralizado, sino que además, tiende fuertemente a generalizar su naturaleza moral. Piensa que la confianza y el tacto son rasgos más fundamentales y vinculantes de la interacción social que la cínica manipulación de las apariencias”¹⁶³.

Otros, como Habermas, están de acuerdo en que la conversación del modelo goffmaniano sería más eficaz si ésta no recurriese al engaño, a lo que Goffman responde que es ese juego de fantasía precisamente lo que la sostiene¹⁶⁴. Gouldner, por su parte, ve en este artificio un instrumento con el que el individuo se posiciona socialmente, por lo que orienta su actividad a la marketización de sí mismo: “La dramaturgia marca la transición entre una vieja economía centrada en la producción y una nueva economía centrada en la 'marketización' y la promoción masivas (...) Los hombres producen crecientemente 'actuaciones' más que cosas”¹⁶⁵. Algo a lo que estamos sobradamente acostumbrados en la sociedad de las redes, sólo que a diferencia del funcionalismo, la actividad del individuo es entendida como valor de *cambio* y no de *uso*, es decir, la mercancía es el individuo¹⁶⁶.

162 De Grande, P. (2013). “Aportes de Norbert Elías, Erving Goffman y Pierre Bourdieu al estudio de las redes personales”, en *Revista Andamios*, N.º 22, págs. 237-258, pág. 255. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5317789>, 21/06/2016.

163 Caballero, *Op. Cit.*, pág. 123.

164 *Ibidem*, pág. 138.

165 *Ibidem*, pág. 145.

166 *Ibidem*, pág. 146.

En definitiva, la dualidad microsociológica entre trasfondo y actuación nos sirve de punto de partida epistemológico para la observación de las representaciones simbólicas del artesano en la sociedad contemporánea. ¿Cuáles son los símbolos que proyecta el artesano? ¿De qué modo se articula esa doble dimensión entre lo público y lo privado, entre *backstage* y *front region*? Pensemos ahora en la *bottega* como un espacio a medio camino entre el trasfondo escénico y el escenario, como el lugar donde confluyen las dos esferas de la dramaturgia, y consideremos el objeto producido como un emblema público de la biografía más íntima del artesano.

2.4 Formas sociales de la modernidad

2.4.1 De la *Gemeinschaft* a la *Gesellschaft*

Para entender la figura del artesano y las formas sociales que lo definen hemos de reparar en su coexistencia con las formas emergentes de la modernidad. Las formas sociales del artesano pertenecen a un modo de ser premoderno, entendido aquí en el sentido de la estabilidad que confiere la tradición. Se aleja así de lo nuevo, lo inmediatamente caduco, que para Baudelaire era lo moderno en *El pintor de la vida moderna*¹⁶⁷.

Los escritos de Simmel sitúan la figura del artesano en un contexto en permanente estado de transformación. Aquí, la persistencia de los modos de ser dominantes ha sido sustituida por una necesidad de constante actualización. Este territorio del eterno cambio ha dado lugar a la reproducción de formas sociológicas abstractas, anónimas y despersonalizadas, que en origen están motivadas por el protagonismo atribuido al dinero en la época moderna. Es así como “en las grandes ciudades modernas hay muchas profesiones que no muestran ninguna forma objetiva ni especificidad de la actividad”¹⁶⁸, como la propia labor artesanal, que no está sujeta a un contenido concreto ni lleva adherida una función determinada ajena a la voluntad de quien la desarrolla.

Por su parte, las formas sociales modernas, cuya naturaleza es externa al individuo y se reproducen por medio de procesos repetitivos, han restringido las prácticas y modos de ser a un repertorio tan escaso y simplificador, que su libertad

167 Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus.

168 Simmel, G. (2013). *Filosofía del dinero ...*, pág. 513.

de movimientos en la vida social ha quedado reducida a la capacidad de interiorizar sin resistencia. En este sentido,

“La modernidad -señala Frisby- es un modo particular de experiencia vivida dentro de la sociedad moderna, que abarca no sólo nuestras reacciones interiores ante ella, sino también su incorporación a nuestra vida interior. El mundo exterior pasa a ser parte de nuestro mundo interior. A su vez, el elemento esencial del mundo exterior queda reducido a un flujo incesante y todos sus fugaces, fragmentarios y contradictorios momentos quedan incorporados a nuestra vida interior”¹⁶⁹.

De ahí que, para entender ese *modo particular de experiencia vivida*, sea necesaria una aproximación a esas otras formas sociales emergentes que, debido a su especial naturaleza, conviven en tensión con las antiguas. Encontramos ejemplos de ello en Durkheim, a través de la oposición entre las *solidaridades orgánicas* y *mecánicas*, o en el antagonismo descrito por Max Weber “entre todas las sociedades ‘tradicionales’ anteriores y las basadas en el racionalismo occidental moderno (el capitalismo occidental moderno)”¹⁷⁰.

Pero, tal vez, la diferencia más notable la descubrimos en las formas sociales propias de la *comunidad* frente a las de la *sociedad* en su sentido moderno. Para Tönnies, “toda alabanza de la vida rural ha reparado en que la *Gemeinschaft* (comunidad) de sus gentes es más fuerte y se mantiene más viva; constituye la forma genuina y perdurable de la convivencia”¹⁷¹.

169 Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, pág. 94.

170 *Ibidem*, pág. 38.

171 Tönnies, F. (1979). *Comunidad y asociación*. Barcelona: Ediciones Península, pág. 29.

La proximidad de sus individuos favorece el conocimiento mutuo que da lugar a formas de relación concretas. Las solidaridades que emergen de estos vínculos es similar a aquellas de “la *Gemeinschaft* (comunidad) que uno mantiene con la propia familia, se vive desde el nacimiento en unión con ella tanto para bien como para mal”¹⁷². De ahí que el carácter de estas relaciones sea dinámico: se adaptan a las necesidades reales de la comunidad con el fin de garantizar las cadencias que aseguren la estabilidad de la unidad a que ha dado lugar la pluralidad de individuos.

Si bien la *Gemeinschaft* es sinónimo de “vida orgánica y real (...) convivencia íntima, privada”¹⁷³, la *Gesellschaft* hace referencia a una “estructura imaginaria y mecánica (...) vida pública, el mundo mismo”¹⁷⁴. Frente a la concomitancia de los individuos que integran la *Gemeinschaft*, las abstracciones bajo las que toman forma las relaciones de la *Gesellschaft* definen una naturaleza superficial, una visión etérea: “Mera coexistencia de individuos independientes unos de otros”¹⁷⁵.

La vinculación de los individuos en la *Gesellschaft* tiene un carácter instrumental: existe sólo en función de intereses calculados. No se establecen vínculos duraderos que vayan más allá de la función que un individuo pueda cumplir para otro: una vez satisfechos dichos intereses, la relación se disuelve. La *asociación* como forma social favorece lo efímero y superficial, y esta volatilidad contrasta con la recurrencia de las formas de relación en la *Gemeinschaft*, cuya consistencia favorece la constitución de unidades estables sobre las que se sostiene la armonía de la comunidad. De modo que

¹⁷² *Ibidem*, pág. 27.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ Tönnies, *Op. Cit.*, pág. 27.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 28.

“La teoría de la comunidad parte del supuesto de la perfecta unidad de las voluntades humanas en tanto que condición original o natural que mantiene a pesar de su dispersión empírica (...) La raíz común de esta condición natural es la cohesión de la vida vegetativa en virtud del nacimiento y del hecho de que las voluntades humanas, en la medida en que se relacionan con un cuerpo físico definido, se encuentran y quedan engarzadas entre sí”¹⁷⁶.

Mientras la *Gemeinschaft* es el juego en que consiste la vida orgánica: una forma delimitada por el flujo de conexiones que establecen individuos identificables para hacerla funcionar en beneficio del conjunto, “la asociación puede considerarse compuesta en la realidad por esos individuos aislados, comprendidos todos ellos por la asociación general en cuanto que parecen mostrarse activos en sus propios intereses y trabajando por esos intereses mismos”¹⁷⁷. La identidad del individuo en la *Gemeinschaft* se acoge en la *Gesellschaft* al interés general, aparentemente común a la pluralidad, que no hace sino asignar al individuo un valor intercambiable en el engranaje de la máquina que hace funcionar.

176 *Ibidem*, pág. 33.

177 *Ibidem*, pág. 72.

2.4.2 *El narrador* de Benjamin

Fue una de las obras de Leskov, una breve novela titulada *La pulga de acero*, la que sirvió a Walter Benjamin para trazar la mutación en las formas del relato. Tanto en la narración, como en la novela, descubrimos ciertos patrones que se contraponen entre las formas sociales de la *Gemeinschaft* y la *Gessellschaft*. Para entenderlos, antes es preciso señalar que el protagonista de esta novela es un artesano, y que Leskov entendía el hecho literario como un modo de artesanado.

Benjamin alude a los tipos de experiencia que se transmiten, bien a partir de la narración, enmarcada en el campo de la oralidad, es decir, del diálogo con uno mismo y de las relaciones sociales próximas y tradicionales; bien a partir de la novela, donde la cultura de lo alfabético, así como la soledad de la lectura y de la escritura, remiten a una experiencia más distanciada y reflexiva. De este modo, sobre la cotidianidad de la narración, nos dice,

“Cada vez más raro es encontrarse con gente que pueda narrar algo honestamente. Con frecuencia cada vez mayor se difunde la perplejidad en la tertulia, cuando se formula el deseo de escuchar una historia. Es como si una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias”¹⁷⁸.

Lo que se pierde es la experiencia de comunicar de boca en boca: “Entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes en su escritura menos se apartan del discurso de los muchos narradores anónimos”¹⁷⁹. La acción de narrar, por tanto, implica una fusión, un entendimiento, entre el que relata y el que

178 Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pág. 60.

179 *Ibidem*, pág. 61.

escucha. Esta forma social, como la *socialidad* para Simmel, constituye un fin en sí misma. No sólo los campesinos y marineros, señala Benjamin, eran modelos de la narración; también el artesano era considerado maestro superior de la narración, ya que “combinaba la noticia de la lejanía, tal como la traía a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario”¹⁸⁰.

Frente a la tradición oral, que identifica la forma social del artesano, la novela es el resultado del libro como factor de individualización de la cultura, algo que Marshall McLuhan, Walter Ong y Elisabeth Eisenstein habían advertido. Era responsabilidad del narrador tomar el relato de su propia experiencia, o la relatada por otros, para compartirla con los demás y convertirla en experiencia del que escucha. En cierto modo el artesano también se nutre de este tipo de experiencias; su aprendizaje es el resultado de un diálogo intergeneracional del que también son partícipes aquellos que poseen sus objetos.

Por el contrario, el novelista pertenece al reino de lo solitario: “La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo”¹⁸¹. Desaparece así el carácter pedagógico al tiempo que se pierde ese aura de extraordinario que contenía la narración en la transformación de la noticia llegada desde la lejanía. Recibimos la información con el apéndice de las aclaraciones, cuando el arte de narrar “estriba en mantener una historia libre de las explicaciones al paso que se la relata”¹⁸².

180 *Ibidem*, pág. 62.

181 *Ibidem*, pág. 65.

182 *Ibidem*, pág. 68.

Será entonces el que escucha, también como lector, el que habrá de proporcionarse la explicación. Mientras que la información es instantánea, la narración no se consume, sino que es capaz de procurar tantos sentidos como pensamientos provoque en sus distintos públicos. Es así como Benjamin enfrenta la narración a la novela en primera instancia, y la narración a la información en segunda, como realidades que evidencian formas sociológicas sustancialmente dispares. La narración, por tanto, es una *forma artesanal de comunicación*:

“No se propone transmitir el puro ‘en sí’ del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla”¹⁸³.

Leskov narra en *La pulga de acero* la historia de un artesano ruso apodado “el zurdo”, quien en compañía de otros dos artesanos evitaron todo contacto exterior hasta lograr mejorar el artefacto mecánico construido por los ingleses, que resultó ser un prodigio. Sin embargo, fue el misterio que envolvió tal acontecimiento lo que impregnó la labor de estos artesanos de un halo mágico. El lector de este relato tiene la oportunidad de recorrer junto a sus personajes esa aventura, de compartir la experiencia y hacerla suya.

La experiencia del relato contrasta con la nostalgia que impregna las últimas líneas de esta narración, que pronostica la llegada de un tiempo en el que las máquinas, así como las comodidades prácticas y las ciencias mecánicas, acabarán por oscurecer el misterio de las formas sociales del artesano:

“No hace falta decir que artesanos como el fabuloso zurdo ya no los hay en Tula: las máquinas han nivelado las desigualdades de talentos y dones y los genios

183 *Ibidem*, pág. 71.

no aspiran a luchar contra la aplicación y la exactitud. Aunque las máquinas favorecen el aumento de los salarios, no favorecen la audacia de los artistas, la cual a veces transgredía las normas e inspiraba la fantasía popular para elaborar leyendas tan fabulosas como la que nos ocupa”¹⁸⁴.

184 Leskov, N. (2007). *La pulga de acero*. Madrid: Impedimenta, págs. 121-122.

2.5 Una sociedad maquinista

2.5.1 La *megamáquina*

En gran medida, las formas sociales actuales vienen definidas por la técnica y la tecnología. No resultaría exagerado pensar que hasta los modos de relación pueden ser hoy objeto de ese determinismo. En su interpretación más rígida, el poder causal de los avances técnicos y tecnológicos anula la posibilidad de ciertas formas sociales, mientras que un determinismo más flexible situaría tanto a la técnica como a la tecnología “en una matriz social, económica, política y cultural mucho más variada y compleja”¹⁸⁵.

En la obra de Lewis Mumford asistimos a un juicio ético de la técnica. En ella es posible distinguir los modos sociales que nacen al cobijo de un entorno u otro, así como sus consecuencias para el individuo. De donde se desprende que la técnica, un elemento primordial para la comprensión de la figura del artesano, acabará por desvalorizar al ser humano al ceñirse a formas sociales donde los roles a desempeñar se limitan a las rutinas mecánicas de la disciplina técnica.

La organización social a la que Mumford atribuiría el nombre de *megamáquina*, tuvo sus orígenes en un sistema de edificaciones impulsado por el poder totalitario y erguido a expensas de las energías de una población sujeta a la necesidad. Como tal, la *megamáquina* es una estructura invisible, cuyos elementos -los seres humanos que la componen- pierden su singularidad y se convierten en meros engranajes de su funcionamiento.

185 Smith, M. R. y Marx, L. (1996). “Introducción”, en Smith, M. R. y Marx, L. (Editores) (1996). *Historia y determinismo tecnológico*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 15.

En el ejemplo de las pirámides hallamos una ilustración de aquellos paisajes donde las estructuras de carácter mecánico resultaron más prósperas. La suntuosidad de las edificaciones egipcias pasó a ser el símbolo de la opulencia y la explotación. El vértice representaba al poder concentrado en la figura del faraón, mientras el resto de peldaños eran ocupados por los súbditos de acuerdo a las funciones desempeñadas dentro de la organización, lo que destinaba la última posición a los esclavos.

La “separación entre quienes trabajaban y quienes vivían sumergidos en la ociosidad del excedente de trabajo”¹⁸⁶ favorecía la explotación de la masa: “La pobreza forzada hizo posible el trabajo forzado”¹⁸⁷. Si bien la precariedad de las condiciones de vida difería de unos a otros en función de la posición que ocupasen en el poliedro del poder, lo cierto es que la unidad total constituía un cuerpo adiestrado por y para la máquina, lo que le permitía “actuar a distancia, a través de escribas y veloces mensajeros; y si los escribas constituían la profesión privilegiada, fue porque la máquina no podía utilizarse de forma eficaz sin sus constantes servicios de encriptamiento y decodificación de órdenes reales”¹⁸⁸.

La Gran Pirámide de Gizeh es para Mumford la muestra de que este tipo de estructura garantizaba el orden social mecánico, un orden en el que el desarrollo de la individualidad quedaba reducido a los parámetros de la funcionalidad mecánica, lo cual desvela que

“La medición exacta, la previsión mecánica y la perfección sin fisuras no son monopolio de la época actual. La organización social faraónica había dado un salto

186 Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Logroño: Pepitas de calabaza, pág. 339.

187 *Idem*.

188 Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina...*, pág. 318.

de cinco mil años hacia adelante en el arte de crear la primera máquina de poder a gran escala (...) Dicha megamáquina se componía de multitud de partes uniformes, especializadas e intercambiables, pero funcionalmente diferenciadas, rigurosamente reunidas en un conjunto y coordinadas en un proceso centralmente organizado y dirigido en que cada parte se comportaba como un componente mecánico del todo mecanizado”¹⁸⁹.

Lo que diferenciaba a las partes que la integraban no era más que la forma en que sus funciones eran encadenadas, que lejos de crear solidaridades entre ellas y contribuir al desarrollo de la individualidad, las hacía perfectamente prescindibles y sustituibles por otras piezas igualmente confeccionadas para la obtención de resultados. En este sentido, “el orden ha sido completamente transferido a la máquina, y no se interioriza ni resulta aceptable modo alguno salvo que sirva a la máquina”¹⁹⁰. Mientras que el dominio de una técnica es el modo de hacer del individuo con ella, en una sociedad mecánica es precisamente esa habilidad la que debe quedar anulada para garantizar la efectividad de la máquina.

En realidad, la forma social que responde a la *megamáquina* sitúa a los individuos en el rol de ritualistas, desempeñando un trabajo metódico, sin experimentación, es decir, sin un proceso consciente de aprendizaje. El ritualismo de la *megamáquina* sólo requiere y exige adaptación a las formas de trabajo estipuladas. Por eso es tan importante la burocracia en una sociedad mecánica, porque “bien organizada forma parte integral de la megamáquina: un grupo de hombres capaces de transmitir y ejecutar una orden con la minuciosidad ritualista de un sacerdote y la obediencia mecánica de un soldado”¹⁹¹.

189 *Ibidem*, págs. 323-324.

190 *Ibidem*, pág. 110.

191 *Ibidem*, págs. 329-330.

Cuando imitamos sin asimilar concedemos mayor poder a los mismos procesos externos que nos dominan. Nos convertimos entonces en simples ejecutores, en autómatas. Es por eso por lo que

“Los conocimientos secretos son la clave de cualquier sistema de control total (...) En la actualidad, el lenguaje de las matemáticas superiores, sumado a las misteriosas claves de los ordenadores, están restaurando tanto el secretismo como el monopolio de tal saber, con la consiguiente reanudación del control totalitario”¹⁹².

Gran parte del éxito de la *megamáquina* consiste en concentrar ese saber en pocas manos, a través de códigos únicamente reconocidos por un reducido grupo de individuos, al cual le correspondería dividir el trabajo en tareas especializadas con el fin de ocultar a la masa el funcionamiento integral de los procesos que ejecuta. Es la ausencia de conexión entre unas y otras funciones lo que la mantendrá encadenada a las necesidades del poder, evitando el desarrollo de su autonomía frente al trabajo que realiza:

“La burocracia era, de hecho, el tercer tipo de ‘máquina invisible’, y podríamos llamarla una ‘máquina de comunicaciones’, que coexistía con la ‘máquina militar’ y la ‘máquina laboral’, como parte integral de la estructura totalitaria final (...) Su función consiste en transmitir, sin alteración ni desviación, las órdenes procedentes de arriba (...) Semejante método administrativo requiere idealmente una represión deliberada de todas las funciones autónomas de la personalidad y una predisposición a ejecutar las tareas cotidianas con ritual exactitud”¹⁹³.

192 *Ibidem*, pág. 329.

193 *Ibidem*, pág. 332.

El coste humano de la *megamáquina* resulta excesivamente elevado. Sus exigencias requieren el tiempo y el esfuerzo del individuo, tiempo y esfuerzo que deja de invertir en sus relaciones con los demás y consigo mismo; en última instancia, en su formación como ser humano. Tendemos a olvidar que “el hombre tuvo que aprender a ser humano (...) tal autotransformación fue, sin duda alguna, la primera misión de la cultura humana; en efecto, todo avance cultural, aun hecho sin esta intención, es un esfuerzo para rehacer la personalidad humana”¹⁹⁴. Mientras que el ser humano como materia bruta ha de modelarse a través de las cosas que hace,

“La cultura maquinista (...) no se centraba en el trabajador y su vida, sino en el producto, el sistema de producción y los beneficios materiales o pecuniarios resultantes de todo ello (...) Los procesos derivados de la megamáquina buscaban la velocidad, la uniformidad, la estandarización y la cuantificación”¹⁹⁵.

Lo que diferenciaba al trabajador de la *megamáquina* de la labor del artesano era la libertad. El tiempo era su tiempo, que no distribuía en funciones sujetas a una finalidad, sino en función de sus necesidades. Las relaciones formaban parte de su trabajo, de modo que el esfuerzo no era percibido como tal, en tanto la satisfacción que le proporcionaba el contacto con los demás compensaba las horas de dedicación y privaciones que a veces requería su labor: “En el pequeño taller el carpintero, el peletero, el alfarero, el hilandero y el tejedor, aunque a menudo indebidamente confinado y económicamente agobiado, tenía el beneficio de la compañía humana, siguiendo pautas más o menos familiares”¹⁹⁶.

194 *Ibidem*, pág. 79.

195 *Ibidem*, págs. 392-393.

196 *Ibidem*, pág. 394.

Tampoco el ritmo de sus tareas era ajeno a su voluntad. Podía regular su tiempo de trabajo de acuerdo a sus exigencias, al margen de órdenes severas que lo obligasen a cumplir los cánones de la *megamáquina* en cuanto a perfección y cuantificación. Al asimilar sus tareas, el artesano sentía que el resultado de su trabajo, el objeto artesanal, era algo que le pertenecía y definía su modo de hacer. Era así como

“El aumento de destreza en la tarea acarrea una inmediata satisfacción subjetiva, y este sentido de dominio lo confirmaba y aumentaba el producto acabado. La principal recompensa de la jornada laboral del artesano no era el salario, sino el trabajo mismo, realizado en un entorno social (...) Al identificarse con su trabajo e intentar hacerlo perfecto, el artesano remodelaba su carácter (...) El artesano y el objeto hecho reaccionaron entre sí. Hasta los tiempo modernos (...), la mayor parte del pensamiento humano y de su imaginación pasaban por las manos”¹⁹⁷.

Sin embargo, el producto estandarizado no identifica al trabajador, sino a un sistema de control mecánico. Su uniformidad no desvela ni el tiempo, ni el esfuerzo, ni la creatividad invertidos por el individuo en su elaboración, antes bien éste es reducido a la unidad de conjunto tomada como medida también estándar de la *megamáquina*. Bajo su control “existe una estética de las unidades y las series”¹⁹⁸: la repetición de un modo generalizado.

Las partes quedan absorbidas por el todo que las representa, una masa a la que Mumford se refería como *máquina laboral*, cuya función consiste en aceptar y cumplir las órdenes que provienen del poder, transmitidas y controladas por la *máquina militar*. una férrea disciplina de trabajos divididos en operaciones

197 *Ibidem*, págs. 391-392.

198 Mumford, L. (2002). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 353.

compartimentadas. De manera que el individuo como tal queda anulado, o lo que es lo mismo, estandarizado, como observamos en la organización laboral taylorista.

Parece como si una misma vida, un solo “yo”, resumiese en sí las características de toda la vida humana: vida objetivada. Hasta tal punto es así, que cuando “Le Play preguntó una vez a sus oyentes cuál era la cosa más importante que había salido de la mina; y después de que uno dijo que el carbón y otro que el hierro y otro que el oro, contestó: ‘No, la cosa más importante que sale de la mina es el minero’”¹⁹⁹.

A pesar de que la pregunta de Le Play pudiese haber despistado a los oyentes al incluir en ella la palabra “cosa”, sus respuestas, el producto extraído de la mina, hubiese sido igualmente válida, puesto que en toda organización mecánica el trabajo es también un producto, algo inanimado que no produce más que resultados previstos, exactos y cuantificables. El trabajador es una pieza más de la máquina, algo secundario conforme al pragmatismo de una sociedad mecánica; si uno deja de funcionar siempre es posible sustituirlo por otro eslabón. Lo que cuenta es el resultado.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 381.

2.5.2 La máquina y la liberación creativa

Para Mumford, “quizá la mayor amenaza para la eficacia de la megamáquina procediese de dentro: de su propia rigidez y su represión de las capacidades individuales, sumada a su aguda carencia de objetivos racionales”²⁰⁰. La irracionalidad de este instrumento reside en la explotación de la mano de obra, adiestrada para cumplir funciones específicas basadas en la repetición durante largos períodos de tiempo. El ritmo de trabajo acapara toda la atención del individuo, que se limita a interiorizar el proceso mecánico sin asimilar la tarea en sí.

Debido a su situación, la masa explotada no alcanza a ver los aspectos positivos de la máquina y la tecnología. Se siente incapaz de entender que “la relación del hombre con la máquina ha de ser simbiótica, no parasitaria, y eso significa que ha de estar dispuesto a disolver esa asociación”²⁰¹. Pero las condiciones impuestas por la *megamáquina* impiden este tipo de reflexión, y esto porque

“Entre la concepción de la máquina y su utilización, como señaló Krannhals, se pasó por alto un proceso psicológico y social: la fase de la evaluación (...) La velocidad o la iluminación sólo tienen sentido en términos de utilidad humana y en relación con un esquema de valores humanos y sociales (...) La creencia en que se podía prescindir de los valores constituyó el nuevo sistema de valores”²⁰².

En una organización social mecánica, el valor atribuido al trabajo estaba vinculado al producto resultante de la actividad. Y esto era igual tanto para los

200 Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina ...*, pág. 375.

201 Mumford, L. (2014). *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de calabaza, pág. 110.

202 Mumford, L. (2002). *Técnica y civilización ...*, págs. 305-306.

agentes que ostentaban y ejercían el poder, como para los sujetos que padecían sus efectos: el aspecto económico de rentabilidad económica parecía ser el único incentivo con el que el destajista se resarcía de la jornada laboral. El valor del trabajo estaba muy lejos de la alentadora concepción de la técnica planteada por Ortega, la del “esfuerzo que ahorra esfuerzo”, que hubiese establecido un equilibrio entre la fuerza de la máquina y el desarrollo de las capacidades individuales.

El individuo conseguiría así aliviar la parte más fatigosa de los procesos de la labor, e invertir el tiempo y el esfuerzo liberados en actividades más provechosas para su desarrollo personal. Tal y como ocurría en la artesanía,

“Las operaciones se encontraban bajo control directo del propio artesano. Éste se tomaba su tiempo en relación con su trabajo, obedecía a los ritmos de su propio cuerpo, reposaba cuando se cansaba (...) de manera que si su trabajo avanzaba con lentitud, el tiempo que había invertido en él era tiempo realmente vivido (...) Las recompensas de este [trabajo] eran intrínsecas a la actividad misma (...) El trabajador podía pasar, con una destreza aún mayor, de las facetas operativas a las expresivas de su trabajo. Mediante la adquisición de habilidad técnica, adquiría licencia, por así decirlo, para practicar el arte. En esta etapa, la propia máquina contribuiría a la liberación creativa”²⁰³.

La máquina como aliada del trabajador modifica radicalmente los esquemas de toda organización social. Ahora la recompensa no es algo material, la retribución económica por el servicio prestado, sino la labor en sí: el valor del trabajo, que permite al individuo proyectarse, construirse simbólicamente a través de las cosas que hace. Pero, la aparente simpleza de los procesos mecánicos estaba destinada a

203 Mumford, L. (2014). *Arte y técnica...*, pág. 100.

absorber la atención del trabajador. Era el tedioso ritmo de la *megamáquina* lo que aseguraba su finalidad: evitar cualquier tipo de distracción mediante movimientos regulares y precisos que cumpliesen las expectativas de la producción.

Aunque “había muchos procesos artesanales que muy bien podrían haberse abreviado, simplificado o perfeccionado mediante las máquinas, como la rueda de alfarero perfeccionó la alfarería”²⁰⁴, esta conquista no estaba dentro de los planes del sistema totalitario de la máquina. El control sobre los procesos hubiese otorgado al artesano el control de su vida, lo que significaría la desobediencia a la lógica meramente productivista, que comenzaba por anular la autonomía de los individuos e instaurar la soberanía del autómeta, del dependiente y sometido por los intereses de la gran máquina. Una lógica que se opone radicalmente a la técnica como

“Forma de crear una personalidad humana más capacitada para encontrarse de igual a igual con las fuerzas de la naturaleza y dirigir de forma racional su propia existencia. Cuando el comportamiento humano se vuelve adyacentemente mecánico, la técnica no obedece a esta finalidad; pero cuando la objetividad menor del proceso mecánico es absorbido por la objetividad mayor de la personalidad en desarrollo (...) entonces el desarrollo mecánico que a veces parece bien desprovisto de contenido humano demostrará haber sido una bendición para el espíritu humano”²⁰⁵.

Bajo el control de la máquina el individuo subsiste sin aportar nada más, y para eso es necesario que “la herramienta y el objeto, el símbolo y el sujeto”²⁰⁶, permanezcan separados. De manera que, “a las dóciles víctimas de este sistema

204 Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina...*, pág. 419.

205 Mumford, L. (2014). *Arte y técnica...*, págs. 90-91.

206 *Ibidem*, pág. 98.

nunca se las deja solas el tiempo suficiente como para que sean conscientes de sus propios impulsos o se dejen llevar siquiera por una ensoñación diurna”²⁰⁷. El éxito de la *megamáquina* consiste en no dejar lugar a la reflexión sobre quién controla a quién: si la máquina al ser humano, o el ser humano a la máquina.

207 *Ibidem*, págs. 143-144.

2.5.3 La *McDonalización* y la *Nada* como formas sociológicas

Como forma social contemporánea, la *McDonalización* es un ejemplo de *megamáquina*: un modelo de trabajo y consumo programado, caracterizado por una estructura extremadamente rígida o enmascaradamente flexible. Cada una de las acciones que acontece en este tipo de organizaciones está dominada por la finalidad y el utilitarismo, por lo que la experiencia queda limitada a generalizaciones comúnmente aceptadas.

Antes de emprender una acción, el individuo ya dispone de recorridos prefijados que lo conducen directamente al resultado. Se encuentra sometido al protocolo de acción que asegura el máximo rendimiento. Es lo que David Graeber ha denominado *burocracia total*²⁰⁸, en la que el sistema social privilegia la eficiencia y la rentabilidad genera formas sociales controlables, sometidas a la burocratización. Este control se debe a la eficacia como valor único, que “nos ofrece el método óptimo para ir de un punto a otro (...) Para pasar de un estado de apetito a otro de satisfacción”²⁰⁹.

Si todo está organizado para saciar de inmediato el deseo de los consumidores es porque sus necesidades están dispuestas en un reducido menú de posibilidades. Existen respuestas para todo. Luego nuestra capacidad de elección queda limitada también a un número preciso de opciones, lo cual nos lleva a pensar que “el éxito del modelo McDonald’s indica que mucha gente ha empezado a desear un mundo sin sorpresas”²¹⁰. La estandarización de las necesidades, y por tanto la de los

208 Graeber, D. (2015). *La utopía de las normas*. Barcelona: Ariel.

209 Ritzer, G. (2005). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel, pág. 24.

210 *Ibidem*, pág. 25.

deseos, garantiza un mundo de ficciones reconocible y cálido, donde cualquier movimiento alternativo a la lógica de la estructura desencadenaría el caos más absoluto.

Dentro de sus límites, el individuo se siente libre para elegir la mejor opción de entre las disponibles, y esa sensación lo satisface, con ella se conforma. Porque si bien el número de opciones es limitado, el resultado es esencial: “Cantidad ha llegado a ser sinónimo de calidad; si hay mucha cantidad de alguna cosa eso significa que debe ser buena”²¹¹. Y éste es el valor positivo de la *McDonalización*, eso que es tanto y que tantos desean. Hemos aprendido a valorar lo general y abundante por encima de lo particular y escaso, es decir, a desear lo mismo.

Al satisfacernos de esta forma, al objetivar los deseos, lo que hacemos en realidad es responder a la finalidad de la estructura, que con “líneas marcadas en el suelo, menús limitados, opciones escasas y unos asientos incómodos, todo ello provoca que los usuarios hagan aquello que la dirección de los establecimientos desea que hagan: comer rápidamente y marcharse”²¹².

Nos hemos convertido, pues, en instrumentos útiles de un modelo que racionaliza nuestras acciones para ponerlas a su servicio. Las formas sociales están sujetas a la eficacia del funcionamiento de la máquina; asistimos a la transformación del conjunto de individuos en una masa indiferenciada. Y es el modelo de forma social que, según Ritzer, se extiende en nuestro tiempo más allá de las cadenas de *fast food*. Desde el trabajo hasta el consumo, los comportamientos se rigen conforme a tareas fijas y repetitivas, pero sobre todo productivas:

211 *Idem*.

212 Ritzer, G. (2005). *La McDonalización de la sociedad...*, pág. 26.

“Presentamos a continuación la forma en que un obrero describe la naturaleza repetitiva de su trabajo: ‘Estoy de pie toda la noche en un lugar que tiene poco más de medio metro cuadrado. El único momento en que una persona deja de trabajar es cuando la cadena se detiene. Hacemos unas treinta y dos operaciones con cada coche, por unidad, cuarenta y ocho unidades por hora, y ocho horas al día. Treinta y dos veces cuarenta y ocho veces ocho. Imagínate, ése es el número de veces que aprieto el botón’”²¹³.

Así es como la tarea absorbe los sentidos del trabajador, y así es como todo cuanto puede aportar a su labor consiste en el mecánico movimiento de “apretar el botón”. Toda su atención está destinada a una acción concreta que no deja nada más tras de sí. Ni en lo que se refiere al objeto, ni a las relaciones, el trabajador establece vínculo alguno. Su cualidad de prescindible dentro del sistema mecánico, unida al “carácter temporal de los contratos (...) elimina en gran medida la posibilidad de tales relaciones personales entre los empleados”²¹⁴. Tampoco lo une nada al objeto resultado de su monótona tarea, salvo la compensación económica por la repetición.

En este sentido, la responsabilidad recae en la uniformización de los procesos, que confiere a los objetos una forma hueca. Ritzer habla en términos de *nada* como el resultado de estas formas sociales racionalizadas hasta el extremo. De hecho, “las dificultades para diferenciar los (...) legítimos de los falsos, demuestran que estamos ante una forma de la nada”²¹⁵. Y esto es debido principalmente a la saturación de los mercados²¹⁶, motivada por un consumo expansivo y promovido a su vez por el interés de los grandes capitales.

213 *Ibidem*, págs. 179-180.

214 *Ibidem*, pág. 167.

215 Ritzer, G. (2006). *La globalización de la nada*. Madrid: Popular, pág. 180.

216 *Ibidem*, pág. 179.

De esta forma, la *nada* “denota una *forma social que está por lo general centralmente concebida, controlada y comparativamente desprovista de contenido sustancial distintivo*”²¹⁷. No importa tanto el objeto como que éste sea objeto de consumo: una mercancía concebida y producida de modo estandarizado por y para el Mercado. Basta con que despierte la curiosidad de unos cuantos para que rápidamente se contagie a los demás esa ficción de deseo, esa necesidad externamente creada e impuesta por la industria del consumo.

Lo que nos aporta la *nada* no es otra cosa que la ilusión de poseer, de mitigar por un momento el deseo, que tiene como fin entrar a formar parte de una esfera que nos identifique con el resto de poseedores. Pero, debido precisamente a esto, sólo nos define como una categoría indistinta del conjunto, clasificable en un determinado estilo de vida que es también un estilo de consumo.

Por su parte, el *algo* es la “*forma social que en general se concibe y controla autónomamente, y es comparativamente rica en contenido sustancial distintivo*”²¹⁸. Mientras la *nada* nos atribuye una identidad indiferenciada, el *algo* nos diferencia de los demás y nos hace únicos. Si la *burocracia total* y la *McDonalización* implican lo que Max Weber llamaba *desencantamiento del mundo*, el *algo* es como forma social lo que rompe con la *jaula de hierro* y nos hace recuperar nuestra singularidad. Resulta entonces que

“Lo que es algo tiende a asociarse con relaciones humanas profundas y altamente significativas, mientras que la nada se vincula a la ausencia relativa de tales relaciones humanas (...) Aquello que proviene de relaciones intensamente humanas tiene quizás mucho de lo distintivo asociado a tales relaciones

217 *Ibidem*, págs. 27-28.

218 *Ibidem*, págs. 33-34.

(pormenores de historias interpersonales asociadas con éstas). (...) Lo que es algo tiende a tener una cualidad mágica, de encanto, mientras que lo que es expresión de la nada está con mayor probabilidad desencantado, carece de misterio y magia”²¹⁹.

Es curioso que esa necesidad de distinguirnos comience por la necesidad de acercarnos a los demás. Pero en eso consiste la construcción de uno mismo, en crear vínculos duraderos con nuestro entorno humano y material, relaciones basadas en solidaridades a través de las cuales tomamos conciencia de lo que hacemos. Y es en este sentido en el que el orden de la máquina nos ha despojado de la verdadera esencia del ser humano. Nos ha distanciado de los demás y convertido en un producto indiferenciado y dependiente de su mecanismo, de forma que la conexión con los demás se limita a las necesidades del resultado puramente utilitarista, que se ha convertido en la forma social dominante.

219 *Ibidem*, págs. 70-73.

3. LA FORMA SOCIAL DEL ARTESANO

3.1 Sobre la técnica y la necesidad

Para poder entender la figura del artesano debemos remitirnos a la naturaleza técnica del ser humano. A diferencia del animal, cuyas necesidades responden a las naturales de la existencia, el ser humano no se conforma con la vida, puesto que ésta no es para él simplemente sobrevivir, sino bienestar. El animal que construye una guarida o se alimenta de los frutos silvestres que encuentra a su paso en el bosque, satisface sus necesidades inmediatas de calor, frío o hambre; el ser humano, por su parte, construye una casa, cocina el alimento, o sirve éste en una determinada vajilla para satisfacer las necesidades que él ha inventado. De modo que el ser humano no sólo quiere vivir, desea vivir bien una vez satisfechas sus necesidades primarias.

En tanto que su vida no sirve sólo a la existencia, no coincide con aquella del *Animal laborans* cuya labor, según Hannah Arendt, era la “actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida”²²⁰. La labor del ser humano consiste en hacer posible su bienestar: modificar su circunstancia, porque esta tentativa de auto-condicionarse es precisamente la que constituirá su cualidad humana, tal y como Ortega y Gasset advertía bajo la divisa “yo soy yo y mis circunstancias”. Para llevar este propósito a su fin, antes ha de procurar

“No tener esas necesidades [inmediatas] y, consecuentemente, no tener que ocuparse en satisfacerlas, [de manera que] aún le quedaría mucho que hacer, mucho ámbito de vida, precisamente los quehaceres y la vida que él considera

²²⁰ Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós, pág. 21.

como lo más suyo. (...) Lo cual, inesperadamente, nos descubre la constitución extrañísima del hombre: mientras todos los demás seres coinciden con sus condiciones objetivas -con la naturaleza o circunstancia-, el hombre no coincide con ésta, sino que es algo ajeno y distinto de su circunstancia; pero no teniendo más remedio, si quiere ser y estar en ella, que aceptar las condiciones que ésta le impone. De aquí que se le presenten con un aspecto negativo, forzado y penoso”²²¹.

Asegurada la satisfacción de las necesidades primarias,

“En el hueco que la superación de su vida animal deja, vaca el hombre a una serie de quehaceres no biológicos, que no le son impuestos por la naturaleza, que él se inventa a sí mismo. Y precisamente a esa vida inventada (...) es a lo que el hombre llama vida humana, bienestar. La vida humana, pues, trasciende de la realidad natural, no le es dada (...), sino que se la hace él, y este hacérsela comienza por ser la invención de ella”²²².

Una invención que viene motivada por “lo que en cada época, pueblo o persona el hombre pretende ser; hay, pues, una primera invención pre-técnica, la invención por excelencia, que es el deseo original”²²³.

En este sentido el ser humano es

“Un ente cuyo ser consiste, por lo pronto, en lo que aún no es, en un mero proyecto, pretensión o programa de ser; que, por tanto, ese ente tiene que afanarse en la realización de sí mismo (...) La materia, el elemento real donde y con el cual el hombre *puede* llegar a ser de hecho lo que en proyecto es, es el mundo”²²⁴.

221 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica*. Madrid: Espasa Calpe, págs. 19-20.

222 *Ibidem*, págs. 36-37.

223 *Ibidem*, pág. 49.

224 *Ibidem*, pág. 52.

Esta pretensión del ser humano desvela su condición de “técnico creador de lo superfluo”²²⁵, capaz de “anticipa[r] lo que aún es irreal. En definitiva, los deseos referentes a cosas se mueven siempre dentro del perfil del hombre que deseamos ser. Éste es por lo tanto el deseo radical, fuente de todos los demás”²²⁶.

De modo que en la dignidad del ser humano está implícito de forma imperativa el deseo de trascender lo que le ha sido dado. Este trascender se concreta a través de la técnica como transformación, al igual que el pensamiento era para Ernst Bloch en *El principio esperanza*²²⁷ la actividad reflexiva de traspasar lo obvio y evidente. En tanto que pensar es traspasar identificando lo que aún no es y podría llegar a ser, el hacer técnico responde también a ese impulso de crear otro mundo posible a partir de las circunstancias del actual. Esta labor dialéctica convierte lo negativo del mundo objetivo en positividad antropomorfizada.

Así, la condición técnica del ser humano muestra a la técnica como “lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto”²²⁸. De tal forma que éste no sería el “ser humano asimilable a una bestia de carga, un siervo condenado a la rutina (...) absorbido en una tarea que deja el mundo fuera”²²⁹, sino aquel cuya actividad “corresponde a lo natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constante repetitivo ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo”²³⁰. Éste, pues,

225 *Ibidem*, pág. 28.

226 *Ibidem*, pág. 50.

227 Bloch, E. (2004). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.

228 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 23.

229 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 17.

230 Arendt, *Op. Cit.*, pág. 21.

“Está constituido para una íntima necesidad de apelar a sí mismo a una norma más allá de él, superior a él, a cuyo servicio libremente se pone. (...) Es la criatura de selección, y no la masa [entendida aquí como la vida animal], quien vive en esencial servidumbre. Por eso no estima como una opresión la necesidad de servir. Cuando ésta, por azar, le falta, siente desasosiego e inventa nuevas formas más difíciles, más exigentes, que le opriman (...) Nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que es hacia lo que se propone como deber y exigencia”²³¹.

El auto-condicionamiento mediante el que el ser humano objetiva sus necesidades inmediatas impregna su actividad de un carácter impropio de la labor del *Animal laborans*. Su intento por distanciarse de la naturaleza que le ha sido dada viene promovido por la necesidad de crear un entorno adaptado a su particularidad. Luego la labor dirigida a garantizar la vida no tendría como fin último el mero existir. Al no estar centrada exclusivamente en el ciclo vital, podría destinarse a satisfacer el deseo de bienestar del ser humano. De esta forma, se emancipa respecto a las necesidades puramente fisiológicas -que comparte con la vida animal- para regirse por esas otras simbólicas que lo reconocen como un ser más allá de lo inmediato.

Como apuntaba Claude Lévi-Strauss²³², lo propio del ser humano no era comer, sino marcar su diferencia antropológica mediante la dualidad crudo-cocido: transformar la materia dada para hacerla humana. Si bien es cierto que el ser humano está condicionado por la necesidad desde su nacimiento, ésta no se refiere en modo único a las necesidades primarias, sino a su condición superflua.

231 Ortega y Gasset, J. (2002). *La rebelión de las masas*. Madrid: El País, págs. 103-106.

232 Lévi-Strauss, C. (1990). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Madrid: FCE.

La vida como necesidad del ser humano para hacer efectivo su bienestar requiere esfuerzo, pero al contrario de lo que pensaban los antiguos, “que debido a que los hombres estaban dominados por las necesidades de la vida, sólo podían ganar su libertad mediante la dominación de esos a quienes sujetaban a la necesidad por la fuerza”²³³, el esfuerzo del ser humano no se centra en la satisfacción de sus necesidades inmediatas, sino en el ahorro de la gran parte de su esfuerzo. La definición orteguiana de técnica sería entonces la del “esfuerzo que ahorra esfuerzo”. Un ahorro que no está destinado exclusivamente a servir a la vida en sus aspectos más inmediatos, sino a las necesidades creadas por el ser humano para satisfacer su necesidad de bienestar y cumplir así su deseo de ser el ser que quiere ser. Lo cual significaría que la vida puramente fisiológica no es la condición humana de la labor. Por tanto, aunque

“La satisfacción de las necesidades naturales particulares es también, evidentemente, en el hombre un factor de primera importancia; sin embargo, este factor se verifica mientras el hombre es consciente de estas necesidades, las sintetiza y las contrapone como hecho *subjetivo* al ambiente circundante, al objeto de sus acciones. *El animal particular es parte constitutiva de su mundo; la particularidad humana es parte de este mundo en cuanto se contrapone a él*”²³⁴.

El trabajo que Arendt atribuye al *Homo faber* “proporciona un 'artificial' mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales”²³⁵, porque lo natural en el ser humano es esa carencia que señalaba Arnold Gehlen²³⁶. Por más que nuestras necesidades elementales estén cubiertas, nunca conseguimos saciar

233 Arendt, *Op. Cit.*, pág. 100.

234 Heller, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, pág. 36.

235 Arendt, *Op. Cit.*, pág. 21.

236 Gehlen, A. (1993). *Antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.

ese impulso a actuar sobre un mundo más allá de nuestra constitución biológica. Porque sentimos que no es un mundo acabado, sino que precisa de la acción humana para ser completado.

Es así como la técnica pone de relieve esa libertad del ser humano respecto al mundo en que vive, porque “*nuestro* mundo se compone en gran parte de cosas que no hay, de las cuales hay sólo su falta, su defectividad, su deplorable hueco y que, precisamente por ser todo esto, nos afectan o importan”²³⁷. Y esa ausencia es “la presencia de la que primero hay que apropiarse”²³⁸, puesto que representa la capacidad inventiva del ser humano frente a las carencias de la naturaleza.

Carencias que por otro lado compensa con sus creaciones para dar forma a “la civilización [que] no está ahí, [que] no se sostiene a sí misma. [Sino que] es artificio y requiere un artista o artesano”²³⁹. Luego lo propio del artista y del artesano, según la *techné*, consiste en vincularse por medio de la técnica a la *poiesis* a través de la invención y creación de todo aquello que tiene su origen en la acción humana y en el *savoir faire*. Es esta creación la que nos otorga identidad al ver proyectada nuestra imagen fuera de nosotros, reconociéndonos en ese mundo que es producto del quehacer humano, el fruto de una ciencia por la que, como diría el filósofo Ian Hacking²⁴⁰, *representamos* -de forma más o menos consciente- e *intervenimos*.

Y así es como explicaba Arendt ese mundo de objetos técnicos a propósito de la identidad: “Las cosas del mundo tienen la función de estabilizar la vida humana,

237 Ortega y Gasset, J. (2008). *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Anaya, pág. 148.

238 Heidegger, M. (2001). “La cosa”, en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, págs. 135-136.

239 Ortega y Gasset, J. (2002). *La rebelión de las masas...*, pág. 130.

240 Hacking, *Op. Cit.*

y su objetividad radica en el hecho de que (...) los hombres, a pesar de su siempre cambiante naturaleza, pueden recuperar su unicidad, es decir, su identidad, al relacionarse con la misma silla y la misma mesa”²⁴¹.

La necesidad de bienestar del ser humano queda satisfecha al identificarse con el mundo de las cosas creado por él, un mundo capaz de contener “la mente en su vuelo [que, de otra forma,] apenas si encuentra resistencia. Por eso es tan importante (...) palpar objetos materiales y aprender en su trato con ellos una disciplina de contención”²⁴². Son los objetos los que estabilizan la vida humana, porque “sólo si hay objetos puede haber una forma fija del mundo”²⁴³ en la que el ser humano pueda reconocerse. Mediante la objetivación de sí mismo -la exteriorización de su *savoir-faire*-, el mundo de los objetos le proporciona una continuidad opuesta a esa tendencia a lo cambiante propia del ser humano.

Ese mundo de objetos es, por tanto, resultado de los actos técnicos, los cuales permiten: “1º. Asegurar la satisfacción de las necesidades, por lo pronto, elementales. 2º. Lograr esa satisfacción con el mínimo esfuerzo. 3º. Crearnos posibilidades completamente nuevas produciendo objetos que no hay en la naturaleza del hombre”²⁴⁴. La consecuencia de los actos técnicos sería, pues, la vida humana, una vida en la que el ser es como desea ser.

241 Arendt, *Op. Cit*, pág. 158.

242 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 91.

243 Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 21.

244 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 34.

3.2 La técnica del artesano

Ortega distinguía tres tipos de técnicas para explicar el modo en que el ser humano emprende la tarea antropológica de esforzarse por ahorrar esfuerzo. Éstas son la técnica *del azar*, la *del artesano* y la *del técnico*. En la *técnica del artesano* “aún la proporción entre lo no técnico y lo técnico no es tal que lo técnico se haya hecho la base absoluta de sustentación. No; aún la base sobre [la] que el hombre se apoya es lo natural -por lo menos, y esto es lo importante, así lo siente él-”²⁴⁵. Si la actividad del *técnico* parte de representaciones teóricas, el artesano trabaja sobre bases concretas, de manera que su labor desarrolla un saber intuitivo en tanto responde a la aplicación práctica de conocimientos.

Lo que distanciaba a la labor artesanal de la ciencia experimenta un cambio de sentido a partir del siglo XVIII. Para dar respuesta a las necesidades de bienestar comienza a investigarse la naturaleza, siendo así que en el conocimiento científico ahora la teoría se orienta a sus aplicaciones prácticas. Un artesano, por tanto, no se limitará al desarrollo de la tradición práctica, sino que además incluirá en su actividad métodos científicos para explorar la naturaleza de los materiales con que trabaja:

“No se trata sólo de meditaciones teóricas de los hombres de mundo: hay que tomar también en consideración los esfuerzos de los artesanos por establecer, por ejemplo, chimeneas que calienten bien. El milagro, sin embargo no es fácil de realizar: al principio no saben cómo resolver el problema, y hacia los años 1720 se construye una técnica (¿o una ‘ciencia’ al estilo del siglo?) de las chimeneas, que es la ‘caminología’. Hay que estudiar la reflexión de los rayos caloríficos en el ladrillo

245 *Ibidem*, pág. 76.

o el mármol, así como la forma que deben tener los conductos para provocar un flujo de aire favorable”²⁴⁶.

El técnico artesano distingue los actos naturales de los técnicos, al entender éstos como el resultado de su acción, algo que no se da en la *técnica del azar*, donde el ser primitivo “ignora su propia técnica como tal técnica; no se da cuenta de que entre sus capacidades hay una especialísima que le permite reformar la naturaleza en el sentido de sus deseos”²⁴⁷. Luego el artesano es consciente de su saber práctico, de su habilidad; no solamente se siente capaz de transformar la materia, sino que además ahora sabe que puede mejorar el entorno que lo rodea según su voluntad.

Mientras que al ser humano de la *técnica del azar* “la invención le aparece como una dimensión más de la naturaleza”²⁴⁸, el artesano, a pesar de no concebir el invento como algo propio, comprende que al intervenirla aporta algo ajeno a ella, extranatural. Se reconoce, pues, agente activo de la naturaleza, tal y como lo hicieron los filósofos jónicos en la primitiva ciencia griega,

“Que la interferían también activamente, pues el filósofo y el hombre de acción eran uno mismo todavía. Señalaron la diferencia entre la necesidad y la inventiva, esto es, entre los procesos espontáneos de la naturaleza y la acción del hombre sobre ella. Quisieron penetrar en la comprensión de los procesos de la naturaleza: el reino de la necesidad; a la luz de los procesos controlados: el reino de la inventiva”²⁴⁹.

246 Taton, R. (Editor) (1988). *Historia General de las Ciencias. El siglo XVIII*. Barcelona: Orbis, págs. 474-475.

247 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 72.

248 *Ibidem*, pág. 74.

249 Farrington, B. (1974). *Mano y cerebro en la Antigua Grecia*. Madrid: Ayuso, págs. 19-20.

En el estadio de la *técnica del artesano*, en la que se produjo un incremento de los actos técnicos en número y dificultad, Ortega atribuye a esta figura un aura de excepcionalidad, casi de cierto elitismo, por el que los artesanos se convertirían en seres dotados de una especial inclinación a la transformación técnica de la materia. De modo que tales actos

“No puede ejercitarlos todo el mundo y cualquiera. Es preciso que ciertos hombres se encarguen a fondo de ellos, dediquen a ellos su vida: son los artesanos (...) [Porque el artesano] entiende la técnica bajo la especie o figura de los técnicos que son los artesanos; quiero decir: aún no sabe que hay técnica pero ya sabe que hay técnicos-hombres que poseen un repertorio peculiar de actividades que no son, sin más ni más, las generales y naturales en todo hombre”²⁵⁰.

Pero ni siquiera la especialización de determinados seres humanos en determinadas técnicas confiere a esta época una conciencia de las mismas. Éstas se confunden con la figura de quienes las ejercitan, un error que preocupó a algunos coetáneos como Sócrates, quien argumentaba “que la técnica no es el técnico, sino una capacidad *sui generis*, abstracta, peculiarísima, que no se confunde con este hombre determinado o con aquel otro”²⁵¹.

Es posible que la falta de conciencia se debiese a la transferencia de las técnicas de una a otra generación, lo que hacía suponer que habían existido siempre, y que el hacer del artesano se limitaba a reproducirlas como lo natural de la tradición y no como la particularidad de éste. Aunque ignoraba el invento como la posibilidad de la técnica, su hacer no sólo aportaba algo diferente a la naturaleza, sino que además innovaba la técnica. No obstante, la tradición daba a entender que las

250 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 77.

251 *Idem*.

técnicas eran aprendidas desde la inmutabilidad de las mismas, sin que el artesano llegase siquiera a sospechar que sus prácticas, así como las de generaciones anteriores, habían quedado impresas en aquéllas. Este hacer evolucionar las técnicas consistía en adaptarlas a las particularidades de quienes las utilizaban, así como a las circunstancias del entorno donde eran desarrolladas.

Así, la transferencia de las técnicas se producía desde el punto de vista del emisor, obviándose que eran transformadas en el mismo proceso para adaptarse a la perspectiva de quienes las recibían. En este sentido, el historiador de la cultura Peter Burke, manifestó la idea de una *recepción pasiva* o *creativa* en el Renacimiento, período en el que la recepción era:

“El opuesto complementario de la tradición; ésta era un proceso de transmisión, aquélla de incorporación (...). Se suponía que lo que se recibía era lo mismo que se daba, no sólo en el caso de los objetos materiales, sino también de los bienes inmateriales como las ideas. En cambio, los teóricos contemporáneos de la recepción creen que lo que se transmite necesariamente cambia en el mismo proceso de transmisión. Siguiendo a los filósofos escolásticos (...) sostienen que 'cualquier cosa que se recibe, se recibe según el modelo del receptor' (...) Más bien representan la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo”²⁵².

Era así como el artesano, aún sin ser consciente de ello, hacía evolucionar las técnicas, ya que su modo de hacer con ellas era distinto del modo de quienes las recibían, puesto que

252 Burke, P. (2000). *El Renacimiento europeo*. Barcelona: Crítica, pág. 15.

“No es bastante enseñar a los hombres una especialidad. Con ello se convierten en algo así como máquinas pensantes pero no en individuos válidos. Para ser un individuo válido el ser humano debe sentir con pasión aquello a lo que puede aspirar. Tiene que ser receptor de un sentimiento vivo de lo bello y de lo moralmente bueno (...) Debe aprender a comprender las motivaciones, ilusiones y penas de la gente para adquirir una actitud recta respecto a los individuos y la sociedad. Estas cosas tan preciosas las consigue el contacto personal entre la generación joven y los que enseñan, y no (al menos en lo fundamental) los libros de texto. Esto es lo que representa a la cultura ante todo”²⁵³.

Y aunque el taller o la *bottega* se concebían como espacios didácticos en los que tenía lugar la transferencia pasiva de prácticas entre el maestro y sus discípulos, éstos añadían un matiz personal que suponía innovación creativa. Por muy exactas que fueran las instrucciones del maestro acerca de cómo debían ser los modos de actuar sobre la materia, el hacer del aprendiz incorporaba nuevos elementos que las técnicas iban acumulando.

Para entender la recepción en el Renacimiento podemos recurrir a los ejemplos del

“Bricolaje', es decir, la confección de algo nuevo a partir de fragmentos de antiguas construcciones (...) [y] del 'contexto' (...) [que] implica participar en un doble movimiento. La primera fase es la de descontextualización, descolocación o apropiación; la segunda es de recontextualización, recolocación o cotidianización. En este último caso, necesitamos no sólo el repertorio de los objetos tomados como propios sino la lógica de su selección y su uso en la construcción de un estilo

253 Einstein, A. (2011) *El mundo como yo lo veo*. Barcelona: Ediciones Brontes, págs. 25-26.

distintivo. Los elementos clásicos e italianos fueron con frecuencia 'resituados' (...) dotados de un nuevo significado"²⁵⁴.

Esta forma de metamorfosis tiene lugar “a través de la evolución de una forma-tipo. Una 'forma-tipo' es la expresión que se utiliza en tecnología para una categoría genérica de objeto; el cambio se produce mediante la elaboración de su especie"²⁵⁵. Para ilustrar el bricolaje sirve “el ejemplo moderno del PT Cruiser, un automóvil que adapta la tecnología del siglo XXI a una carrocería estilo retro de los años cincuenta"²⁵⁶. En lo que al contexto se refiere, “el pueblo de Poundbury [en Gran Bretaña] es una forma tipo que ha evolucionado de forma parecida, con sus casas de infraestructuras modernas revestidas de falsos ropajes medievales, isabelinos o georgianos"²⁵⁷. En ambos casos observamos cómo se recontextualiza una forma-tipo en función de las modas o los estilos de vida que se desean transmitir, bien sea a través del diseño de un automóvil o de la apariencia arquitectónica de una ciudad.

254 Burke, P. (2002). *El Renacimiento europeo...*, págs. 16-18.

255 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 158.

256 Molotch, H. en Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 158.

257 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 158.

3.3 La imitación y el artesano

En realidad, la idea de la recontextualización nos remite a la imitación como fuente elemental de transmisión técnica. La transferencia del *savoir-faire* no se realiza tanto en función de las abstracciones como de la imitación de lo concreto, de las rutinas de trabajo. La repetición se impone a la reflexión y el ejemplo pasa a sustituir al concepto, que se convierte en un medio para el aprendizaje. La imitación es una de las formas en que las técnicas pueden evolucionar.

Así lo explicaba el sociólogo Gabriel Tarde en sus *Lois de l'imitation*²⁵⁸. La sociedad es el resultado de una correspondencia de individuos que da lugar a la homogeneización tanto de pensamientos como de rutinas. A partir de una variación inicial, el proceso de expansión se produce debido a la imitación del *deseo* y de la *creencia*. Como explicamos, solemos asociar el deseo de *parecer algo*, por ejemplo, a la creencia de que la estética del atuendo contribuirá a nuestro propósito. El tipo se estabilizará mediante la imitación, pero la transferencia será siempre dinámica obedeciendo a nuevos contextos y variaciones.

Por lo que se refiere a la imitación en el sentido de mimesis, la técnica del artesano está ligada a ese reflejo de artificialidad tan desestimado por la estética de Oscar Wilde en su *The Decay of Lying*²⁵⁹. Como ejemplo,

“El siglo XVIII era una época de pelucas que usaban en público los mismos hombres que en privado preferían ropas simples, 'honestas'. Estas ropas de uso

258 Tarde, G. (2011). *Las leyes de la imitación y la sociología*. Madrid: CIS.

259 Wilde, O. (2014). *La decadencia de la mentira*. Madrid: El acantilado.

doméstico eran cualquier cosa excepto harapos; en efecto, estaban hábilmente cortadas, de modo que dejaban a la vista la maestría del tejedor”²⁶⁰.

Para crear la ilusión de naturalidad de estos ropajes el artesano debía destinar un gran esfuerzo a disimular su artificio, pero su propio efecto lo desvelaba. Luego la técnica del artesano demuestra su tenacidad en el mundo concreto de lo natural, oponiéndose así al mundo abstracto del arte.

Podemos ver otra ilustración en la magia. El truco, como ocurre con la destreza del mago para crear una ilusión, es el término que en italiano se utiliza para designar al maquillaje: *trucco*. En el terreno cinematográfico, el trabajo del maquillador que se propone transformar la imagen de un actor en la de un personaje concreto, elimina los rasgos externos de aquél potenciando los de éste: se trata de enmascarar al actor bajo la fachada del personaje. La máscara que porta el actor es percibida por el público como la destreza del maquillador para la caracterización, esto es, como su modo de hacer con esta técnica.

Asignamos así valor a su destreza en función del resultado de sus esfuerzos por crear la ilusión del personaje. Cuanto más se parezca a éste el actor, es decir, cuanto mejor estén disimulados sus rasgos físicos más visibles, más logrado estará el artificio de la caracterización. El trabajo del artesano sería aquí el de naturalizar lo creado artificialmente. Y, en este sentido, nos dice Sennett, la imitación “puede ser [también] sinónimo de 'diseño’”²⁶¹: de nueva creación. Un ejemplo lo encontramos en la residencia Baker House (Massachusetts), cuyo arquitecto, Alvar Aalto,

260 Sennett, R. (2009). *El artesano ...*, pág. 176.

261 *Ibidem*, pág. 177.

“Destaca la 'honestidad' de su producción de ladrillos con una marca impresa en la superficie de la pared: de vez en cuando, cada capa de ladrillos incluye un ladrillo excesivamente quemado y distorsionado. Estos ladrillos ennegrecidos y combados hacen que los ladrillos regulares parezcan nuevos al espectador; el contraste acentúa el carácter de unos y otros. De esta manera, estamos preparados para pensar qué es el ladrillo, es decir, para hacer una reflexión sobre el material, que no se nos habría ocurrido si todos los ladrillos fueran de imperturbable y uniforme perfección. La imitación o simulación sigue representando, en el dominio del artesano, (...) la necesidad de lo negativo para imprimir lo positivo 'verdadero'. (...) La marca positiva de Aalto fue el ladrillo imperfecto como un icono de virtud”²⁶².

La imperfección en medio de la uniformidad tenía la intención de dejar a la vista el artificio del artesano ladrillero, es decir, la complejidad del proceso que transforma la arcilla en un elemento para la construcción: el “defecto” intencionado destaca una cualidad humana. Es precisamente esa desnaturalización de las creaciones lo que otorga valor a la labor artesanal.

Erasmus de Rotterdam defendía la *imitación compuesta* por oposición a la tendencia imitativa de algunos autores de entre los siglos XIV y XVI. La defensa de esta forma de imitar comienza con *Ciceronianus*. Sin embargo, “el anticiceronianismo de Erasmo, [debe ser] entendido (...) como un rechazo a la servil imitación de Cicerón que practicaban muchos escritores humanistas”²⁶³, no como una animadversión a los escritos de Cicerón. Sus imitadores, herméticos ante cualquier influencia ajena al modelo singular, son criticados por Erasmo a través del personaje de Bulephorus, el cual

262 *Ibidem*, págs. 179-180.

263 Mañas Núñez, M. «Introducción» en Rotterdam, E. (2009). *El Ciceroniano*. Madrid: Akal, pág. 27.

“Se muestra partidario del principio quintiliano de que el mejor método de imitación no consiste en leer a un solo autor ni tampoco a todos indiscriminadamente, sino en seleccionar a los mejores de entre los buenos y a Cicerón en primer lugar, (...) [quien tampoco] fijó su ideal oratorio en un único modelo, sino que bebió de todos los autores y géneros literarios (...) [Porque] Cicerón, en efecto, ni quiso acercarse ni parecerse a sus modelos, sino que siempre buscó superarlos ensayando la *aemulatio*. Por tanto, el consejo de Erasmo, como antes propusieron Petrarca y Pico, es que el escritor debe procurar la 'superación' del modelo”²⁶⁴.

Todo imitador que se propone superar al modelo no tiene la intención de hacer algo mejor que lo que imita, antes bien se opone a copiar un solo modelo y con ello evitar la obsesión que puede generar la consecución del resultado. Este tipo de imitador se inclina por la selección de aquellos modelos que pueden contribuir a crear algo de acuerdo a su estilo, de modo que, a partir de lo viejo acogido con sentido crítico, florece lo nuevo. La heterogeneidad de fuentes resulta ser un estímulo para el imitador, quien extrayendo lo que lo atrae o incomoda de cada una de ellas, lo reflexiona y adapta a su estilo para finalmente dar lugar a una nueva creación. Hacemos referencia aquí al *decorum*, es decir, al

“Principio de adaptación o de conveniencia que lleva implícita la idea de que la imitación supone un conocimiento y un juicio valorativo sobre el modelo, desde el momento en que el 'imitador' debe operar críticamente con el modelo, reconocer sus méritos y defectos. Por tanto, la imitación es 'selección', pues de otro modo el imitador se convierte en simio, en un mono de imitación servil e irracional”²⁶⁵.

264 *Ibidem*, págs. 35-36.

265 *Ibidem*, pág. 37.

Así, como sinónimo de diseño, la imitación sería la creación que tiene lugar a partir de una selección meditada de modelos, de acuerdo a las particularidades del imitador y orientada a exceder a aquéllos en el sentido de crear algo que lo distinga de todos ellos. El modelo aquí es un incentivo para la creación, no la imagen estática que anticipa un resultado, puesto que

“Cada hombre tiene su personalidad innata y diferente a los demás; por tanto, el ciceroniano se afana inútilmente en imitar lo inimitable y en destruir su propia personalidad natural. Imitar a 'Cicerón completo' es imposible, dice Erasmo; a lo más que llegaremos es a reproducir su envoltura, pero nunca su carácter interior. Para ello, tendríamos que poseer todas sus cualidades y defectos o simplemente ser un 'nuevo Cicerón', cosa totalmente imposible. (...) Erasmo quiere que cada cual se forje su propia personalidad, única, irreplicable e intransferible a otro ser humano”²⁶⁶.

Es a esta forma de imitar, propia de la condición técnica del ser humano, a la que Erasmo se refiere como la *aemulatio* creativa del arte de la escritura:

“No copia literalmente, sino que tras la lectura asidua de los mejores escritores asimila sus vocabularios, sus giros y sus expresiones, pero cuando tiene que hablar o escribir, crea un discurso nuevo, adaptado al tema, a las circunstancias y al auditorio, y con el sello de su propia identidad estilística; puede además improvisar, porque no copia, sino que asimila los modelos y los transforma para expresar su propia personalidad de autor; son, en fin, textos personales, vivos y actuales. Esta [es la] imitación creativa, acorde a nuestra propia naturaleza”²⁶⁷.

En cualquiera de los casos, y a pesar de las diferentes formas en que el artesano hacía evolucionar las técnicas, en el estadio de la *técnica del artesano* no existía una

266 *Ibidem*, pág. 42.

267 *Ibidem*, pág. 44.

conciencia propiamente dicha de técnica. La figura del artesano la enmascaraba, ambos eran uno solo y lo mismo, ya que “en la artesanía, el utensilio o trebejo es sólo suplemento del hombre. Éste, por tanto, el hombre con sus actos 'naturales', sigue siendo el actor principal”²⁶⁸.

268 *Ibidem*, pág. 79.

3.4 El artesano frente a la máquina

En su obra *Técnica y civilización*, Mumford advertía sobre las consecuencias de la máquina para el ser humano. Si la imitación-emulación era el soporte para la transmisión del *savoir-faire* artesanal, en el caso del maquinismo, el artefacto técnico que imita el proceso de creación del artesano tenía como fin sustituirlo, reducirlo a un papel meramente accesorio. Todos “los perfeccionamientos mecánicos florecieron a expensas de los mejoramientos humanos que tan vigorosamente habían sido introducidos por los gremios artesanales”²⁶⁹.

El ser humano toma conciencia de la técnica cuando

“Pasa el instrumento a primer plano y no es él quien ayuda al hombre sino al revés: el hombre quien simplemente ayuda y suplementa a la máquina. Por eso ella, al trabajar por sí y desprenderse del hombre, ha hecho a éste caer intuitivamente en la cuenta de que la técnica es una función aparte del hombre natural, muy independiente de éste y *no atendida a los límites de éste*”²⁷⁰.

Esa conciencia es debida a la exteriorización y mecanización de las tareas propiamente humanas. Desde el momento en el que el artesano descubre que lo que él hace también puede hacerlo la máquina, advierte que el instrumento en sus manos no dejaba ver la técnica. Ésta era una práctica sin valor alguno al margen de la acción del artesano. Ahora, la máquina-instrumento anula esa figura como la específica que hace algo concreto, y al igual que las telas, que antes de que apareciese la máquina debían su color al hacer del tintor y tras su llegada se lo

269 Mumford, L. (2002). *Técnica y civilización*..., pág. 160.

270 Ortega y Gasset, J. (2002). *La rebelión de las masas*..., pág. 79.

deben a la técnica del teñido, “la técnica deja de ser lo que hasta entonces había sido, manipulación, maniobra, y se convierte *sensu stricto* en fabricación”²⁷¹.

Sennett emplea el concepto de *herramienta-espejo*²⁷² para referirse a aquellas máquinas en las que podemos ver reflejadas algunas de nuestras funciones o capacidades. El marcapasos, por ejemplo, es el sustituto del corazón porque imita sus funciones. Pero su existencia no supone una amenaza para el ser humano, antes bien lo sosiega. Si un corazón no funciona debidamente, el invento consigue restablecer sus funciones. Se trataría de una sustitución por necesidad. El marcapasos es una máquina replicante, reproduce una función biológica propia del órgano que imita. En cambio, el segundo tipo de herramienta-espejo, el robot, tiene un efecto potenciador: no nos imita, nos supera. Observamos en él seres excepcionales que deforman nuestra imagen de la realidad haciéndonos sentir inferiores y prescindibles.

De modo que cuando la máquina complementa al ser humano se convierte en su aliada, pero cuando lo supera se vuelve una amenaza para él. Su aparición lo hizo consciente de la técnica, pero también de sus limitaciones con ésta frente a lo ilimitado de la máquina. Y este hecho tiene un efecto paralizador, por considerar el ser humano la limitación un fracaso y dejar escapar de este modo la oportunidad de experimentar y descubrirse en ella. Es lo que Günter Anders²⁷³ denominó *obsolescencia del hombre*: la perfección del objeto técnico nos hace sentir vergüenza ante la imposibilidad de convertirnos nosotros mismos en el objeto, un hecho que nos frustra. Nos sentimos sobrepasados por la perfección y la ausencia de errores en la ejecución del trabajo de aquello que nosotros mismos hemos

271 *Idem*.

272 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 109-110.

273 Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Pretextos.

creado para crear, y en este sentido, señala Anders, deseamos ser esa cosa, cosificarnos para alcanzar así la eficacia de la máquina misma.

Es a lo que del mismo modo se refería Ernesto Sábato en *Hombres y engranajes. Heterodoxia*²⁷⁴: si el fin de la técnica era el de humanizar, el fin de la máquina es el de deshumanizar, hasta el punto de convertir al ser humano en una pieza intercambiable de un artefacto que funciona. Todo lo contrario de lo que Mendelssohn, influido por la *Enciclopedia* de Diderot, apuntaba con un materialismo de la Ilustración a través de la ecuación:

“*Bildung* = *Kultur* + *Aufklärung*. *Bildung* implica al mismo tiempo educación, la formación de valores y la conducta mediante la cual se adopta un rumbo personal en las relaciones sociales. *Aufklärung* es la razón libre de Kant [el razonamiento de cada uno]. *Kultur*, dice Mendelssohn, designa más el ámbito práctico 'de las cosas que uno hace y que no hace' (...) Creía que las cosas ordinarias 'que uno hace y que no hace' eran tan valiosas como cualquier abstracción; al reflexionar racionalmente sobre ellas, mejoramos”²⁷⁵.

Por eso, según Sennett, “Gaby Wood acierta al observar que el Flautista 'fue diseñado para la diversión humana', pero los telares de Vaucanson en Lyon estaban 'destinados a demostrar al hombre su prescindibilidad’”²⁷⁶. La Ilustración dio ejemplo de ambas herramientas con las invenciones de Vaucanson. Mientras que la máquina replicante, el Flautista, era inofensivo, una imitación simpática que invitaba a la curiosidad, el Telar “trató de producir un robot que eliminara el problema humano”²⁷⁷. La propuesta de Vaucanson para solucionar la limitada

274 Sábato, E. (2004). *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial.

275 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 115-116.

276 *Ibidem*, pág. 112.

277 *Idem*.

productividad de los obreros causó un problema mayor. La producción aumentó estrepitosamente, casi al mismo ritmo que el descontento de los trabajadores de la fábrica, los cuales se sentían intimidados por una máquina con la que no podían competir.

En el ámbito de las relaciones laborales, la irrupción de la máquina dio origen a una nueva amenaza: el despido debido a las innovaciones tecnológicas, tan denunciado por los movimientos luditas en la Revolución Industrial. Cuando una habilidad es reemplazada por la máquina, el rol del ser humano aparece como algo superfluo, como bien reflejaba el film de Charles Chaplin *Modern Times* (Chaplin, 1936).

La figura del *destajista*²⁷⁸ sembró igualmente el miedo entre los trabajadores. La obsesión por la medición del tiempo, orientada al máximo rendimiento y al ahorro del gasto, proporcionó un nuevo aliado a la máquina. Para Mumford, la invención esencial para la modernidad fue el reloj: la medición del tiempo favorece una programación de todo cuanto hacemos. Y es en este contexto donde emerge la figura del “subcontratista de mano de obra que, con las materias primas y la maquinaria proporcionadas por los patrones, hace ejecutar unos trabajos a él confiados”²⁷⁹.

El concepto en sí era desconcertante: definía al destajista como una figura vinculada a la mano de obra, dando la impresión de estar más cerca del empleado que del empleador. Sin embargo, las tareas encomendadas a éste distaban mucho de tal postura. Tal vez en sus inicios se ganase la confianza de los obreros a su

278 Coriat, B. (1993). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid: S:XXI, págs. 20-21.

279 *Ibidem*, pág. 20.

cargo, pero avanzado el tiempo éstos pudieron comprobar que sus intenciones no eran distintas de las del patrón. La figura del destajista parecía ser una forma enmascarada de mediación en beneficio del capital, por lo que fue entendida como una especie de traición al oficio. “Prohibido por una ley en 1848, el destajo se conservará y desarrollará en la práctica: a nivel de la división del trabajo y la organización de la producción”²⁸⁰.

El interés de la industria por el saber artesanal la llevó a “atraer a trabajadores cualificados procedentes del extranjero (...) El conocimiento artesano fue y es difícil de poner por escrito, de manera que la transferencia de técnicas estuvo vinculada a la emigración de trabajadores”²⁸¹. Los artesanos llegaban a las ciudades de la máquina trayendo consigo el secreto de sus técnicas, tan codiciado por la industria. Los trabajadores compartían su experiencia mostrando su destreza, de otra forma difícil de aprender, al tiempo que se despojaban de un estimado bien al que muchos habían dedicado gran parte de sus vidas. De ahí “el intento de Corbet [a finales del S.XVII] de llevar a Francia artesanos venecianos para que le pusieran al corriente de las técnicas secretas de la industria del cristal”²⁸².

La automatización no sólo afecta a ese momento fundacional de la Revolución Industrial o a la Segunda Revolución Industrial. También en la denominada *Information Society* los procesos de producción se ciñen a la programación de la máquina, en este caso informática. Benjamin Coriat relata en *El taller y el robot* cómo la máquina herramienta de control numérico, toda una revolución en los años cincuenta, supuso una amenaza para los obreros de la época:

280 *Ibidem*, pág. 21.

281 Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, pág. 200.

282 *Idem*.

“En el plano conceptual, la clave de la automatización de la máquina herramienta consiste en el hecho de asociar, a la máquina propiamente dicha y a sus herramientas, un director de control mediante el cual se transmitan las instrucciones de operación (...) Se trataba de arrancar el dominio del manejo de la máquina herramienta de mano de los obreros con fama de ser los más cualificados y los más organizados”²⁸³.

Y esta competencia de la máquina puede llevar al ser humano a un estado de inapetencia, a mostrarse incapaz de desear por llegar a la conclusión de que lo que es ahora es todo lo que puede ser. El enorme avance de la técnica ha provocado que,

“Al abrir los ojos a la existencia se encuentre el hombre rodeado de una cantidad fabulosa de objetos y procedimientos creados por la técnica, que forman un primer paisaje artificial tan tupido que oculta la naturaleza primaria tras él, [de manera que] tenderá a creer que, como ésta todo aquello está ahí por sí mismo (...) como la piedra o la planta, que son dadas al hombre sin previo esfuerzo. Es decir, que puede llegar a perder la conciencia de la técnica”²⁸⁴.

Aceptar un entorno técnico como natural, donde todo parece surgir espontáneamente sin mediación del ser humano, ha hecho a éste regresar a una etapa primitiva tecnológica en la que no existe una conciencia de la técnica por encontrarse superado por ella. Siendo así que la condición del “artesano [que] es, a la par e indivisiblemente, el técnico y el obrero”²⁸⁵, ha sido suplantada por la del

283 Coriat, B. (1993). *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era de la electrónica*. Madrid: S.XXI, pág. 45.

284 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 84.

285 *Ibidem*, pág. 80.

técnico, y “ser técnico y sólo técnico es poder serlo todo y consecuentemente no ser nada determinado”²⁸⁶.

Tal vez el problema de la máquina no resida en la máquina en sí, sino en la capacidad del artesano para reflexionar frente a ella. Esto es, en la *Aufklärung* que señalaba Mendelssohn en su ecuación, y a la que Chesterton se refería como el *buen juicio*, imprescindible para alcanzar conclusiones como a las que él mismo llegaría acerca de la necesidad de cordura en un capitalismo monopolizador:

“En todas partes percibo una diferencia entre los métodos que podemos usar para crear una sociedad más sana y las cosas que una sociedad más sana puede tener la cordura de hacer. Así por ejemplo, un pueblo que realmente hubiera descubierto la alegría de hacer cosas nunca querría hacer la mayoría de ellas mediante máquinas. Los escultores no quieren dar forma a su estatua con un torno, ni los pintores imprimir sus cuadros con un molde; y un artesano que fuera en realidad capaz de modelar cacharros o cacerolas no estaría más dispuesto que ellos a condescender con lo que se llama manufacturarlas. Es extraño, dicho sea de paso, que la misma palabra 'manufacturar' signifique lo contrario de lo que se supone que debería significar. Es en sí testimonio de tiempos mejores, cuando no significaba el trabajo de una fábrica moderna. En el sentido estricto de la palabra, el escultor manufactura la estatua y el obrero de la fábrica no manufactura el tornillo”²⁸⁷.

286 *Ibidem*, pág. 81.

287 Chesterton, G.K. (2010). *Los límites de la cordura*. Madrid: El buey mudo, págs. 223-224.

3.5 El error práctico y la flexibilidad frente a la idealidad de modelos rígidos teóricos

Un elemento clave para entender la técnica del artesano reside en el hecho de comprender que su aprendizaje se fundamenta en el error. “Nicolas Malebranche, por ejemplo, imaginó el proceso de ensayo y error como el camino que lleva de muchos a pocos errores, una mejora permanente y progresiva a través del experimento”²⁸⁸. El conocimiento empírico es así uno de los fundamentos del aprendizaje y el perfeccionamiento de la destreza. Una especie de saber dialógico que se construye al mismo tiempo que se desarrolla la conversación entre el artesano y los materiales que trabaja: la experiencia será el cúmulo de las memorias de tales diálogos. En cierto modo el artesano juega con la materia: la experimenta y somete a modificaciones para aprender a modelarla, y es a través de ese diálogo como toma conciencia de la misma. En este proceso, el error es fuente de conocimiento a partir de la ejecución práctica de un saber.

Esta es la reflexión a la que deberíamos recurrir cuando comparamos nuestros límites con lo ilimitado de la máquina. Frente a su automatismo y eficacia irracional, el objeto creado por el artesano es el resultado de un proceso de interacción con los materiales que responde al paradigma de la flexibilidad antes que a modelos rígidos. No obstante, es significativo que el filósofo de la técnica Gilbert Simondon, en su obra *Du mode d'existence des objets techniques*²⁸⁹, asegure que una máquina será cada vez más perfecta cuanto mayor sea la flexibilidad que

288 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 123.

289 Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Madrid: Prometeo.

permita. En este sentido, la máquina tendría como modelo al artesano, capaz de moldear las plasticidades de los materiales sin un *output* predefinido.

Menospreciar nuestras capacidades ante el fenómeno de la máquina significaría ignorar el “fracaso saludable”²⁹⁰, que nos lleva a valorar positivamente nuestros límites y a explorar al máximo nuestras capacidades. Cuando reflexionamos de este modo, comprendemos que no podemos igualar los resultados de la máquina desde un punto de vista puramente mecanicista. En cambio, tal reconocimiento, lejos de frustrarnos, nos hace confiar en lo que hacemos y nos motiva a mejorarlo. Esto prueba que el ser humano se reconoce perfectible, aún por hacer, como si de un programa se tratase.

Reconocer nuestros límites y considerar el error como la posibilidad de mejorar una práctica nos lleva a interpretar el modelo. “En el taller, el reto consiste en que se trate el modelo ideal como algo que la gente pueda usar a su manera, de acuerdo con su propio entendimiento (...) Más que una orden, el modelo resulta ser un estímulo”²⁹¹, una mera orientación, un mapa si se quiere, que nos ayuda a seguir el camino al margen de estructuras férreas. Cada artesano desarrolla el modelo de acuerdo a sus capacidades y en función de la utilidad que al objeto desee darle. Se trata al fin y al cabo de adaptarlo a sus peculiaridades. Tienen cabida entonces las desviaciones, los recorridos mediante los que el artesano se apropia del modelo para usarlo a su conveniencia. Por tanto, es su responsabilidad tomarlo como una guía o idealizarlo y sucumbir a la desesperación ante la imposibilidad de lograr un resultado prefijado.

290 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 124-125.

291 *Ibidem*, pág. 131.

El modelo flexible, adaptable a las necesidades del artesano, reduce la ansiedad que genera esa obsesión por el resultado:

“El nuevo tecnicismo (...) no va sin más de la imagen del resultado que se quiere obtener a la búsqueda del medio que lo logra. No. Se detiene ante el propósito y opera sobre él. Lo analiza. Es decir, descompone el resultado total -que es el único primeramente deseado- en los resultados parciales de que surge, en el proceso de su génesis (...) Galileo, cuando ve moverse un cuerpo (...) se pregunta de qué movimientos elementales, y por tanto generales, se compone aquel movimiento concreto. Esto es el nuevo modo de operar con el intelecto: 'análisis de la naturaleza'”²⁹².

En cambio, un modelo rígido busca el medio que desemboque directamente en el resultado que se espera. No admite variaciones respecto a lo prescrito, lo cual nos aleja de un hacer saludable, abierto y dispuesto a descubrir alternativas. La idealización rechaza la casualidad de la experiencia y, como consecuencia, la posibilidad de aprender con el error. Es el caso del oficio de inventor del que hablaba Ortega. El ingeniero, figura que representaba el arquitecto nilota, buscaba el medio exacto que diese de frente con el resultado esperado. Para ello,

“Necesitaba elevar los sillares de piedra a las partes más altas de las pirámides de Cheops. El técnico egipcio parte, como no puede menos, del resultado que se propone; elevar el sillar. Para ello busca medios. Para ello; es decir, busca medios para el resultado -que la piedra quede en lo alto- tomando en bloque ese resultado. Su mente está prisionera de la finalidad propuesta tal y como es propuesta en su integridad última y perfecta. Tenderá, pues, a no buscar como medios sino aquellos actos o procedimientos que, a ser posible, produzcan de un solo golpe, con una sola operación breve o prolongada, pero de tipo único, el resultado total. La

²⁹² Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 90.

unidad indiferenciada del fin incita a buscar un método también único e indiferenciado. Esto lleva en los comienzos de la técnica a que el medio por el cual se hace la cosa se parezca mucho a la cosa misma que se hace (...) Como este principio de similitud -*similia similibus*- no es aplicable en muchos casos, el técnico se queda sin regla alguna, sin método para pasar mentalmente del fin propuesto al medio adecuado”²⁹³.

Al idealizar el resultado queda anulada la reflexión. El arquitecto nilota interpretaba el error como un fracaso en lugar de una oportunidad para experimentarse en él. Lo mismo sucede al ser humano, según Heidegger, cuando se confunde con la estructura de emplazamiento que lo provoca a experienciarse en la esencia de la técnica como un modo del hacer salir lo oculto:

“Que deja de verse a sí mismo como el interpelado, y con ello deja de oír todos los modos como él ec-siste desde su esencia en la región de una exhortación, y con ello *nunca puede* encontrarse consigo mismo (...) De este modo, pues, la estructura de emplazamiento que provoca (...) oculta el hacer salir lo oculto como tal, y con él, Aquello en lo que acaece de un modo propio el estado de desocultamiento”²⁹⁴.

Al no dar cabida al error, el medio que este arquitecto buscaba debía ser el paso directo al resultado, y cuando esto no se producía en un primer momento, prescindía de él y emprendía la búsqueda de otro. No concebía la descomposición del resultado en sus partes, lo que le hubiese permitido dar con el medio más adecuado. En lugar de partir del medio para alcanzar el resultado deseado, el arquitecto imponía el resultado al medio, lo cual explicaba el parecido entre ambos.

293 *Ibidem*, págs. 86-87.

294 Heidegger, M. (2001). “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos...*, pág. 25.

Se trata de una definición ficticia de técnica concebida simplemente como *best one way*. Es en este sentido como Jacques Ellul, en su obra *Le système technicien*²⁹⁵, admitía la ambivalencia de la técnica: convertida en medio, desvaloriza la capacidad del ser humano como ser que comprende la complejidad de los procesos. Los procesos técnicos se reifican, despojándonos de un saber hacer que otorga valor al artificio del artesano. Para Adorno²⁹⁶, la reificación era un olvido, y es así como renunciamos al plano de lo concreto, el de nuestras relaciones con el mundo material, para ceder terreno al mundo de lo abstracto, en tanto las operaciones técnicas nos aparecen como *naturales*. Olvidamos entonces que estudiar la materia y corregir los errores es una forma de recuperarnos de la rigidez impuesta por la tecnología.

Tal vez debido a la supremacía del intelecto sobre la práctica, el inventor no siempre tenía en cuenta las recomendaciones de Vitrubio acerca de “la necesidad de adaptar los edificios a las condiciones locales”²⁹⁷. De tal forma que la práctica de dar directamente con el dardo en el centro de la diana era más propia de aquellos dedicados estrictamente a un oficio intelectual, más acostumbrados a delegar que a ejecutar la obra. Es el caso de la catedral de Milán, cuya construcción

“Suscitó una disputa entre el arquitecto francés y los maestros albañiles locales. Un acuerdo de los albañiles sostenía que 'la ciencia de la geometría no debería inmiscuirse en estas materias, puesto que la ciencia es una cosa y el arte otra'. A este razonamiento replicó el arquitecto encargado de la obra afirmando que el 'arte

295 Ellul, J. (2012). *Le système technicien*. París: Le Cherche Midi.

296 Adorno, T. en Honneth, A. (2007). *Reificación*. Barcelona: Katz Editores.

297 Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento...*, pág. 153.

sin ciencia' (en otras palabras, la práctica sin teoría) 'no es nada' (*ars sine scientia nihil est*)”²⁹⁸.

En este otro ejemplo, que también tiene como objeto la catedral de Milán, los artesanos son concebidos como figuras resolutivas, capaces de prevenir los desastrosos resultados a los que da lugar esa falta de coherencia entre teoría y práctica. El propio Leonardo Da Vinci

“Gusta de presentarse a sí mismo, en sus estudios sobre arquitectura, como un ingeniero teórico. Entre 1487 y 1490, se ocupó del *tiburio* (cierre de la cubierta del transepto) de la catedral de Milán; en el borrador de una carta dirigida a los encargados de la 'fábrica' habla de un 'modello da me fatto' que considera como perfectamente adecuado al edificio. Justifica su intervención diciendo que la catedral enferma necesita de un arquitecto médico que sepa qué es un edificio y cuáles son los principios de la buena construcción”²⁹⁹.

Entender el edificio como una estructura enferma requiere de un estudio minucioso de las partes que lo integran, así como de los modos en que éstas se relacionan entre sí. Para ello es necesaria una colaboración entre la práctica y la teoría, de modo que se puedan evitar situaciones tan dramáticas como

“Las iniciativas intelectuales de los arquitectos innovadores [que] les llevaron en direcciones cuya salida no siempre resulta clara. No se ven relaciones coherentes y constantes entre la teoría y la práctica: el *praticion* anónimo -que abundaba- [en el Quattrocento] aplicaba las reglas, antiguas o modernas, que no formulaba el arquitecto sabio; éste afirmaba intrépidamente 'evidencias' de las que el constructor no sabía sacar partido”³⁰⁰.

298 *Ibidem*, pág. 113.

299 Chastel, A. (2005). *El Renacimiento italiano 1460-1500*. Madrid: Akal, pág. 390.

300 *Ibidem*, pág. 376.

Aquellos dedicados a la práctica estaban obligados a solventar los errores cometidos por el arquitecto en el diseño, al no atender éste a las peculiaridades de la construcción. Lo que pretendía era un imposible en la práctica, por eso los artesanos se veían empujados a compensar con su reflexión lo que los arquitectos no eran capaces de ver más allá del papel: el obrero como “el artesano romano, de baja condición social, podía combinar anonimato y presencia”³⁰¹. Su huella quedaba ocultamente impresa en el edificio, fruto de la reflexión del error a través del experimento.

Para Richard Unger, quiromántico y fundador del Instituto Internacional de Análisis Manual de Sausalito, “mirar las huellas digitales de una persona es (...) como mirar una bellota y poder decir el tipo de roble que la da (...) Reflejan un aspecto inalterable de cada individuo, y que llevamos desde antes de nacer. Es como la impronta del alma, algo que nos llega del patrimonio genético”³⁰². Las soluciones que el maestro de la construcción da a los problemas que plantea el diseño del arquitecto desvelan el carácter resolutivo del artesano. El significado metafórico que Unger atribuye a la huella digital de una persona, *la impronta del alma*, representa la esencia del artesano. Entonces,

“Lo que más hay que lamentar en las clasificaciones corrientes, tanto si se refieren a la alfarería como a cualquier otra técnica, es que su inventor no las suele contrastar en la práctica; un determinado método, que, sobre el papel, le parecería bastante salvaje, probablemente le parecería menos grosero si él mismo se pusiera manos a la obra”³⁰³.

301 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 169.

302 Unger en Wilson, *Op. Cit.*, págs. 298-300.

303 Leroi-Gourhan, A. (1988). *El hombre y la materia. Evolución y técnica I*. Madrid: Taurus Comunicación, pág. 195.

Igualmente aprendería que la idealización de un modelo, al no ser contrastado con la práctica, conduce a veces al fracaso. La falta de armonía entre la práctica y el intelecto deja al descubierto la destreza del artesano, figura destinada a salvar el “hueco entre la dirección y la ejecución”³⁰⁴. Lo que en un plano teórico era pertinente, la praxis del artesano lo revelaba caótico. La historia se ha encargado de ejemplificar el carácter eficaz del *savoir faire* artesanal:

“Resulta chocante observar la calidad con que está realizado hasta el más pequeño detalle de cada uno de los edificios o de cada una de las decoraciones que se realizan en los años 1470-1480, incluso en aquellas tras las que no hay ninguna intención ni pretensión especial; y no sólo la calidad de su ejecución artesanal, sino también la de la inventiva y la creatividad. (...) El albañil tuvo que aprender a realizar las acanaladuras profundas de las columnas, que habían dejado de utilizarse; el cantero tuvo que asimilar la nueva forma de hacer las molduras; el pintor a trasladar a su cuadro los nuevos ropajes y una multitud de pequeños trazos singulares, inéditos. Los problemas más elevados se estaban resolviendo al nivel más bajo, como formas que había que elaborar”³⁰⁵.

Quizás, por eso, Diderot decidió sumergirse en las tareas del obrero de la fábrica y recopilar información acerca de sus prácticas, que luego procesaría y mostraría al mundo. Necesitaba transformar la información, “aquello que se presenta como relativamente 'crudo', específico y práctico”³⁰⁶ en conocimiento, “aquello que ha sido 'cocido', procesado o sistematizado por el pensamiento”³⁰⁷. Es así como llegaría a entender el compromiso de los obreros con las cosas que hacían, y a valorar la importancia de ser consciente de los propios límites, aunque

304 Chastel, *Op. Cit.*, pág. 376.

305 *Ibidem*, pág. 703.

306 Burke, P. (2010). *Historia social del conocimiento...*, pág. 24.

307 *Idem*.

los esfuerzos por conseguirlo no siempre se viesen recompensados. Es en el mundo de la teoría donde (casi) todo es posible, pero es la materia y sus confines lo que da al conocimiento especulativo un carácter real y nos aleja de ese mundo ficticio de perfección.

La reflexión que Marta dedica a su padre, el alfarero Cipriano Algor de *La Caverna*³⁰⁸ de José Saramago, preso de la frustración que le causaba pensar que sus esfuerzos por salvar su oficio estaban abocados al fracaso ante las exigencias de la gran producción, puede ayudarnos a entender que la obsesión por lograr un objetivo concreto no puede tener cabida en la artesanía: “El error, padre, también puede ser la consecuencia de haber pensado bien, aparte de eso, que yo sepa, no está escrito en ninguna parte que precipitarse tenga que acarrear forzosamente malos resultados”³⁰⁹. Lo que Marta intentaba hacer comprender a su padre es que, con independencia de que su trabajo se mantuviese a flote o no, lo que Cipriano hacía no podía dejar de responder a la esencia del artesano. Ni siquiera en el peor de los casos -la pérdida de su negocio-, sus esfuerzos hubiesen sido un fracaso, ya que éstos habrían estado destinados a alertarlo de su oportuna retirada del oficio.

La aceptación del error indica siempre la necesidad de un cambio. El artesano, por tanto, no evita el conflicto, todo cuanto no concuerda con la imagen que tiene del resultado, antes bien establece una relación dialéctica con la materia que ofrece resistencias a su modelación. Al admitir el conflicto entiende la evolución de su hacer en los términos del cambio, por eso se siente cómodo en el experimento. Cuando esquivo el error lo hace con la intención de sentirse seguro, pero esta seguridad no es propia del artesano, ya que

308 Saramago, J. (2001) *La caverna*. Madrid: Alfaguara.

309 *Ibidem*, pág. 447.

“Cuando esta temerosa defensa contra el futuro prevalece en la vida, el futuro aceptable puede únicamente ser imaginado como una prolongación idéntica del presente, como una forma de vida para el individuo o grupo cuyos rasgos están rígidamente determinados y no contienen sorpresas ocultas. (...) El experimento en el curso del tiempo está sujeto a un proceso de purificación, de forma que las disonancias amenazadoras o dolorosas son puestas a buen recaudo para conservar intacta una imagen clara y articulada de uno mismo y del lugar que uno mismo ocupa en el mundo”³¹⁰.

Considerar el experimento un espacio para la reflexión es el modo de mantenerse alejado de la obsesión a la que conduce la idealización del resultado. La consecuencia más notable de esta manera de proceder es la templanza del artesano, capaz de establecer un equilibrio entre las exigencias del resultado, las del entorno y las suyas propias. Tendemos a hacer cosas en función de las cosas que dejamos de hacer porque nos hemos comprometido con el cambio, que mantiene en alerta a los sentidos y los pone a disposición de la curiosidad. Según Montaigne, la dialógica nos lleva a

“Observar las cosas por todas sus vertientes para descubrir en cualquier problema o práctica los diferentes aspectos, pues el foco siempre cambiante mantiene moderado el ánimo de la gente y vuelve más objetivas sus reacciones (...) La costumbre, dice Montaigne, consolida una habilidad, pero el precepto de no cambiar una costumbre es una tiranía; las costumbres buenas son 'proyectos' que dejan la libertad necesaria para producir diferentes 'resultados' (...) La curiosidad puede 'animarnos' a mirar más allá de nosotros mismos”³¹¹.

310 Sennett, R. (1975). *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península, págs. 30-34.

311 Sennett, R. (2012). *Juntos...*, págs. 389-390.

Por otro lado, estar centrado en un modelo rígido nos dirige a la obsesión por la excelencia. La imperfección, premisa de la que todo artesano debería partir, es precisamente lo que se desprende de la novela *Cándido* escrita por Voltaire: “El fondo del consejo es que se debe preferir lo que uno es capaz de hacer por sí mismo, lo limitado y concreto y, por tanto, humano”³¹². La obsesión por “lo perfecto” perjudica el *savoir faire* artesanal; se obvian los límites y se elimina toda posibilidad de mejorar lo que uno hace. La imperfección, por su parte, es arbitraria:

“A propósito de los científicos del siglo XVII, [la utilización de herramientas imperfectas los llevó] a estar mentalmente preparados no sólo para producir, sino también para reparar; la reparación es una categoría fundamental de la artesanía; también hoy se considera que un experto es alguien con tanta capacidad para producir como para reparar”³¹³.

El viejo oficio de zapatero es un ejemplo de ello. Éste dividía su tiempo de trabajo entre la producción y la reparación. El arte de la reparación no consistía únicamente en restablecer la utilidad del zapato y alargar así su vida. Es probable que para reparar algunos pares antes hubiese que desmontarlos: separar sus piezas del conjunto de forma que le resultase más fácil localizar “la avería” y encontrar una solución adecuada. Así, la reparación era una especie de entrenamiento, un proceso acumulativo de saber que permitía no sólo dar respuesta a un problema concreto, sino eliminar éste de raíz de la producción. El error avalaba la experiencia del zapatero:

312 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 132.

313 *Ibidem*, pág. 305.

“Aprendes a considerar los errores como otra parte de lo que estás haciendo. Nunca cometes los errores en el mismo punto. Aún cuando falles en el mismo 'truco', siempre será en un momento distinto. A lo largo de todos estos años de práctica, nunca fallé exactamente en el mismo momento. Nunca. Las situaciones siempre son diferentes y, por lo tanto, estás obligado a tratarlos de manera diferente”³¹⁴.

El error se entiende aquí como un laboratorio de experimentación y conocimiento práctico de la materia, algo radicalmente opuesto a la lógica del capitalismo, donde las prácticas de consumo vienen garantizadas por la llamada obsolescencia programada. Los objetos, que son creados para desecharse y ser sustituidos por otros, siempre más actuales, más completos y más llamativos, en la artesanía se construyen para durar y ser reparados. Artesanía y capitalismo parecen ser realidades contradictorias y, en este sentido, las formas de la reparación nos ayudan a entender mejor el *savoir-faire* artesanal.

Existen tres formas de reparación³¹⁵. La primera consiste en *restaurar* un objeto: devolverlo a su forma original. El trabajo del restaurador es prácticamente invisible. Salvo los entendidos en esta práctica, su labor suele pasar desapercibida; la autoría de la obra seguiría atribuyéndose a su creador original. Encontramos este ejemplo cuando contemplamos por primera vez una obra de arte. Aún sabiendo que ha sido objeto de una restauración, no nos paramos a pensar en qué ha consistido el proceso, simplemente nos limitamos a admirar la genialidad del artista. Olvidamos entonces que “la ilusión creada por el restaurador que no deja huella de su trabajo requiere también una decisión acerca de qué momento del

314 Percelley, S. en Wilson, *Op. Cit*, págs. 118-119.

315 Sennett, R. (2012). *Juntos...*, págs. 300-311.

pasado del objeto es el que se quiere recrear”³¹⁶, quedando por tanto marcadas “las huellas del conflicto entre el hombre y la materia”³¹⁷.

Sin embargo, a los ojos de un visitante común este hecho es prácticamente inapreciable. Tal vez, si tuviésemos la oportunidad de presenciar el hallazgo de una obra de arte y, transcurrido un tiempo, volviésemos a contemplarla tras su restauración, podríamos ser capaces de reconocer en ella la huella del restaurador, aunque tal pretensión desvirtuase de algún modo su labor. Al fin y al cabo, “el acto de reconstrucción requiere cierta modestia por parte del artesano: la intromisión de su presencia escapa a la finalidad del trabajo”³¹⁸.

Por lo que respecta al segundo tipo de reparación, la *rehabilitación* “es una técnica correctiva que pone más acento en la presencia del reparador”³¹⁹. Respeta la forma del objeto original al tiempo que añade a éste novedades. El artesano reinventa el objeto, de manera que su huella queda impresa en él de forma más visible. No sólo a través de la incorporación de nuevos elementos que reparen los daños causados en los originales, sino también debido a los avances que su habilidad ha experimentado. Y, por último, en la *reconfiguración*, al no estar definidas las funciones del instrumento, nos sentimos más libres para experimentar con él y ampliar así su campo de utilidad. La falta de especificidad motiva nuestra curiosidad:

“El objeto roto sirve como ocasión para producir un objeto distinto del anterior, tanto en su función como en su forma (...) La especificación incompleta [de los objetos] hace posible la reconfiguración; si no están de antemano

316 *Ibidem*, pág. 301.

317 Leroi-Gourhan, A. (1989). *El medio y la técnica II*. Madrid: Taurus Comunicación, pág. 294.

318 Sennett, R. (2012). *Juntos...*, pág. 302.

319 *Idem*.

especificados todos los detalles de la reparación, hay más espacio para el experimento radical”³²⁰.

En cuanto a la reparación se refiere, las dificultades que plantea la dura competencia de la producción de calzado actual al pequeño taller del zapatero, parece estar afectando duramente a la supervivencia de este oficio. La labor pausada del zapatero choca de frente con la celeridad de la gran producción. El dicho “zapatero a tus zapatos” no es competitivo, no cumple con las cotas establecidas para rentabilizar un negocio: mayor cantidad y variedad, a menor coste económico y de tiempo.

Ésta es hoy la forma más rápida de asegurar la rotación de capitales. “La odiosa comparación de la velocidad ha distorsionado el sentido de la calidad”³²¹ y está haciendo que este tipo de oficios se tambalee peligrosamente. Aunque el zapatero volviese a producir y reparar en la misma medida que antes, seguiría sin ser competencia para la gran producción. Cada vez son menos las personas que recurren hoy a un taller para reparar su calzado y, salvo escasas excepciones, pocos son los talleres que logran subsistir con la elaboración de zapatos a medida. La variedad, la cantidad y el precio del calzado de la gran producción afecta cada vez más al oficio artesanal. Un hecho que pone de relieve el pensamiento de Serge Latouche³²² acerca del *decrecimiento* en el documental de Cosima Dannoritzer: *Comprar, tirar, comprar* (Dannoritzer, 2011).

320 Sennett, R. (2012). *Juntos...*, pág. 303.

321 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 309.

322 Latouche, S. (2014). *Hecho para tirar. La irracionalidad de la obsolescencia programada*. Barcelona: Octaedro.

Ser competitivo significa ser rápido, adaptable, en definitiva, mejor que otros. La excelencia nos obliga a autoexigirnos por encima de nuestras posibilidades, sin darnos cuenta de que tal imposición proviene de otros. Según

“El psicoanalista Otto Kernberg, la autoexigencia hace las veces de escudo de protección ante el juicio de los demás: 'Yo seré mi peor crítico antes que permitir que me juzgues tú' (...) La vida es un espectáculo y uno mismo es el crítico; nada está nunca a la altura de las circunstancias; es como si uno se convirtiera en su propio experto aislado”³²³.

Pero la autoexigencia no tiene por qué ser algo negativo. Como cuando el artesano, dentro de sus límites, se esfuerza por hacer lo mejor posible lo que hace. El problema de la autoexigencia es su procedencia. Cuando el artesano se esfuerza lo hace convencido de que puede mejorar lo que hace, esto es, obtener mejores resultados con una mayor dedicación. Ésta es su motivación. En cambio, al autoexigirnos comparándonos con otros ocurre algo parecido a cuando nos comparamos con lo ilimitado de la máquina, que no intentamos mejorar dentro de nuestras posibilidades, sino desde lo que se espera de nosotros.

El éxito en este caso es siempre relativo por comparación con los demás, que no son más que rivales en la carrera de la competitividad: no mejoramos entonces lo que conscientemente sabemos que puede ser mejorado por nosotros, sino que nos centramos en ser mejores que otros, en superarlos. Nos convertimos entonces en siervos de sus expectativas, una obsesión que puede llevarnos a cometer errores insalvables.

³²³ Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 311.

Ahora bien, la competencia para el artesano no tiene como referencia la rivalidad, el enfrentamiento con otros. La competencia del artesano es un tipo saludable de autoexigencia. De este modo,

“Las rutinas por las que se canalizan los procedimientos artesanales hacen que el individuo salga fuera de sí mismo. El perfeccionamiento entraña una elevada dosis de agitación interior y las rutinas artesanales alivian la tensión porque imponen un ritmo constante de trabajo. Es lo que el filósofo Adriano Tilgher trató de transmitir cuando hablaba de la 'dedicación tranquila' del artesano que veía en las páginas de la *Enciclopedia*. Además, la concentración del artesano en objetos o procedimientos concretos se opone a la queja narcisista del 'si pudiera'”³²⁴.

Y la autoexigencia del artesano no es narcisismo. La cuestión central no es su persona expuesta como una mercancía más en el escaparate del reconocimiento estatutario, como diagnosticaba Christopher Lasch en *Culture of Narcissism*³²⁵. Su deseo por hacer bien un trabajo queda satisfecho con el trabajo bien hecho, no se cuestiona más tarde, no se obsesiona con el resultado. Pero existen ejemplos significativos en los que la autoexigencia se convierte en obsesión. Es justamente lo que sucedió al autor del *Tractatus*, Ludwig Wittgenstein, con la construcción de una casa para su hermana en Viena. “El marco de referencia era el intento de lograr algo con valor genérico: 'los fundamentos de todo edificio posible' (...) Su lucha por lograr una perfección ideal produjo un objeto sin vida. Lo extremado del rigor lo deformó”³²⁶.

Lo dramático de este ejemplo toma mayor relevancia cuando es comparado con otra construcción coetánea, la Villa Moller del arquitecto Adolf Loos, cuya

324 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 312-313.

325 Lasch, C. (1999). *La cultura del narcisismo*. México: Andrés Bello.

326 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 313-314.

trayectoria profesional se veía reflejada en dicha construcción como el resultado de un trabajo meditado, experimentado, más propio del artesano que del inventor, más próximo al equilibrio entre el intelecto y la práctica:

“La necesidad de Loos de responder positivamente a las dificultades que encontraba se puso de manifiesto en los errores que se produjeron durante la construcción de la Villa Moller. Cuando advirtió que los cimientos no se habían echado de acuerdo con las especificaciones, y sin poder ya levantarlos y empezar de nuevo, lo que hizo fue engrosar una de las paredes laterales para compensar el error, convirtiéndola en el lado destacado del frente. Las características de pureza formal de la Villa Moller son fruto del trabajo para subsanar muchos errores y defectos semejantes, que Loos tuvo que aceptar como hechos consumados; la necesidad estimuló su sentido de la forma. Wittgenstein, que no conocía limitación financiera alguna, careció de este diálogo creativo entre la forma y el error”³²⁷.

Wittgenstein estaba obsesionado con la perfección del edificio, especialmente con sus proporciones. La imagen que se había hecho de éste como un todo acabado creó en él unas expectativas que no pudo alcanzar, pero creyendo estar en lo cierto, seguro de que el edificio reuniría *los fundamentos de todo edificio posible*, reunió sus esfuerzos para demostrarlo. Desde la teoría de la disonancia cognitiva, tal creencia considera al ser humano

“Un animal *racionalizador*. De acuerdo con las hipótesis subyacentes a la teoría, la motivación del hombre no es tanto *estar* en lo cierto como *creer* que está en lo cierto (...) A veces, el impulso de una persona a estar en lo cierto y su impulso a *creer* que está en lo cierto funcionan en la misma dirección (...) Sin embargo, la necesidad de reducir la disonancia (la necesidad de convencerse a uno mismo de que *está* en lo cierto) lleva a veces a una conducta inadaptada y, por consiguiente, irracional (...)

327 *Ibidem*, pág. 317.

Cuanto más se compromete una persona con una acción o creencia, más resistente será a cualquier información que la amenace, y más intentará consolidar su acción o creencia”³²⁸.

Cuando algún error fue detectado por Wittgenstein, en lugar de intentar solventarlo, volvía a empezar convencido por la creencia de que el resultado era posible de una sola vez. Esa falta de previsión lo sumió en una absoluta desesperación. Por su parte,

“Loos deseaba que la Villa Moller fuera un buen producto en su categoría; su experiencia lo preparó para la forma-tipo, pero no fue más allá mientras no estuvo *in situ*; el esbozo informal es un procedimiento de trabajo para prevenir una conclusión prematura. El impulso genérico de Wittgenstein se expresaba como deseo de saber qué haría y qué conseguiría antes de ponerse manos a la obra. En esta forma de obsesión predomina el plan acabado del proyecto”³²⁹.

La fijación por el resultado no tiene en cuenta los imprevistos que necesariamente surgen en toda construcción. La rigidez del modelo de Wittgenstein adelantaba el resultado de un modo insano, no era un esbozo a modo de guía, era el mismo resultado: limpio, despejado, expuesto para ser admirado. Es la imagen fruto de la abstracción del pensamiento que representa la pureza y mantiene alejada la incomodidad de la materia y el esfuerzo que requiere para tomar forma. Su edificio se mantuvo en el plano de las ideas, y acerca de éstas, Voltaire nos advierte:

“Es una imagen que se pinta en mi cerebro. ¿Entonces, todos vuestros pensamientos son imágenes? Con toda seguridad; porque las ideas, incluso las más

328 Aronson, E. (1987). *El animal social*. Madrid: Alianza Editorial, págs. 100-101.

329 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 322.

abstractas, no son otra cosa que hijas de los objetos percibidos por mí. No pronuncio la palabra 'ser' en general sino porque he conocido seres particulares. Yo no pronuncio la palabra *infinito* sino porque he visto los límites, y extendiendo estos límites en mi entendimiento tanto como puedo; no tengo ideas más que porque tengo imágenes en la cabeza (...) Es triste tener tantas ideas, y no saber con certeza su naturaleza. Lo confieso; pero es más triste y, sobre todo, necio, creer que se sabe lo que no se sabe”³³⁰.

La obsesión por lo acabado tiende a ignorar los límites propios, nos lleva a la convicción de que sabemos todo cuando hay que saber para conseguir nuestro objetivo, de manera que esquivamos los errores. “La perfección de esta limpieza es una condición estática; el objeto no ofrece señal alguna de la historia de su producción”³³¹. El esbozo cuenta con el error y lo aprovecha, impregna de dinamismo la construcción, pero la idealización del resultado es inflexible, fija éste y busca el medio único para reproducirlo. No permite el error. Por eso, cuando choca con uno, en lugar de intentar subsanarlo sacándole partido y avanzar hacia otras posibles formas, lo obvia y busca el camino que conduzca directamente al resultado.

330 Voltarie, J.J. (1980) *Diccionario filosófico*. Madrid: Akal, págs. 301-303.

331 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 317.

3.6 Habilidad del artesano: equilibrio entre cuerpo y mente

La defensa que Leonardo Da Vinci hacía de las artes mecánicas desafiaba la tendencia de los intelectuales de la época -entre los que él mismo se encontraba- a conceder mayor importancia al trabajo de la mente que al trabajo del cuerpo. Prueba de ello son las siguientes palabras: “¡Situáis la pintura entre las artes mecánicas! (...) Si lo llamáis mecánico porque es a través del trabajo de las manos como se representa lo que crea la imaginación, vuestros escritores están escribiendo lo que se origina en la mente mediante el trabajo manual con la pluma”³³².

La uniformidad de la fabricación seriada, en comparación con la unicidad de la imperfección artesanal, anula la identidad de los objetos, que surge sin duda de esa habilidad que confiere valor a la labor del artesano, fuera de los estándares y de la división especializada del trabajo. La fabricación de objetos en masa, idénticos, perfectos, tiende a la unificación de las diferentes formas de pensamiento, a la estandarización de las conciencias. El artesano asigna identidad al objeto que produce, en tanto es el resultado del largo aprendizaje de una tradición técnica, bien proceda el objeto de la invención promovida por el deseo creador, o sea resultado de la metamorfosis de un objeto ya dado:

“No es señal de estancamiento en un arte que imite o tome prestado, más sí lo será el imitar sin discernimiento o tomar sin gran cuidado (...) La vida de una arquitectura como la de los lombardos, tosca e infantil en sí, rodeada de fragmentos de un arte más noble que ella está pronta a admirar y a imitar, y de la cual el instinto nuevo es, sin embargo, lo suficientemente fuerte para reconstruir y

332 Burke, P. (1993). *El Renacimiento italiano...*, pág. 82.

volver a ordenar todos los fragmentos que reúne o copia armonizándola con sus propios pensamientos. Esta armonía, en un principio torpe y sin unidad, se completa finalmente y se funde en una organización perfecta, en que todos los elementos prestados, subordinándose a su propia vida primitiva, quedan idénticos. No conozco sensación más agradable que la de descubrir los indicios de esta lucha magnífica por la conquista de una existencia independiente que la de encontrar pensamientos tomados; ver los bloques y las piedras mismas que en otras épocas esculpieron otras manos ajustarse en nuevas murallas con una impresión nueva y un objeto diferente”³³³.

Tal vez, la metamorfosis

“Que más desafía al productor a mantener conscientemente la forma sea el 'cambio de dominio' (...) Hace alusión al hecho de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta”³³⁴.

La forma en que el telar doméstico arcaico tejía las telas en ángulos rectos se llevó al terreno de la construcción naval en madera, y de aquí pasó a ser aplicada al diseño de las ciudades³³⁵. Parece probable que la solidez que este modo de tejer aportaba a las telas despertase la curiosidad del astillero y del urbanista. La forma en que éstas eran peinadas podía resultar igualmente útil para otras estructuras. Sólo era necesario reflexionar la técnica para con otros materiales. “Lo que permanece, lo que no se deteriora, es la técnica de centrarse en el ángulo recto (...) El lento trabajo del artesano madura la lógica y mantiene la forma”³³⁶.

333 Ruskin, J. (2000). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, págs. 150-151.

334 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 160.

335 *Ibidem*, págs.160-161.

336 *Ibidem*, pág. 161.

Los hilos de la tela, la madera del barco y el pavimento de la ciudad, a primera vista materiales y dominios bien diferenciados unos de otros, compartieron la misma forma gracias a la curiosidad que despertó en los astilleros y los planificadores urbanos la técnica del ángulo recto. Esta curiosidad los llevó a una intensa labor de investigación: probaturas, errores, correcciones y largo aprendizaje. En este sentido ya no hablamos estrictamente de técnica, sino de destreza, de habilidad -de talento, meditación y experiencia, en definitiva, de conciencia material. Es ésta la que nos descubre la habilidad del artesano, que reconocemos por lo que con ella es capaz de hacer. Hacemos cosas de esta forma o de esta otra, y es este hacer concreto en lugar de otro el que da al artesano la oportunidad de singularizarse a través de su saber práctico.

Su figura es el resultado de la suma total de las habilidades que desarrolla a lo largo de su vida en el ámbito del trabajo y de las relaciones. El ser humano puede nacer con una *predisposición a*, con cierto *talento para*; sin embargo, como señalaba Ortega, ser capaz de hacer algo no basta para hacerlo. Toda habilidad requiere disposición para ser desarrollada; esfuerzo y perseverancia; repetición, error y conciencia de las resistencias y potencias de la materia. El artesano “tiene que aprender en largo aprendizaje -es la época de maestros y aprendices- técnicas que ya están elaboradas y vienen de una insondable tradición”³³⁷. Se trata de un saber lento y depurado que se transmite de un artesano a otro durante generaciones, en cada una de las cuales las técnicas se perfeccionan dando lugar a “variaciones de estilo en las destrezas”³³⁸; variaciones que por otro lado dejan constancia del dominio del ser humano sobre la técnica.

337 Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 78.

338 *Ibidem*, pág. 79.

Una habilidad no es sólo técnica, sino el modo con el que el ser humano establece una relación de complementariedad con aquélla, en la que las fuerzas de uno y otro quedan equilibradas. Porque, decía Ortega, el ser humano no es sin la técnica, pero ésta tampoco sin él. Se precisan mutuamente para que la técnica sea técnica y el ser humano artesano, poseedor de una habilidad. Bajo esta condición, “lo que más se ve en él es su maniobra y lo que menos su 'técnica' propiamente tal”³³⁹, es decir, “la invención de un plan de actividad, de un método, procedimiento”³⁴⁰.

El artesano no posee una conciencia de la técnica como ente independiente y superior a él, no la siente como algo extraño ni está dominado por ella. La conciencia material es de carácter reflexivo, hace posible el diálogo entre la dimensión natural del artesano y sus aspiraciones creativas. Éste es consciente, por un lado, “de todo lo que no podía hacer, de lo que era incapaz de hacer; en suma, de su debilidad y de su limitación”³⁴¹ y, por otro, de todo aquello que con su habilidad podría llegar a ser. Sólo de este modo las fuerzas de lo natural y lo artificialmente humano se equilibran, y sólo obedeciendo a esta lógica sincrética el artesano consigue desarrollar provechosamente su faceta de técnico y obrero, ambas encaminadas a satisfacer sus verdaderas necesidades.

La posibilidad de cambio, como señala Sennett, despierta el interés del artesano por un objeto; si éste la percibe, admite implícitamente el error en su modo de hacer. Partiendo de esta premisa, su aspiración se centra en hacer bien lo que hace, puesto que la técnica y el perfeccionamiento consolidado en destreza no es un medio para lograr un objetivo, sino un fin en sí mismo que complace:

³³⁹ *Ibidem*, pág. 80.

³⁴⁰ *Idem*.

³⁴¹ Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica...*, pág. 80.

“Cuando un deseo personal nos impulsa a aprender a hacer algo bien con nuestras manos, se inicia un proceso extremadamente complicado que dota al trabajo de una fuerte carga emocional. Las personas cambian, al parecer de manera significativa e irreversible, cuando se funden el movimiento, el pensamiento y la sensibilidad durante la búsqueda activa y a largo plazo de los objetivos personales (...) El compromiso del músico con sus manos es la consecuencia del intenso esfuerzo en virtud del cual éstas se transforman en el instrumento físico para la realización de sus propias ideas o la comunicación de sentimientos íntimamente guardados”³⁴².

El desarrollo de estas habilidades va configurando al artesano. Ésta es la figura para la que “aprender a trabajar bien capacita para autogobernarse”³⁴³. La finalidad de su labor no es el objeto acabado, sino la configuración del artesano como tal. Y puesto que el objeto es el resultado de su trabajo, representa el modo de hacer de cada artesano, un modo no sólo destinado a producir objetos, sino a crear individuos estables que se relacionen de manera equilibrada con otros individuos. “Los ciudadanos expertos en la producción de cosas desarrollan habilidades físicas aplicables a la vida social. El proceso [que] tiene lugar en el cuerpo del artesano”³⁴⁴ repercute en la forma en que éste se relaciona con los demás.

Las habilidades del artesano, extrapolables a la esfera social, se desarrollan a través de los ritmos y el ritual, los gestos informales y el trabajo con la resistencia³⁴⁵. En el primero de los casos, los ritmos del trabajo establecen hábitos “a través de la repetición del gesto una y otra vez hasta tener la absoluta seguridad

342 Wilson, *Op. Cit.*, págs. 19-20.

343 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 330.

344 Sennett, R. (2012). *Juntos...*, pág. 281.

345 *Ibidem*, págs. 281-300.

de coger el instrumento con firmeza, pero sin tensión”³⁴⁶. El artesano se acostumbra a utilizar el instrumento casi de manera mecánica. Pero para que la habilidad avance es preciso que combine sus cualidades físicas con las posibilidades del instrumento a través de la experiencia. De esta forma, el artesano dispondrá de una variedad de medios suficientemente amplia como para elegir de entre ellos el más adecuado para conseguir un buen resultado. ”El ritmo del desarrollo de las habilidades [por tanto] se convierte en un ritual”³⁴⁷.

Respecto a los gestos, “tanto antes, cuando una acción se ha inscrito como hábito, como después, cuando se amplía y se agrega a otra, el ritmo se ve confirmado por gestos que expresan para nosotros, y señalan para los demás, que confiamos en lo que hacemos”³⁴⁸. El control de los gestos denota seguridad; cuando el artesano está seguro de que lo que hace es lo que debe hacer y como debe hacerlo, su gesticulación transmite confianza a los demás. En una situación de emergencia la percepción de esta seguridad resulta tranquilizadora.

El artesano ha aprendido a armonizar con la resistencia, “no debe luchar contra ella, como sería el hacer la guerra a los nudos de la madera o a la piedra demasiado dura; lo más eficaz es emplear la mínima fuerza posible”³⁴⁹. La lucha con los materiales es una derrota asegurada. Es inútil medir nuestras fuerzas con las de la materia, porque

“En la lucha contra la resistencia terminamos más por liberarnos del problema que en comprender en qué consiste; por el contrario, cuando trabajamos con la resistencia, lo que queremos es dejar en suspenso la sensación de sentirnos

346 *Ibidem*, pág. 283.

347 *Ibidem*, pág. 285.

348 *Ibidem*, pág. 294.

349 *Ibidem*, pág. 295.

bloqueados e implicarnos en cambio en el problema propiamente dicho (...) A menor agresividad en el esfuerzo, mayor sensibilidad (...) Es preciso tratar el error como un hecho interesante; así el problema terminará por desbloquearse”³⁵⁰.

Es posible que, de manera inconsciente, al emprender una lucha con la materia estemos tratando de evitar un problema; huimos de la reflexión que nos lleva a entender por qué se comporta de un modo determinado para llegar cuanto antes al resultado. Puede que así consigamos resolver de una u otra manera la cuestión, pero con esto llegamos a un resultado vacío que no deja nada tras de sí. La lucha con la materia no nos enseña nada. En cambio, la reflexión nos lleva a empatizar con ella, a entenderla. El imprevisto nos hace curiosos, implica por tanto la oportunidad de aprender acerca de las cosas que manejamos. Creemos poder cambiar aquello que consideramos susceptible de una mejora, y con ello adquirimos un compromiso con las cosas que hacemos.

Las habilidades que compartimos los seres humanos son precisamente las más destacables en la figura del artesano. Mencionamos que todos nacemos con una determinada predisposición para hacer algo, pero la seguridad de tenerla no la hace posible: las habilidades deben ser desarrolladas. Y son tres las que resumen la figura del artesano: localizar, indagar y desvelar. “La primera implica dar concreción a una materia; la segunda, reflexionar sobre sus cualidades; la tercera, ampliar su significado”³⁵¹. El artesano localiza “dónde sucede algo importante (...) La misma tarea realiza el 'zoom' de una pantalla de ordenador o de una cámara fotográfica”³⁵². Esta capacidad requiere un entrenamiento de los sentidos. La atención que una persona presta al motor de un coche depende de su capacidad

350 *Ibidem*, págs. 296-297.

351 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 340.

352 *Ibidem*, pág. 341.

para escuchar. El oído del mecánico está entrenado para detectar cualquier alteración en el mecanismo del motor. No oye el ruido, escucha al motor, se interesa por lo que de extraordinario hay en él.

El semiólogo francés Roland Barthes³⁵³ reconocía tres tipos de escucha; el primero se basa en los índices –y se da también en el animal. El oído del mecánico percibe un sonido anómalo en el ruido del motor que capta su atención, la posibilidad de que algo no vaya bien lo pone en alerta. En el segundo tipo de escucha hay una intención, reproducimos un ritmo: “Gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación. Sin el ritmo, no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo *marcado* y lo *no-marcado*”³⁵⁴. Los índices pasan a ser signos y la escucha se centra en el sentido:

“Entonces lo escuchado no es lo *posible* (...), es lo *secreto*: lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad (...) Escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el 'revés' del sentido (lo escondido se vive, postula, se hace intencional)”³⁵⁵.

La posibilidad de un desajuste en el funcionamiento del motor despierta la curiosidad del mecánico, que se propone desvelar lo que éste oculta a través del ruido que produce. Pasamos así de la habilidad de localización a la de indagación, lo que

353 Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, págs. 243-256.

354 *Ibidem*, pág. 246.

355 *Ibidem*, pág. 247.

“Significa permanecer en un estado incipiente; el cerebro sopesa entonces sus opciones de circuito. Este estado es la traducción neuronal de la experiencia de la curiosidad, que suspende la resolución y la decisión con el fin de explorar. De esta suerte, es posible imaginar el proceso de trabajo como si obedeciera a cierto ritmo, en el que la acción lleva a un estado de suspensión mientras se indagan los resultados, tras lo cual la acción recomienza en una nueva forma”³⁵⁶.

Lo que hay de extraordinario en el motor que capta la atención del mecánico despierta su curiosidad, activa su capacidad de reflexión, que ha de tener lugar al margen del resultado en un intento por evitar ser condicionada por éste. La escucha inicia una comunicación entre el mecánico y el motor; la información emitida por éste estimula la reflexión del mecánico, que lo hace cuestionar sus acciones y plantearse la posibilidad de un cambio en la orientación de las mismas. Ésta es una escucha activa, en tanto que “el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla: podríamos decir que el *escuchar habla*”³⁵⁷.

Lo que el motor transmite al mecánico le hace pensar, y así llegamos a la habilidad para desvelar, en la que éste está abierto “en el sentido de estar dispuesto a hacer las cosas de otra manera, a pasar de una esfera de hábitos a otra”³⁵⁸. Estar abierto es propio de la escucha psicoanalítica, cuya práctica, según Freud, tiene un riesgo para el analista. Y es que, al prestar atención voluntariamente, “graba en su memoria un determinado punto que le llama la atención, elimina otro, y su *elección* ha sido dictada por sus expectativas”³⁵⁹. Lo cual advierte nuevamente de la importancia de alejar de la reflexión el resultado en un intento por evitar su

356 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 342.

357 Barthes, *Op. Cit.*, pág. 249.

358 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 343.

359 Barthes, *Op. Cit.*, pág. 250.

influencia en la toma de decisiones. La reflexión que incluye el resultado como lo deseado está contaminada, cualquier decisión tomada de esta forma atenderá a las necesidades de éste rechazando cualquier otra posibilidad. La imagen fija de un resultado orienta hacia el resultado, está centrada en resolver los problemas que obstaculicen su consecución, de forma que cierra las puertas a la curiosidad.

Parece cierto que

“A menudo, los estudios acerca de las habilidades se extienden demasiado en la solución de problemas, pero, como hemos visto, esta solución está estrechamente relacionada con el descubrimiento de problemas. Esta conexión es posible en virtud de una capacidad humana elemental: la capacidad para cambiar, comparar, modificar los hábitos”³⁶⁰.

El mecánico no tiene como fin último solucionar el problema en sí -eliminar el ruido del motor-, sino que mediante los indicios y una escucha activa, trata de diagnosticar en cierto modo cuál es su patología. No se trata sólo de resolver el problema del ruido, sino de entender al motor y aprender cuál ha de ser la forma de manipularlo, satisfaciendo tanto las necesidades de éste como las del mecánico. Escuchar la materia nos permite penetrar en su sentido último, desvelar lo que de otro modo permanecería oculto en ella, y en tanto que interiorizamos esto aprendemos a tratarla. Modificamos nuestros modos de intervenirla para adaptarlos a sus necesidades porque reconocemos el error y admitimos el cambio, y esto significa estar abiertos a otras formas de hacer. Igual que el psicoanálisis reconstruye “la historia del sujeto a través de su palabra”³⁶¹, el artesano descubre la

360 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, pág. 343.

361 Barthes, *Op. Cit.*, pág. 253.

esencia de la materia, su “escucha sondea la intimidad, el secreto”³⁶² que la muestra solícita para ser intervenida.

Por otra parte, habría que remontarse a la etimología alemana del concepto *habilidad* para aclarar sus polisemias:

“*Erlebnis* y *Erfahrung*. El primero ('vivencia') designa un acontecimiento o relación que produce una impresión emocional interior, mientras que el segundo ('experiencia') se refiere a un acontecimiento, acción o relación que vuelca el sujeto al exterior y que requiere más habilidad que sensibilidad. El pensamiento pragmatista ha insistido en que estos dos sentidos no deberían separarse. Si uno se mantiene únicamente en el dominio de la *Erfahrung*, creía William James, puede quedar atrapado por el pensamiento y la acción dominados por los medios y los fines y sucumbir al vicio del instrumentalismo. Constantemente es necesario el monitor interno de la *Erlebnis*, del 'qué impresión produce’”³⁶³.

Según Sennett, la artesanía sería esa habilidad que nos hace salir de nosotros mismos y nos aleja de los hermetismos. Entrar en relación recíproca y abierta con el mundo material supone una exteriorización y apertura a pensar y cooperar con la diferencia. La habilidad no es introspectiva, sino excéntrica. La artesanía

“Pone el acento en el campo de la *Erfahrung*. La artesanía se centra en objetos en sí mismos y en prácticas impersonales, depende de la curiosidad, atempera la obsesión, orienta al artesano hacia fuera (...) Sostiene que el oficio que consiste en producir objetos físicos proporciona una visión interior de las técnicas de la experiencia capaces de modelar nuestro trato con los demás. Tanto las dificultades

362 *Ibidem*, pág. 250.

363 Sennett, (2009). *El artesano...*, págs. 353-354.

como las posibilidades de hacer bien las cosas se aplican al establecimiento de relaciones humanas”³⁶⁴.

364 *Ibidem*, págs. 354-355.

3.7 La experimentación mediante los sentidos

Como instrumento de búsqueda, la curiosidad del artesano está motivada por el deseo de hacer bien lo que hace, de manera que ni las presiones del tiempo ni los errores cometidos consiguen debilitarlo. Estas resistencias asignan a su forma de aprendizaje un carácter acumulativo que favorece “la asimilación corporal de una práctica, en la que las acciones de la mano se vuelven poco a poco conocimiento tácito”³⁶⁵.

Su modo de experimentar nos lleva a lo concreto, a los sentidos más allá de las conjeturas teóricas. En este contexto, el error es entendido como una oportunidad para mejorar, en tanto las posibilidades del experimento lo alertan de la necesidad de un cambio en sus prácticas. Su prioridad no es llegar cuanto antes al resultado, sino reflexionar el error para obtener de él el máximo provecho.

El artesano, por tanto, debe “aprender a tomar distancia de un problema, a soltarlo, en general por un tiempo, para apreciar mejor de qué se trata y volver luego con una nueva actitud”³⁶⁶. Por el contrario, la obsesión por el resultado, algo de lo que Vasari da cuenta con numerosos y extensos ejemplos en *Las vidas*³⁶⁷, puede llegar a generar graves estados de ansiedad. La idealización de una obra aspira a la perfección, a ser plasmada tal y como se muestra en el pensamiento, sin tener en cuenta el proceso de creación ni los inconvenientes que de él puedan desprenderse.

365 *Ibidem*, pág. 155.

366 *Ibidem*, pág. 188.

367 Vasari, G. (2010). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

Esto es lo que ha conducido a algunos artistas a la obsesión por el trabajo, a procurar el retiro voluntario más absoluto, rechazando todo tipo de distracción, toda vía que no dirija directamente al resultado. Porque “el corolario de la obsesión por el trabajo es la indiferencia ante el vestido, la limpieza, la comida, la familia, las noticias, en resumen, ante todo lo que sea ajeno al objeto de la fijación”³⁶⁸.

La importancia que se concedía a la soledad como parte del proceso creativo fue llevada *ad infinitum* por algunos artistas. Wittkower consideraba que esta tendencia atendía a problemas de personalidad, así como a la necesidad del nuevo artista por diferenciarse del artesano. Pero en último término tenía la intención de conceder la supremacía del intelecto sobre la práctica, de separar la mano de la cabeza para diferenciar el trabajo manual del artesano en comunidad del intelectual del artista solitario:

“Uno de los rasgos del artista emancipado fue su necesidad de introspección, y la introspección requiere reposo, a veces de una duración considerable. La diestra mano del artesano puede ser obligada a trabajar a voluntad, pero el 'don de inspiración' no puede ser forzado. A partir de finales del siglo XV encontramos en algunos artistas períodos de un trabajo de lo más intenso y concentrado alternados con imprevisibles intervalos de inactividad (...) El mismo Leonardo 'razonó que a veces las grandes inteligencias producen más cuanto menos trabajan. Pues con su entendimiento buscan imágenes y dan formas a aquellas ideas cabales que después se limitan a expresar y representar con sus manos' (...) Así, muchos artistas

368 Wittkower, R. y M. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, pág. 60.

renacentistas, resueltos a satisfacer su anhelo por la introspección, se apartaron visiblemente de la tradición del taller”³⁶⁹.

Leonardo, que en otro momento reprochó a sus compañeros su desprecio por el trabajo manual, ahora se centra en el intelecto. No trata así de demostrar la superioridad de la teoría, sino de reivindicar la genialidad del artista que tiene como aliada a la inspiración. Sin embargo, las ideas a las que se refería sólo pueden materializarse con la reflexión conjunta entre la teoría y la práctica. Porque, como nos recordaba Ortega, la mente necesita contención, y lo que contiene las ideas es el trabajo de las manos. Del mismo modo, Voltaire consideraba que las ideas eran el resultado de los objetos que percibimos, de las formas que materializamos.

Por eso mismo, Sennett explica la inspiración a través de los sentidos, en tanto

“Los dedos pueden implicarse en una actividad táctil de indagación sin intención consciente, como cuando buscan un punto particular en un objeto que estimula el cerebro a empezar a pensar; se habla aquí de 'tacto localizado' (...) Las callosidades que se forman en las manos de quienes las utilizan profesionalmente constituye un caso particular de tacto localizado. En principio, el engrosamiento de la piel debería insensibilizar el tacto, pero en la práctica ocurre lo contrario. Al proteger las terminaciones nerviosas de la mano, las callosidades hacen menos vacilante el acto de exploración”³⁷⁰.

A través de la práctica los movimientos de las manos se vuelven más precisos, hasta el punto de detectar la más mínima alteración en la materia y remitir esta información al cerebro para que la tramite. La escucha de la materia se centra

369 *Ibidem*, págs. 65-67.

370 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 189-190.

ahora en el sentido del tacto, que no se limita a escuchar lo *posible*, lo que responde a la expectativa, sino que también escucha lo *secreto*, lo imprevisto.

Si el oído, según Walter Ong en *Oralidad y escritura*³⁷¹, era el sentido de lo envolvente que nace de las profundidades, aquello que nos permite imaginar el interior de las cavidades donde se origina el sonido, el sentido táctil es el de la fusión entre sujeto y objeto, el de la proximidad y la interrelación inmediata. Del sentido que ve, divide, analiza y distancia, se pasa al sentido que nos funde con el mundo exterior y nos hace sentirlo con más viveza.

La mano del artesano ha aprendido a localizar el detalle en la materia, una información que remite al cerebro para ser procesada. La reflexión conjunta a partir de este *feedback* irá dando forma a un significado, hasta que finalmente lo oscuro, lo que era un enigma, es desvelado, asumido e integrado como parte de una habilidad. Este intercambio de información mano-cerebro es a lo que se refiere

“Robertson Dawies, [cuando] nos dice que tan seguro es que la mano habla al cerebro como que el cerebro habla a la mano. El movimiento autogenerado es la base del pensamiento y de la acción voluntaria, un mecanismo oculto gracias al cual existen las coordenadas físicas y psicológicas del ser”³⁷².

Las habilidades de localizar, indagar y desvelar resultan de la interacción entre la mano -y esto es extensible a todos los sentidos- y el cerebro, que no actúan de forma aislada, sino que se van complementando en un proceso de re-adaptación permanente:

371 Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.

372 Wilson, Op. Cit., pág. 292.

“Estos puntos ponen de relieve una premisa fundamental del pensamiento darwiniano, según la cual la estructura y la función son interdependientes y coevolutivas. El cerebro proporciona a la mano nuevas acciones y nuevos modos de hacer lo que ya domina. A su vez, la mano ofrece al cerebro nuevos modos de aproximarse a las viejas tareas y la posibilidad de emprender y dominar otras nuevas. Esto significa que, por su parte, el cerebro puede adquirir nuevos modos de representación y definición del mundo”³⁷³.

Luego en el desarrollo de una habilidad existe una relación de reciprocidad entre la práctica y el intelecto. La creencia en la superioridad de uno con respecto al otro, y que normalmente está referida a la cabeza en relación a los sentidos, inhibiría la posibilidad de cambio que reorienta y permite mejorar toda destreza. Así, encontramos en *El artesano* algunos ejemplos de la necesidad de este equilibrio. Es el caso del método *Suzuki*³⁷⁴, que consiste en aprender a tocar el violín con un mediador. El alumno reconoce dónde debe situar los dedos en el diapasón asociando cada color a un sonido.

Algo parecido ocurre cuando calcamos un dibujo. El problema que presenta este tipo de métodos es que la ausencia del mediador nos desorienta, de forma que nos mostramos incapaces de reproducir la acción. Por eso,

“Uno se imagina que, en el diapasón sin marcas, los dedos caerían exactamente donde había estado la cinta. Pero lo cierto es que esta forma mecánica de hábito falla (...) Puesto que las yemas de los dedos no conocen el diapasón del violín, apenas desaparecen las cintas comienzan a surgir sonidos ásperos (...) Lo que tenemos aquí es un problema de falsa seguridad”³⁷⁵.

373 *Ibidem*, pág. 152.

374 Sennett, R. (2009). *El artesano ...*, págs. 193-200.

375 *Ibidem*, págs. 193-194.

En la asimilación de una habilidad, además de la repetición, es necesario que la práctica despierte nuestro interés para mantener la constancia. Sin embargo, en el método *Suzuki*, la certeza que nos proporciona el hecho de que al presionar cada cinta obtendremos un sonido más o menos bien sonante, no es suficiente para incentivar nuestra curiosidad. Fue así como “Suzuki entendió bien el problema de la falsa seguridad. Aconsejaba eliminar las cintas tan pronto como el niño sintiera el placer de hacer música (...) Supo por sus experimentos que la veracidad reside en las yemas de los dedos: el tacto es el árbitro del sonido”³⁷⁶.

Presionar las cintas equivale a asociar un sonido a cada color, pero esta *falsa seguridad* nos hace des-aprender la escucha de la materia con el tacto, mientras que, “en música, el oído opera de consuno con la yema del dedo en la exploración (...) En lugar de utilizar la yema del dedo como simple instrumento, este tipo de tacto retrocede de la sensación al procedimiento. El principio consiste en razonar retrospectivamente, en retroceder de la consecuencia a la causa”³⁷⁷.

El aprendiz percibe un sonido agradable e intenta reproducirlo nuevamente. Al hacerlo, no sólo escucha la nota que emite con el instrumento, sino a la materia a través del tacto: aprende a escuchar de manera táctil. La información que circula de los sentidos a la mente es reflexionada, un proceso que va despertando poco a poco su curiosidad. El alumno comienza entonces a experimentar con la intención de afinar las notas, adquiriendo así un compromiso con lo que hace.

Así, “lo verdaderamente capaz de comprometer la curiosidad: una experiencia incierta o inestable”³⁷⁸, está referido a los *objetos transicionales*, puesto que “la *creencia*

376 *Ibidem*, pág. 194.

377 *Ibidem*, pág. 195.

378 *Ibidem*, págs. 196-197.

en la corrección impulsa mejoras técnicas; la curiosidad por objetos transicionales desarrolla definiciones de cómo deberían ser”³⁷⁹. Cuando comprendemos que los sonidos que percibimos no suenan todo lo bien que deberían, admitimos la necesidad de un cambio, lo cual nos impulsa a experimentar y a comprometernos con la práctica.

Reconocer el error significa estar convencido de que lo que hacemos puede ser mejorado, lo que equivale a decir en este contexto que “la técnica musical se desarrolla a través de una dialéctica entre la manera correcta de hacer algo y la disposición a experimentar mediante el error”³⁸⁰. Al comprobar cómo mejora el sonido a través de la práctica, el músico ve recompensado su esfuerzo y siente la necesidad de seguir experimentando para ganar seguridad en lo que hace. Como autocrítica, el error nos aleja de la obsesión por el resultado y nos dirige hacia el trabajo bien hecho.

Frank Wilson nos ofrece un ejemplo en la figura de Anton Bachleitner³⁸¹. Hijo de carpintero, Bachleitner desarrolló su carrera profesional en las artes escénicas. Como director del Teatro de Marionetas de Düsseldorf, y tal vez influido por el oficio de su padre, trabajó como ayudante en el taller de títeres del teatro, una experiencia que determinó por entero la forma de su labor, debido a que

“Las manos, los ojos y la mente, sumamente entrenados de su dueño real consiguen que los movimientos del muñeco imiten tan perfectamente los de una persona viva que causa un gran impacto ver al títere fuera del escenario (...) Bachleitner y Golem [títere protagonista de una de sus obras] se comunican realmente entre sí a través de un vínculo muy estrecho. En ese momento, las

379 *Ibidem*, pág. 197.

380 *Ibidem*, pág. 199.

381 Wilson, *Op. Cit.*, págs. 100-104.

cuestiones técnicas desaparecen: ambos son uno, y no tiene sentido preguntarse quién mueve realmente los hilos (...) Gracias al genio de científicos como Herófilo, Bell y Sherrington, ahora sabemos que el neurón no es sólo una cuerda, sino un canal de vida. No tira de los músculos ni los hincha, sino que, más bien, les envía instrucciones desde la médula espinal y el cerebro y recibe las informaciones necesarias para equilibrar las contracciones y relajaciones de las que depende el movimiento coordinado. De este modo el pensamiento se hace acción y la acción se hace pensamiento. Por una maravillosa coincidencia semántica, tanto el brazo de un títere como el de un ser humano están controlados por 'neuronas'; y aunque en un caso la influencia es mecánica y en el otro electroquímica, la gracia y elocuencia de los movimientos resultantes son casi las mismas”³⁸².

La combinación de ambas experiencias le proporcionó un conocimiento minucioso de estos muñecos. El flujo de informaciones que hacía circular de una a otra esfera favorecía la coordinación de los movimientos gracias a una desarrollada capacidad de previsión. En el taller, Bachleitner anticipaba la puesta en escena, de modo que el destino del títere orientaba sus creaciones. A la inversa, durante la reproducción de una obra, lo que observaba lo retrotraía al taller cuando percibía la posibilidad de cambiar algún detalle del muñeco que mejorase su puesta en escena.

El interés de Frank Wilson por las grúas lo llevó a considerar la anticipación como un proceso de corrección previo: “Cuando ocurre algo que el operador no puede ver, sólo podrá corregirlo si lo ha previsto como posibilidad (...) El operador sentado en su cabina, debe saber cómo parar (...) *pero primero debe saber que puede ocurrir*”³⁸³. Era así como Bachleitner se anticipaba en su taller a la puesta

382 *Ibidem*, págs. 103-104.

383 *Ibidem*, pág. 75.

en escena. Su ventaja consistía en ser el mismo títere, en conocer sus reacciones antes de la acción.

De forma similar, Sennett relata la historia de la sopladora de vidrio Erin O'connor³⁸⁴ en el intento de crear una copa de vino específica para un Barolo:

“Perdió la conciencia de su cuerpo tomando contacto con el vidrio caliente y quedó totalmente absorbida por el material físico como fin en sí mismo (...) Diría que ahora estamos absortos *en* algo, que ya no somos conscientes de nosotros mismos, ni siquiera de nuestro yo corporal. Nos hemos convertido en la cosa sobre la cual estamos trabajando (...) Para trabajar mejor, descubrió, necesitaba anticipar en qué se convertiría el material inmediatamente después, como etapa todavía-no-existente de su evolución (...) Comprendió que estaba implicada en un proceso de 'anticipación corporal', siempre un paso por delante del material (...) Tenía que convertir esa prehensión en un estado mental permanente y aprendió a hacerlo”³⁸⁵.

Esta concepción romántica de *ser la materia* ayudaría a O'connor a anticipar los efectos de su intervención y orientar su labor. Como advierte Farrington en *Mano y cerebro en la Antigua Grecia*, la anticipación y la ideación nacería aquí de la mano y no del cerebro. Es a partir del tacto como llegamos a conocer el mundo. El recorrido es inverso al que establece el dogma teórico, por el que primero conocemos con el cerebro y después con los sentidos. Este axioma se relaciona directamente con esa vinculación entre ser y mundo, entre artesano y materia. El hecho de comprender el mundo a través de los sentidos se revela como una motivación que satisface la dignidad del artesano:

384 Sennett, R. (2009). *El artesano...*, págs. 212-220.

385 *Ibidem*, págs. 215-216.

“Repetir una y otra vez una acción es estimulante cuando se organiza mirando hacia delante (...) La compensación emocional reside en la experiencia personal de repetir. Esta experiencia no tiene nada de extraño, todos la conocemos: es el *ritmo* (...) El ritmo que mantenía alerta a O'connor estaba en la disciplina que la mano recibía del ojo, que constantemente la vigilaba, la juzgaba y la adaptaba estableciendo el *tempo*. Aquí la complejidad estaba en que dejaba de ser consciente de sus manos, en que dejaba de pensar en lo que éstas hacían, para enfocar la conciencia en lo que veía. Los movimientos de las manos, asimilados como conocimiento implícito, se convertían en parte del acto de mirar hacia delante”³⁸⁶.

La repetición, que para Kierkegaard era un recuerdo vivido hacia delante, amplía las expectativas de lo que hacemos. Sentimos recompensados nuestros esfuerzos cuando comprobamos el avance de una práctica, una vez asentada en el terreno firme de lo que se repite. Porque, según Kierkegaard, “la repetición es una esposa amada (...) cuya presencia constituye una fuente inagotable de placer y felicidad”³⁸⁷.

Convencida de que sus ojos guiarían sus movimientos de acuerdo a las necesidades de la materia, O'connor dejó de prestar atención a las manos. Fusionado con el sentido de la vista, el tacto se había convertido en una extensión del ojo, aumentando así la concentración de la sopladora de vidrio. Porque

“Hemos entrenado nuestras manos en la repetición, estamos vigilantes, no nos aburrirnos, porque hemos desarrollado la habilidad de la concentración. Pero de la misma manera, la persona capaz de realizar una tarea una y otra vez ha adquirido una habilidad técnica, la habilidad rítmica del artesano”³⁸⁸.

386 *Ibidem*, págs. 216-217.

387 Kierkegaard, S. (2009). *La repetición*. Madrid: Alianza Editorial, pág. 28.

388 Sennett, R. (2009). *El artesano ...*, pág. 219.

Retomamos en este punto *La caverna* de Saramago para exponer un ejemplo necesario para entender que en la relación mano-cerebro no existe un centro de dirección del que parten las órdenes y otro donde son ejecutadas. No existe un jefe como cabeza y un cuerpo de obreros, sino que como creía Cipriano Algor, cada uno de nuestros dedos ha ido desarrollando un pequeño cerebro capaz de reflexionar por sí mismo. El *cerebro de las manos* de Algor es otra forma de llamar a la conciencia material del artesano, algo que ha ido desarrollando en su trato con la materia, y que corre el riesgo de convertirse en una imagen romántica del pasado:

“Cipriano Algor se queja, se queja, pero no parece comprender que los barros amasados ya no se almacenan así, que a las industrias cerámicas básicas de hoy poco les falta para convertirse en laboratorios con empleados de bata blanca tomando notas y robots inmaculados acometiendo el trabajo. Aquí hacen clamorosa falta, por ejemplo, higrómetros que midan la humedad ambiente y dispositivos electrónicos competentes que la mantengan constante, corrigiéndola cada vez que se exceda o mengüe, no se puede trabajar más a ojo ni a palmo, al tacto o al olfato, según los atrasados procedimientos tecnológicos de Cipriano Algor, que acaba de comunicarle a la hija con el aire más natural del mundo, La pasta está bien, húmeda y plástica, en su punto, fácil de trabajar, pero ahora preguntamos nosotros, cómo podrá estar tan seguro de lo que dice si sólo puso la palma de la mano encima, si sólo apretó y movió un poco de pasta entre el dedo pulgar y los dedos índice y corazón, como si, con ojos cerrados, todo él entregado al sentido interrogador del tacto, estuviese apreciando no una mezcla homogénea de arcilla roja, caolín, sílice y agua, sino la urdimbre y la trama de una seda. Lo más probable (...) es que lo saben sus dedos y no él”³⁸⁹.

389 Saramago, *Op. Cit.*, págs. 190-191.

También el médico hipocrático poseía esta conciencia. La mano, que aprendió a escuchar la materia y a ver más allá del tacto, guiaba al resto de los sentidos. Cada uno asimiló la facultad del otro, en conjunto con el intelecto, pensaban:

“Desde los primeros tiempos, cuando la medicina era un oficio enseñado por los maestros a los aprendices, la tradición de aprender directamente de la naturaleza se conservó, salvando así a la medicina del destino que cupo a otras ramas de la ciencia griega. El médico antiguo aprendió a comprender la función terapéutica de los alimentos, de las drogas y de los ejercicios; era cocinero, farmacéutico y masajista. Adquirió la habilidad de contener las hemorragias de las heridas, de aplicar vendajes, de entablillar miembros rotos, de preparar cataplasmas de harina, aceite y vino, y de acomodar dislocaciones. Junto a la destreza manual desarrolló esa agudeza de los sentidos y esa capacidad para la observación directa de la naturaleza, que constituyen la gloria de la medicina hipocrática. El médico hipocrático no sólo recomienda a los estudiantes que 'practiquen todas las operaciones realizándolas una vez con cada mano y también con ambas a la vez... con el objeto de adquirir habilidad, gracia, rapidez, soltura, elegancia y facilidad'; también les dice que para hacer un diagnóstico utilicen todos los sentidos: la vista, el tacto, el oído, el olfato y el gusto, tanto como la inteligencia. (...) Siempre fue el médico un trabajador manual, y su cerebro logró excelentes resultados porque se aplicó a un material suministrado por la mano”³⁹⁰.

La conciencia material de la figura del artesano debe así su naturaleza a la interacción de la cabeza y los sentidos. La transferencia de información acerca de lo que uno piensa con la materia y otros hacen con ella genera un conocimiento compartido a partir de los procesos del pensamiento en conexión con los

390 Farrington, *Op. Cit.*, págs. 95-96.

mecanismos de los sentidos. En este sentido, creemos necesario citar en extenso la reflexión de Saramago acerca de la conciencia material del artesano:

“Verdaderamente son pocos los que saben de la existencia de un pequeño cerebro en cada uno de los dedos de la mano, entre algún lugar entre la falange, falangina y falangeta. Ese otro órgano al que llamamos cerebro, ese con el que venimos al mundo, ese que transportamos dentro del cráneo y que nos transporta a nosotros para que lo transportemos a él, nunca ha conseguido producir algo que no sean intenciones vagas, generales, difusas y, sobre todo, poco variadas acerca de lo que las manos y dedos deberán hacer. Por ejemplo, si al cerebro de la cabeza se le ocurre la idea de una pintura o música, o escultura, o literatura, o muñeco de barro, lo que hace él es manifestar el deseo y después se queda a la espera, a ver lo que sucede. Sólo porque despacha una orden a las manos y a los dedos, cree, o finge creer, que eso era todo cuanto se necesitaba para que el trabajo, tras unas cuantas operaciones ejecutadas con las extremidades de los brazos, apareciese hecho. Nunca ha tenido la curiosidad de preguntarse por qué razón el resultado final de esa manifestación, siempre compleja hasta en sus más simples expresiones, se asemeja tan poco a lo que había imaginado antes de dar instrucciones a las manos. Nótese que, cuando nacemos, los dedos todavía no tienen cerebros, se van formando poco a poco con el paso del tiempo y el auxilio de lo que los ojos ven. El auxilio de los ojos es importante, tanto como el auxilio de lo que es visto por ellos. Por eso lo que los dedos siempre han hecho mejor es precisamente revelar lo oculto. Lo que en el cerebro puede ser percibido como conocimiento infuso, mágico o sobrenatural, signifique lo que signifique sobrenatural, mágico e infuso, son los dedos y sus pequeños cerebros quienes lo enseñan. Para que el cerebro de la cabeza supiese lo que era la piedra, fue necesario que los dedos la tocaran, sintiesen su aspereza, el peso y la densidad, fue necesario que se hiriesen en ella. Sólo mucho tiempo después el cerebro comprendió que de aquel pedazo de roca

se podría hacer una cosa a la que llamaría puñal y una cosa a la que llamaría ídolo. El cerebro de la cabeza anduvo toda la vida retrasado con relación a las manos, e incluso en estos tiempos, cuando parece que se ha adelantado, todavía son los dedos los que tienen que explicar las investigaciones del tacto, el estremecimiento de la epidermis al tocar el barro, la dilaceración aguada del cincel, la mordedura del ácido en la chapa, la vibración sutil de una hoja de papel extendida, la orografía de las texturas, el entramado de las fibras, el abecedario en relieve del mundo”³⁹¹.

El hacer del artesano está representado por esa conciencia material. Si el cerebro ha aprendido a tocar la materia es porque ha extendido la mano para pensarla. Esta alianza ha hecho posible que la labor del artesano sea el resultado de una reflexión abierta al cambio. La experiencia le ha permitido acumular conocimientos y desarrollar una habilidad que trasciende a otras esferas de su vida. El modo en que se relaciona con la materia determina el modo en que se relaciona con sus semejantes en la cotidianidad. Su huella no sólo queda impresa en la materia, sino que recorrerá la vida del artesano como la estela que envuelve la esencia de su ser:

“Seymour Sarason, en su exploración del significado de la creatividad, ha sacado a la luz un vínculo crucial entre la mano y la acción inteligente. El impulso creativo, profundamente personal, es (...) el centro de todo aprendizaje. Exige reunir información, explorar y probar ideas, y tomar decisiones para poder avanzar hacia metas que uno juzga valiosas. (...) Sarason dice, si este proceso tiene éxito, el producto final llevará estampada una firma”³⁹².

El valor que el artesano asigna a las cosas que hace proviene del compromiso que adquiere con ellas. Con independencia del éxito que obtengan sus resultados,

391 Saramago, *Op. Cit.*, págs. 105-107.

392 Wilson, *Op. Cit.*, pág. 292.

el artesano se propone hacer bien lo que hace atendiendo a sus límites y aceptando el cambio como posibilidad. De esta forma, su modo de hacer ha ido modelando su modo de ser, en tanto

“Toda arqueología de materiales es una arqueología humana. Lo que este barro esconde y muestra es el tránsito del ser en el tiempo y su paso por los espacios, las señales de los dedos, los arañazos de las uñas, las cenizas y los tizones de las hogueras apagadas, los huesos propios y ajenos, los caminos que eternamente se bifurcan y se van distanciando y perdiendo unos de los otros. Este grano que aflora a la superficie es una memoria, esta depresión, la marca que quedó de un cuerpo tumbado. El cerebro preguntó y pidió, la mano respondió e hizo”³⁹³.

³⁹³ Saramago, *Op. Cit.*, pág. 109.

4. ANÁLISIS DE PRÁCTICAS ARTESANALES

4.1 Autoimagen

4.1.1 Del Oficio al Arte

Según Loreto³⁹⁴, su oficio consiste en la interpretación y posterior rehabilitación de una obra, labor para la que:

“Tienes que tener una especie de sensibilidad muy especial. En nuestro caso, se trata de trabajar sobre obras de otras personas, no obra nuestra. Entonces, tenemos de alguna forma que interpretar qué quiso hacer el autor para intentar reconstruir y poder rehacer aquellas cosas que faltan o que se han deteriorado” (01:00).

Luego la finalidad de la restauración es preservar la obra de arte. En este sentido, la actividad se concibe como un medio para otro fin: la obra restaurada debe revelar el genio del artista. Esta forma de entender el oficio viene determinada por la diferencia generalmente establecida entre el arte y la artesanía, cuya característica principal es el componente creativo. Mientras que el artista es creador de sus obras, el artesano se limita a reproducir los modelos ya existentes; dicho de otro modo, la función del arte es innovar y la de la artesanía imitar (01:32).

Tal vez por eso la restauradora se siente más próxima a la figura del *artista-artesano*, en tanto su labor consiste en recomponer el modelo a partir de su interpretación y adecuación a la técnica. A medio camino entre la artesanía y el arte, este modo de hacer es más propio de la imitación compuesta a la que Erasmo llamaba *aemulatio*, que imprime la diferencia en el objeto que reproduce.

³⁹⁴Para una breve biografía de Loreto López, véase E1 en Anexo 7.3.

Sin embargo, “la esencia del restaurador es el respeto a la obra de arte (...) interfiriendo lo menos posible” (16:02). De lo que se trata es de mantener la huella del artista: eliminar todo rastro de la obra que hiciese inferir una intervención ajena a la mano de su creador. Y este cuidado por evitar cualquier alteración en la forma describe el modo de hacer más conservador de la artesanía, donde la labor parece estar centrada en la fiel reproducción del modelo.

En cuanto a la aplicación práctica del conocimiento, la restauración es una “mezcla de arte y tecnología” (01:32). De modo que el uso de este tipo de herramientas confiere a la actividad cierto rigor científico que contrasta con la imagen rudimentaria de la técnica del artesano.

Así, la confluencia en el oficio tanto de un componente técnico como creativo, exige la búsqueda de un equilibrio entre la finalidad de la obra como expresión del genio del artista, y el dominio de la técnica para enmascarar la huella de la restauradora:

“Lo importante para nosotros es saber qué es lo que quería hacer el autor (...) En obras oficiales, en las cuales nuestra intervención es más meramente conservación (...), cuando molesta alguna falta bastante grande intentamos reconstruir esa zona de falta, de manera que se diferencie perfectamente lo que es nuestro trabajo de lo que el autor ha hecho, de la pieza original” (08:31).

El trabajo de conservación realizado en unas pinturas del Palacio de Guevara (Lorca) es un ejemplo de ello:

“Las hemos tenido que reconstruir de manera que no interfiriera la visión de esa pieza, pero que sí se diferenciara lo que nosotros aportábamos (...) De manera

que, al visualizar esa obra, el espectador la vea sin que le moleste lo que nosotros hemos aportado” (09:32).

Es así como la reintegración de la obra cumple una doble función. Por un lado, deja al descubierto la huella que identifica a su creador; por otro, revela la labor de restauración en el efecto de transparencia e invisibilidad del artificio que provoca. La intervención de Loreto en dichas pinturas implica una diferencia en el estado de las obras, que advertimos en la ausencia perceptible de su rastro, en lo que oculta para dejar ver.

Su labor, pues, es la práctica de la *aemulatio*, en tanto el efecto que provoca es el resultado de una reflexión orientada a armonizar la finalidad del artista y el particular modo de hacer de la restauradora. La diferencia con el modelo imprime en la obra un nuevo significado que impugna la creencia de que el proceso de restauración está exento de creatividad. Si, como señalaba Erasmo, no existe una imitación pura, el objeto restaurado sólo puede darnos una idea de la intención del artista.

Por su parte, Piornos³⁹⁵ se considera artesano, pero coincide con Loreto en que su labor tiene un carácter instrumental: “Nosotros hacemos herramientas para los artistas” (00:16), mientras que “los músicos son los que hacen arte” (00:23). Para el luthier, la construcción de una guitarra no es un fin en sí mismo, sino un medio para la creación del sonido, que en última instancia está destinado a suscitar emociones.

Sin embargo, el resultado depende tanto de la habilidad del músico como de la forma que el artesano concede al instrumento. En este sentido, la imagen del

395 Para una breve biografía de José Antonio Piornos, véase E2 en Anexo 7.3.

sonido al que desea llegar no condiciona por entero su labor. Durante el proceso de construcción, el luthier ajusta a su modo de hacer aquellos aspectos del referente que, considera, contribuirán a enriquecer el resultado. Así, la luthería es emulación: el instrumento se distingue del modelo por la singular forma de recomponer sus elementos con el fin de mejorarlo.

Como diseñador de *prêt-à-porter*, la convivencia con las telas despertó la curiosidad de Alfredo³⁹⁶ por la pintura en seda. Motivado por el comportamiento de los tejidos, la materia que durante años había dado forma a sus bocetos pasó a ser un lienzo sobre el que experimentar con el color. El proceso y resultado de una y otra técnica es bien distinto; si el pincel imprime una forma en la materia, la aguja modifica su estructura.

Las circunstancias personales de Alfredo favorecieron el cambio de dominio: “Yo soy un hombre afortunado. Y soy artesano en el momento en que lo he podido hacer (...) Un artesano tiene que tener su espacio, su tranquilidad” (23:24). La reorientación de su labor coincidió con el distanciamiento de su oficio anterior, cuya responsabilidad hubiese dificultado el pleno desarrollo de la práctica artesanal.

El “momento”, el “espacio”, la “tranquilidad”, representan un estado vital necesario para el ejercicio de la artesanía. La parte que antes ocupaban las preocupaciones del diseño, ahora queda liberada y a disposición del experimento, que resucita el entusiasmo de la primera vez y nos sitúa nuevamente en el camino de la búsqueda:

396 Para una breve biografía de Alfredo Caral, véase E3 en Anexo 7.3.

“Todos hemos conocido una ‘primera vez’ (...) de la cual guardamos un recuerdo porque parece abrir el tiempo, crear un comienzo, y esa sensación es lo bastante fuerte para sobrevivir al desgaste del tiempo, a las decepciones de la vida, a la tentación de la renuncia o la resignación”³⁹⁷.

La diferencia que Alfredo establece entre el artista y el artesano tiene su origen en la tendencia generalizada a identificar a uno como creador y al otro como imitador:

“Yo creo que se nace con una vocación de artista y luego eliges (...) Dentro de tus (...) diferentes épocas estás más ligado, en mi caso, a hacer colecciones de costura, de *prêt-à-porter*, donde tienes una involucración tremenda con las telas y con los talleres. Y, en este momento de mi vida, he elegido la artesanía” (00:06).

Como mayor atractivo del arte, la creatividad lleva implícito el reconocimiento del genio, algo de lo que la artesanía parece estar desprovista. Pero el vínculo que su ejercicio establece con la materia nos seduce y empuja a descubrir las posibilidades de sus formas.

Como si fuese una condición vitalicia, una segunda piel de la que ya no puede desprenderse, Segundo³⁹⁸, jubilado recientemente, afirma con rotundidad ser artesano. Su pasión por la labor ha hecho posible que “en cuarenta años ejerciendo, no [haya] faltado ni un solo día al taller, exceptuando algún día que habré estado enfermo. Pero he venido siempre, y con la misma ilusión del primer día. Eso es fundamental” (00:36).

Su perseverancia ha vencido el tedio de la labor y aumentado su disfrute. Las rutinas del taller han pasado a formar parte de su ámbito personal hasta

397 Augé, M. (2019). *Las pequeñas alegrías. La felicidad del instante*. Barcelona: Ático de los libros, pág. 55.

398 Para una breve biografía de Segundo Santos, véase E4 en Anexo 7.3.

convertirse en parte integral de su vida. La naturalidad con que asume este modo de ser no le hace plantearse si, como decía Sócrates, el artesano posee una cualidad *sui generis*: “No lo sé, porque es que nunca me he parado a reflexionar en eso. Es decir, yo lo he tenido: he tenido el entusiasmo ese, entonces no he tenido (...) necesidad de pensar en otra cosa” (01:03).

La diferencia entre su labor y la del artista es la utilidad: “El arte está justificado por sí mismo y la artesanía tiene que servir para algo” (00:06). Orientadas a una finalidad mayor, las láminas de Segundo han sido el soporte para la impresión de textos literarios o lienzos para la pintura; contenedores, al fin y al cabo, del genio de un artista. Esta concepción puede afectar la dignidad del artesano, obligado a asumir su labor como la infraestructura sobre la que otros proyectarán y construirán con fines que escapan a su voluntad.

Como Alfredo, Daniel³⁹⁹ llegó a la artesanía tras haber dedicado su vida a otros quehaceres profesionales. En su faceta de músico, el sonido despertó su interés por la forma del instrumento, que lo llevó a dar sus primeros pasos en la luthería en un club de aficionados a la guitarra. Aquí, personas procedentes de diferentes disciplinas unían sus experiencias anteriores para aportar nuevas perspectivas a una labor hasta entonces desconocida para ellos. Más tarde, el estado belga reconocería este club como Escuela de integración social. Así es como Daniel comenzaba su vida de artesano a los cincuenta años (01:27).

Según el luthier, el arte y la artesanía se entremezclan en su oficio (00:04). La diferencia entre la labor artística y la artesanal atiende una vez más a la finalidad. De este modo: “Un escultor tiene que dar forma a cosas y nosotros tenemos que copiar esas cosas” (00:39). Si bien el artista y el artesano dan forma a los objetos,

³⁹⁹ Para una breve biografía de Daniel Bernaert, véase E5 en Anexo 7.3.

la afirmación de Daniel otorga al primero la originalidad y al segundo la reproducción: uno es el iniciador, el creador del modelo, que el otro habrá de imitar.

Por otro lado, asegura que, a veces, “sin saber que eres artista, la gente te considera así” (00:06). Esta identificación, según el luthier, se debe al sonido. Porque, aunque desde el punto de vista estético del instrumento se considera artesano, en lo que respecta al sonido, su labor se aproxima al arte: “La búsqueda del sonido es otra cosa. Y en esto tengo la suerte de tener una formación de antes: del conservatorio, de ser músico. Y, sobre todo, de tener en la mente un sonido al que quiero llegar” (00:54).

En este sentido, la “búsqueda del sonido” sería una labor creativa. Pero en tanto la imagen que guía los movimientos del luthier en la construcción de la guitarra es, en palabras de Da Vinci, un *modello da me fatto*, la efectividad de este arquetipo depende de la capacidad del artesano para hacer avenir la teoría a la práctica, es decir, del modo en que materializa el sonido, de su destreza.

El sonido, por tanto, no justifica para Daniel el reconocimiento de la luthería como una actividad exclusivamente artística. La experiencia le ha demostrado que es la habilidad, y no el genio, lo que define su labor. Y así lo ha comprobado en su convivencia con el oficio, en el que ha conocido a personas que, sin ningún tipo de vínculo con la música, han obtenido resultados verdaderamente admirables (06:43).

Cita como ejemplo a un transportista que accedió a la Escuela de luthería belga con la intención de aprender a trabajar la madera. Sin embargo, el contacto con la

materia, la forma del instrumento y el sonido, revelaron su buen oído así como su vocación por esta artesanía (07:44).

Manuel⁴⁰⁰ se define como “un aprendiz de diferentes trabajos: unos que más o menos los he aprendido de verlos a otros trabajar, y otros que a medida que desarrollas ya el trabajo, pues te vas inventando” (00:09). Así, el referente es la figura que representa un modo de hacer, el modelo que imitamos con el fin de desarrollar una competencia. Aprendemos una rutina observando cómo otros la reproducen, y procesamos esta información de acuerdo a nuestras posibilidades.

Pero una vez asimilada, la rutina comienza a funcionar de manera autónoma, liberando así la atención antes invertida en su aprendizaje, que ahora destinamos a experimentar con ella. Por eso, como Daniel, Manuel sitúa su oficio a medio camino entre el arte y la artesanía: su actividad no está dirigida a reproducir el modelo, sino a re-configurarlo bajo el enfoque de la experiencia.

En cuanto a la diferencia entre la artesanía y el arte, Manuel coincide con el artesano del papel en la utilidad del objeto: “En el segundo sector está incluida la artesanía, que es utilizar los elementos primarios y darles utilidad” (06:53). La finalidad de su labor consiste en transformar la materia en un instrumento que sirva a otro fin.

Dedicado profesionalmente a otra actividad, Alejandro⁴⁰¹ se siente artesano (00:08). La satisfacción que le aporta el desarrollo de su práctica compensa el hecho de no haber convertido su vocación en un medio de vida. Aunque deba duplicar sus esfuerzos para compaginarla con sus otras obligaciones, no siente su

400 Para una breve biografía de Manuel Bielsa, véase E6 en Anexo 7.3.

401 Para una breve biografía de Alejandro Ramiro, véase E7 en Anexo 7.3.

labor como una carga, sino como una alternativa a la rutina. Si bien debe limitarla al plano de las aficiones, determina su vida por entero. En su taller, logra reconstituirse a diario: “Esto es un desahogo (...) Es algo que te llena (...) Como si estuvieras fuera de aquí” (17:48). Es un espacio para el olvido, el recreo y la proyección: un lugar donde renovarse.

Según Alejandro, “la artesanía y el arte parten del mismo punto, del mismo material (...) Que ya cada uno tiene más idea y el otro es más mecánico...” (00:56). La materia como “punto de partida”, que comparten el artesano y el artista, hace inferir que la diferencia en sus respectivas labores se encuentra en el proceso de transformación. Por tanto, será la “idea” del artista, entendida como su capacidad de abstracción, lo que convierta a la materia en un objeto original, y la “mecánica” del artesano, es decir, su capacidad para imitar, la encargada de reproducir el modelo.

En Francia, l'*artisanat d'art* es una categoría profesional intermedia entre el arte y la artesanía (00:07). Mientras la artesanía incluye trabajos de carácter más general, como la fontanería o la ebanistería, l'*artisanat d'art* es considerada una labor especializada, donde tienen cabida el vidrio o la fotografía (01:21). La diferencia entre ambas parece ser el componente artístico. Así, la artesanía está orientada a una función práctica y l'*artisanat d'art*, además de cumplir una función de utilidad, está destinada a satisfacer necesidades superfluas, como la belleza o el adorno. En este sentido, Maryline⁴⁰² es una *artisane d'art*, cuyo objeto de trabajo es el vidrio.

El arraigo de Manol⁴⁰³ a la artesanía es consecuencia de la tradición. Como hijo de artesano, sus idas y venidas al taller convirtieron este espacio en una

402 Para una breve biografía de Maryline Monel, véase E8 en Anexo 7.3.

403 Para una breve biografía de Manol Martín, véase E9 en Anexo 7.3.

prolongación de su hogar. Todo cuanto rodeaba su cotidianidad estaba impregnado por la labor de su padre. Y aunque no siempre tuvo claro que se dedicaría al oficio de fallero, su influencia fue calando en él hasta que finalmente abrazó la tradición (01:42).

Como Segundo, afirma: “Me considero más un artesano que un artista” (00:03). De esta forma, atribuye al artesano la manualidad y al artista la creatividad (00:17). A lo que añade: “Trabajar con las manos (...) es un poco la definición así más visceral (...) de la artesanía” (00:33). Al calificar de visceral el trabajo de las manos, Manol expresa una emoción, algo así como si el artesano arrancase una parte de sí para darle forma y luego mostrarla. La manualidad parece representar un modo de hacer que exterioriza el impulso, la ocurrencia inmediata, lo mecánico y por eso irreflexivo.

En contraposición a este modo, nos dice:

“Considero que el artista está más cerca de la creación. Y yo dirijo un taller, o coordino un equipo de gente que somos un taller (...) [Y] nuestra especialidad es ejecutar trabajos, independientemente de quién los diseñe (...) Son pocas las veces en las que nosotros creamos nuestros trabajos” (00:52).

La finalidad de su taller es la de dar forma a las ideas: materializar la intención del artista. Así como Piornos, considera a la artesanía una herramienta para el arte.

Sus palabras siguen identificándolo como artesano, aunque hace ya algunos años que Manol dejó de ejercer el oficio para ocuparse de la dirección del taller. Pero el respeto que siente por esta figura va más allá de la labor. El tono con el que se refiere al equipo es casi familiar. Reconoce que la proximidad del día a día ha dado lugar a vínculos de amistad, de relaciones duraderas, que por encima del

funcionamiento del taller resultan esenciales para la convivencia y unidad de las personas que lo integran.

4.1.2 Esencia y dignidad del artesano

La esencia de la restauración consiste en naturalizar el artificio. El hecho de que la labor de Loreto permanezca en un segundo plano no afecta a su dignidad. Por el contrario, nos dice: “Cuando trabajamos sobre una escultura, una pintura, que viene en muy mal estado, ver cómo conseguimos de alguna forma devolverle a esa pieza lo que pudo ser (...), de manera que se recupere algo valioso” (10:59), recompensa este tipo de carencias. Lo importante es restablecer la huella del artista.

La luthería, según Piornos, requiere el manejo de varias disciplinas (01:56) que, en apariencia ajenas a ella, resultan imprescindibles para el buen ejercicio de su labor. Porque “hacer una guitarra es fácil, pero hacer una guitarra buena (...) es bastante difícil” (01:49). El reto para el luthier no es llegar al mejor resultado, sino mejorar su modo de hacer como símbolo de la dignidad del artesano.

Nuestros artesanos coinciden en que el desarrollo de una manualidad no exige condiciones especiales, pero el resultado estará en función de la habilidad de cada uno. Porque todos estamos capacitados para ejercer una práctica manual, pero el efecto “depende un poco de la paciencia que tengas. Y no deja de ser una manualidad (...) Hay gente que tiene más mano izquierda” (02:02).

La “mano izquierda” a la que Piornos se refiere es la destreza propia del artesano, cuya pasión por las cosas que hace lo ha dotado de la serenidad necesaria para llegar al mejor resultado dentro de sus posibilidades. Al fin y al cabo, nos explica, “los luthier básicamente seguimos medidas (...), utilizamos fórmulas (...), y vamos sumando en esa ecuación (...) diferentes variables para conseguir algo

(...) Esa fórmula también la puedes seguir tú” (03:03). Pero, “si no tienes el ojo, no lo vas a conseguir nunca” (02:55). De alguna manera, “tienes que tener el ojo un poco educado” (04:02).

En una labor manual, la “mano izquierda” y el “ojo educado” simbolizan el saber material, la capacidad del artesano para seleccionar, combinar y adaptar la materia a su modo de hacer. Cualquiera puede elegir una madera, cortarla, darle forma y pulirla, pero sólo el luthier conoce la madera más adecuada para reproducir un sonido concreto; sabe cómo cortarla y con qué herramientas, así como si las condiciones del entorno o la materia se prestan a ello.

Lo que a veces no podemos explicar pero sí somos capaces de reproducir, aquello a lo que algunos de nuestros artesanos se refieren como la magia de la artesanía, es la intuición. Una aptitud que desarrollamos con la práctica de una labor, y que nos proporciona un amplio conocimiento tanto de la materia como de las posibilidades de sus formas.

Para definir la luthería, Piornos incorpora al saber material y a la intuición el disfrute de la labor, pues considera que “la esencia del artesano es hacer algo con lo que te lo pases bien” (30:39). Por eso reconoce que, de no haber sido luthier, su pasión por la música lo habría llevado a desempeñar cualquier otra actividad vinculada a ésta (31:36).

Concibe el dominio de la labor como la necesidad de superarse día a día en lo que hace: “Siempre quieres hacerlo mejor (...), aunque sea imposible” (12:02). Sin embargo, el deseo de mejora puede llegar a convertirse en una obsesión que acaba por afectar a la dignidad del artesano. Cuando esto ocurre, opta por distanciarse de la obra para acogerla más tarde desde la perspectiva que le ofrece la reflexión.

Es así como consigue eludir la ansiedad que genera el hecho de percibir el objeto inacabado y evita la sensación de inferioridad frente a la perfección de la máquina o el trabajo de otros luthier, en tanto comprende que el resultado de su labor atiende a un modo de hacer que lo identifica (12:25). Ejemplifica este distanciamiento con el momento en que entregó a un músico una de sus guitarras: “Yo sé que podía estar mejor” (11:28). Esta inseguridad se debe a la falta de identidad que lleva a la comparación, a medir los resultados en función de aquellos cuyo nombre, sello o marca han alcanzado la aceptación pública.

También las exigencias del taller pueden afectar a la autoestima del luthier, que con el fin de mantenerlo a flote se ha visto obligado a centrar su labor en la reparación durante largos períodos de tiempo: “Básicamente (...), en el 90% de los talleres realmente lo que se hace es reparación y *customización* (...) Hay pocos luthier que se dediquen solamente a la construcción (...) hasta que no tienes un nombre” (16:07). Aquí, la labor no estaría tan orientada a la búsqueda de un estilo propio como a la restitución de formas ya definidas.

La dedicación exclusiva a la reparación supone una instrumentalización del trabajo, pues consume gran parte del tiempo destinado a la construcción y atenúa el entusiasmo por la labor. Sin embargo, la reparación y la construcción, según el luthier, se complementan (20:38). Con la reparación aprendes a anticipar el error, o al menos a no cometerlo de la misma forma. Porque la búsqueda de soluciones motiva la curiosidad que conduce al experimento con el fin de mejorar la construcción (19:11).

Pero antes de entender la reparación como una forma de aprendizaje, el artesano la concebía como un obstáculo: “Dos trozos de madera se convierten en una guitarra (...) Me lo paso muy bien. Y empecé a odiar la reparación” (19:47).

De algún modo, el deseo por reafirmarse en la labor y obtener así el reconocimiento público, lo llevó a centrar sus esfuerzos en el resultado. Así, toda actividad que no dirigiese a esta finalidad era asimilada como un fracaso.

Fue una frase de Arturo Sanzano, al que Piornos considera un referente en la luthería, la que modificó esta concepción de la labor: “No puedes pasarlo mal si te dedicas a esto. Algo estás haciendo mal”. A partir de aquí, el luthier afirma: “La reparación ha sido la que ha hecho que yo esté ahora aquí” (20:25). Porque “la reparación y la construcción yo lo veo por igual (...) La reparación porque me sigue haciendo aprender, y la construcción porque puedo poner en práctica lo que aprendo gracias a la reparación” (20:38).

Esta complementariedad hizo entender a nuestro luthier que la paciencia y la perseverancia son consustanciales a la artesanía; algo que se aprende en el desarrollo de una práctica, y que es necesario incorporar a la labor como una oportunidad para mejorar antes que como un mal resultado.

Por otro lado, señalaba Sennett, las presiones del tiempo influyen negativamente en el ritmo pausado del artesano. En este sentido, las fechas de entrega pueden dificultar el sano ejercicio de una labor. A veces, la premura de los plazos obliga a decidir entre hacer bien el trabajo e incumplir lo pactado con el cliente, o cumplirlo sin atender a las exigencias de la práctica (14:28), lo que también afecta a la búsqueda de identidad. La imagen del luthier, por tanto, no depende en exclusiva del resultado, sino también del compromiso que éste adquiere en la relación comercial.

Según Piornos, el reconocimiento comienza por la confianza que se genera a partir de las relaciones de reparación o *customización*, en las que la satisfacción de

los clientes da lugar a futuros encargos de construcción (16:43). Por eso afirma que la confianza hay que ganársela (26:56), y la mejor forma de hacerlo es responsabilizarse de sus equivocaciones: “Hoy en día, cuando pasa eso, directamente vuelvo a empezar (...) Lleva mi nombre, y ese error siempre va a estar ahí” (13:23). Porque si el instrumento habla del luthier, cualquier error en él repercutirá negativamente en su imagen.

Aunque no comparte que el error pueda mejorar una guitarra, especialmente en cuanto al sonido, sí admite que determinados descuidos pueden desvelar la mano del artesano. Así, relata la historia de un luthier que fumaba puros mientras ultimaba el acabado de sus guitarras a *muñequilla*. De esta manera, la ceniza incrustada en la madera se convirtió en su seña de identidad (05:22). El error aquí es sinónimo de la imperfección que dignifica la labor artesanal frente a la impecabilidad de la máquina (04:04).

Piornos sigue construyendo su identidad, y hasta ahora lo ha hecho observando aquello que diferencia sus instrumentos de los de otros luthier (06:36). Pero, nos dice, aún no existe algo concreto

“Que me identifique (...) Hay pequeñas cosas (...): la pala, el logo, hay ciertas medidas, ciertas cosas que sí, que son mías (...) Pero yo ahora mismo sí que me encuentro un poco en la búsqueda de la identidad propia (...) Por eso es por lo que yo todavía no expongo en ferias, porque considero que no tengo una identidad lo suficientemente reconocible” (06:06).

En su faceta creativa, asegura que “hay una parte de la guitarra que, aunque tú lo tengas todo en tu cabeza y sepas cómo va a terminar (...), nunca lo sabes (...) Siempre hay una parte muy grande de azar” (15:03). Eso a lo que llama “azar”, lo

que no ha sido programado y aparece para su sorpresa, forma parte de la esencia del artesano.

El saber hacer del luthier deja una puerta abierta a lo inesperado, que al margen de los esquemas mentales deja fluir la labor por caminos que pueden conducir a resultados igualmente satisfactorios. Es aquello a lo que Daniel llama la magia de la artesanía, lo inexplicable que escapa al propio entendimiento. Aquello por lo que los esfuerzos, así como las privaciones de la labor, se ven compensados por el hecho de haber convertido el disfrute en un medio de vida (22:43).

En este sentido, podemos establecer un símil con las *pequeñas alegrías* de Augé, que hacen referencia al disfrute de las cosas mientras las construimos. Esos instantes de alegría que nos proporciona la forma del juego, un gozo que según Alfredo se semeja al cortejo, en tanto

“Son los dedos los que hacen desarrollar nuestra sensibilidad con la ayuda de la retina (...) En mi caso he tocado muchos temas artesanales, porque (...) pienso que se debe saber todo lo que eres capaz de hacer y dónde te encuentras mejor para elegir la artesanía que te gusta (...) Sin querer, entre la retina, entre mis dedos, y entre mi costumbre de estar entre telas, entre tejidos, elegí la pintura en seda, y (...) de ahí fui pasando a diferentes métodos. Porque cada tela tiene un lenguaje y, como es algo muy íntimo (...), hay una lucha, un juego, un enamoramiento, un des-enamoramiento sobre el trabajo que estás haciendo” (01:35).

La relación que Alfredo describe con la artesanía está determinada por la especial conexión de los sentidos con la materia a la que da pie el experimento. A través de la probatura, nuestro artesano tuvo la oportunidad de descartar y acoger aquello que más se adaptaba a su particularidad. En este sentido, su experiencia

previa con las telas le sirvió de guía en la búsqueda de una práctica con la que desarrollar cómodamente sus inquietudes.

La “lucha”, el “juego”, lo ha llevado a profundizar en la técnica de la pintura en seda, y en su disfrute descubrió lo “que era capaz de hacer”. En eso consiste la magia de la artesanía (10:19). El contacto con la materia alertó sus sentidos, implicándolos en la búsqueda de lo posible, de aquello que nos hace conocer y conocernos. Porque “hemos desarrollado la inteligencia viajando, saliendo de un sitio para llegar a otro (...) Creo que la persona tiene que probar y ser sincero consigo mismo. Y si no se te da bien pintar, pues tienes que dejarlo, porque te aburre” (04:53).

Descubrirse en lo posible significa que “de alguna manera tú te encuentras con” (06:26) cualidades que desconocías tener. Es así como nos convencemos de que existen otras formas, a las que llegamos a través del juego motivados por la necesidad de dar solución a nuestras equivocaciones. Y es así también como llegamos a entender que el error no es sinónimo de fracaso, sino de encuentro con lo desconocido.

Alfredo cree que “el error siempre es un trauma” (10:35), pero la reflexión transforma su efecto en algo transitorio que nos impulsa a mejorar. Porque “como tú has empezado a convivir con un material, pues el error lo puedes rectificar si eres ágil y rápido. Y puedes hacer diferentes abstracciones o volúmenes para que no tengas que tirar tu idea. Porque no tiras el tejido, tiras tu idea” (10:42), de algún modo, destruyes parte de la labor.

La reflexión del error, que Sennett concibe como una forma saludable de autocrítica, como el momento en que el artesano acepta que su actividad es

susceptible de cambio, “es [para Alfredo una] cuestión del odio o del amor sobre lo que estás haciendo (...) Hay que tener paciencia (...) Por ejemplo, tengo ahora mismo tres telas ahí aparcadas, porque sé que un día (...), cuando realmente lo tenga claro, le pego un giro y las recupero” (11:15).

El tiempo que el artesano permanece separado de sus obras es el espacio que dedica a reorientar su modo de hacer. La paciencia que requiere este proceso viene dada por la pasión que siente por su trabajo, que lo alienta para hacer frente al desgaste causado por el revés inicial.

Este entusiasmo por la labor es el mismo que consigue diluir el desencanto causado por el descrédito de que hoy es objeto la artesanía, debido en parte a la tendencia a considerar la excelencia del trabajo de acuerdo a su oficialidad (03:33). Asimismo, explica Alfredo, la autoestima del artesano se ve afectada por la gran variedad de productos idénticos derivados de la industria.

Lo que dignifica al trabajo manual es la imperfección y la paciencia (12:54). Y puesto que “la esencia del artesano está basada en la cultura” (23:15), insiste en la necesidad de re-educar en la artesanía desde su núcleo, es decir, desde la existencia de formas de ser y sentir no estereotipadas; desde el disfrute del momento a la espera de lo imprevisible. Porque la artesanía “es un contacto, una energía que está en las manos, en la retina, en los sentidos en general (...) Cuando estas tiendas especializadas van apareciendo, la gente se va educando” (18:52).

Es por tanto esa “energía”, el “contacto” con la forma, lo que despierta nuestra curiosidad. Es lo que ocurre en las ferias o exposiciones, cuando el artesano tiene la oportunidad de interactuar con los visitantes y relatar su experiencia.

Especialmente en este entorno, el reconocimiento supone una gran satisfacción (18:52).

Alfredo reivindica el trabajo de los sentidos, de la lenta labor manual que de algún modo nos oculta la cultura de lo instantáneo y lo cambiante. La pintura en seda, nos dice, “me relaja mucho y me distrae” (24:25). Ésta es una sensación que describe con añoranza, como si se disolviese en la celeridad del tiempo presente y creyese necesario recuperar. A él le basta ver que una de sus obras rellena el espacio que había previsto para ella para sentirse satisfecho (13:41), aunque esto suponga una renuncia a los beneficios que aportan la innovación o la copiosidad de la gran producción.

Por su parte, Segundo nos dice que la esencia de la artesanía está en “la dedicación y el amor al trabajo (...) La dedicación y el amor serían lo mismo en este caso, o serían cosa parecida” (08:42). Su empeño por mejorar día a día en su labor repercute en la percepción que tiene de sí mismo, así como en la imagen que proyecta. La “dedicación” se pone de manifiesto cuando declara: “Hago papel. Papel a mano” (01:19). Como símbolo del trabajo de los sentidos, la manualidad hace que se sienta orgulloso de su oficio, un sentimiento que, desearía, se reflejase en la imagen que los demás le devuelven de sí mismo.

Segundo no distingue un entorno laboral de otro personal; su modo de hacer ha ido moldeando su modo de ser. Por eso, cuando le preguntamos si cree que su vida sería diferente de no haber sido artesano, responde: “Sin ninguna duda. Hubiera sido diferente seguro (...) Hubiera afectado a la forma de vivir, horarios, yo creo que hasta en la alimentación hubiera terminado afectando” (09:03).

Vive como un artesano, y esta forma determina cuanto lo rodea. Por este motivo, le preocupa el lugar que en la sociedad actual ocupa la artesanía: “No se dan cuenta del esfuerzo y la dedicación que hay detrás. Se miran únicamente los resultados. Pero incluso esos resultados no se acaban de valorar” (05:59). Este descrédito se debe a la diferencia que se establece entre el mundo de los intereses prácticos y el mundo de lo útil y cotidiano. A lo que se suma la competencia de la producción en masa, de la que el artesano no es rival. De modo que “la artesanía en estos tiempos tiene todos los inconvenientes del trabajo a mano y ninguna ventaja de la industria” (06:30).

Aún así, el artesano se conforma con pensar que el interés por su labor, aunque insuficiente, prevalece: “En el caso del papel, a los que les gusta, les gusta mucho. Y parece que somos muchos, pero en realidad somos pocos, lo que pasa es que nos gusta mucho” (06:15). Cita como ejemplo el oficio de imprenta, donde reconocen y valoran su trabajo por la forma perfectamente cuadrada de sus hojas, que facilita la labor del impresor a la hora de registrar los textos (04:01). El hecho de que sus hojas identifiquen su labor compensa las carencias derivadas del menosprecio de la artesanía.

Para Segundo, “el error es como en todas las cosas, es fundamental. Si te equivocas, no consigues los objetivos” (01:57). De este modo, “si tienes que hacer un papel de mucho peso y lo haces de poco, pues te has equivocado, es decir, habría que repetirlo” (02:11). En su oficio, errores como el del gramaje son insalvables, pero reconoce que existen otros que contribuyen a mejorar la labor. Ocurre por ejemplo cuando el artesano revisa un libro para su reedición. La perspectiva que aporta la reflexión mediada por el tiempo desvela equivocaciones (04:42) que lo motivan a buscar soluciones (02:45).

La conservación de la estructura del taller, así como la de su funcionamiento, han supuesto un gran esfuerzo para este artesano, que a pesar de todo afirma: “Pero, por otro lado, esta casa está llena de fantasmas, y son piedras muy antiguas que te arropan” (07:44). La magia que desprende este espacio hace que Segundo destaque su calidez a través de las paredes de piedra, un elemento cuyas cualidades principales son la frialdad y la dureza.

Esta forma de antropomorfizar el espacio es parte de la esencia del artesano. Las piedras han sido testigos y cómplices de su trabajo. Como ellas, su carácter se ha endurecido para afrontar las incertidumbres de la artesanía, lo cual le ha permitido desarrollar una especial sensibilidad por la materia.

Según Daniel, el luthier Valeriano Bernal fue su fuente de inspiración (04:00); mejoraba su labor a través de la búsqueda del sonido (04:39). La búsqueda, entendida como el proceso que permite dar forma material a una imagen, es la esencia de la artesanía. De ahí que Daniel reconozca:

“Siempre tengo la impresión muy agradable de ser sobrevalorado (...) Es una cosa tan natural tener una afición en algo, cuando tengo otra afición, que es navegar en el mar. Y ahí hay cosas para mí que me parecen muy paralelas, pero no lo hago para el público, no lo hago para competir (...) Cuando estás en un temporal con el que hay que luchar (...) y consigues vencer cosas que son mucho más potentes que tú mismo, aprendes la humildad” (34:55).

La naturalidad con que el luthier enfrenta las eventualidades de su labor es una cualidad que se adquiere con la experiencia. Daniel ha comprendido que el “temporal” es la parte del aprendizaje que nos hace consciente de nuestros límites y evita que, tanto las pretensiones personales, como las expectativas que los demás

fijan en nosotros, nos alejen de la esencia de las cosas que hacemos. Así, equipara su labor a una afición, algo cuyo disfrute no depende del resultado, sino del juego en que consiste su forma.

Como en la navegación, la lucha con la resistencia estabiliza la labor: “En la guitarra buscas un equilibrio de sonido (...) El equilibrio yo lo consigo estando en el mar (...) He buscado bastantes años (...) ser feliz (...) Hacemos lo que queremos y hacemos con mucho gusto lo que queremos” (55:04). El esfuerzo que invertimos en hacer las cosas que nos gustan, de una u otra manera, está dirigido a descubrir nuestro lugar, un espacio en el que desarrollar nuestras inquietudes y encontrarnos con nosotros mismos. Por eso, para Daniel, hacer lo que quiere y disfrutar de ello describe la esencia del artesano como “el alma (...) Lo que tú eres” (52:14).

Asimismo, asegura que trabajar con los sentidos nos ayuda a ser más conscientes de lo que hacemos: “Yo trabajo como un cocinero en la cocina: con el olor (...) Yo no con el olor, pero con las manos voy palpando” (12:21). El tacto, la vista, el oído, el olfato y el gusto son un indicativo de fiabilidad para el artesano, la guía de sus acciones. Opuesta a la cultura alfabética de lo abstracto en la que, según McLuhan⁴⁰⁴, destaca el sentido de la vista, en tanto nos permite establecer una distancia que nos separe del conjunto, en las culturas orales el protagonista es el conjunto de los sentidos. Es así como la oralidad de la artesanía confiere un carácter participativo y de compromiso a lo próximo y material. Por eso, en el paso de las tradiciones orales a las escritas, señalaba Havelock en su obra *La musa*

404 McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

*aprende a escribir*⁴⁰⁵, es posible reencontrarse con el mundo en toda su riqueza sensorial.

Esta forma de probar, de experimentar a través de las sensaciones, se debe en gran parte a la reparación. No obstante, Daniel está convencido de que su ejercicio prolongado puede llegar a fragmentar la labor de construcción. Por este motivo sólo la desarrolló plenamente en el pasado, con el fin de dar cobertura a las necesidades económicas de su taller. Actualmente, el tiempo que destina a esta actividad se centra en el mantenimiento de sus guitarras (30:53).

En cualquier caso, el luthier reconoce que la reparación es una escuela para el artesano, a veces la única forma posible de descubrir ciertos aspectos de la labor (31:18). En este espacio para la experimentación el error adquiere un nuevo significado. Así, relata la historia de una de sus guitarras, cuyo resultado él asumió como un fracaso y el cliente acogió como el éxito no programado de su labor. Entonces, nos dice: “[¿El error] mejoró [el sonido?] No. Hizo otra cosa. Inesperada. Pero para mí fue una catástrofe” (15:25).

La búsqueda de otras formas es un ejemplo constante en la artesanía. Daniel nos habla François Louis, un saxofonista que creó una boquilla de sonido polifónico a partir de un tubo de escape (24:28). Este tipo de resultados es producto de la reflexión: “Hablando con él he entendido, gracias a él, la diferencia entre un sonido que va lejos y un sonido potente, que no es lo mismo” (25:13). Atendiendo al varetaje, la reflexión del sonido le enseñó a dar madera sólo donde era precisa (25:57).

La artesanía, según el luthier, es una labor intuitiva:

405 Havelock, E. (2008). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.

“Aquí salimos un poco del arte, porque cuando te he hablado de palpar la flexibilidad es más intuición. Hay días en que me levanto y vengo al taller. Tengo que hacer una tapa nueva (...), la tomo en mano y no siento nada porque no es mi día. No lo sé. La dejo y hago cosas más técnicas. Y, otro día, vengo al taller, la tomo en mano y sé con seguridad cómo va a sonar. No sé explicar por qué” (16:49).

La flexibilidad es para Daniel lo que la energía de los sentidos para Alfredo, esto es, una comunicación fluida. Algo que súbitamente aparece al entrar en contacto con la materia y nos empuja a actuar de una forma determinada. Es lo que el artesano siente que debe hacer, un impulso que no puede explicar, porque a veces “nadie entiende, ni yo, por qué me salen las cosas así” (18:47).

En este sentido, el luthier afirma: “Yo todavía pienso que hay una magia en esto” (17:59), ya que “cuando tomas mis guitarras hay muy poca diferencia de una a otra (...) Para mí es algo como misterioso que no entiendo, que no entiendo y que por suerte nunca podré entender” (19:46). Lo que Daniel no se siente capaz de explicar es el hecho de que, a pesar de seguir el mismo procedimiento en la construcción de sus instrumentos, el sonido los hace diferentes, únicos. Como si al pensar el destino de cada uno esta imagen tomase el control de su labor y dirigiese sus movimientos a la forma prescrita.

La parte enigmática de la artesanía se revela sobre la marcha: “Hay tanta magia en la cosa (...) cuando oigo (...) a un artista con mi guitarra. El sonido que sale es todavía mejor que lo que había imaginado yo” (36:12). Lo impredecible de su labor, como también advierte Piornos con el azar, se debe a que “cuando tomas una guitarra la haces tuya. Entrás en la guitarra y vas con el tiempo sacando (...) sonidos que no esperabas tú mismo que estaban dentro” (28:44).

Como hiciera O'Connor para llegar a su copa de Barolo, Daniel establece una relación de intimidad con sus instrumentos. Ha aprendido a escuchar los secretos que esconde la materia. Ha dejado a su intuición la búsqueda de sonidos que lo sorprendan e incrementen su curiosidad. Dejarse llevar así significa descubrir y descubrirse, convertir la labor en un juego que satisface tanto las necesidades del artesano como las de la propia materia.

Según el luthier, la magia de la artesanía consigue abstraerlo de su entorno. De ahí que, aunque reconozca que su taller no tiene un atractivo especial, el deleite de su labor logra evadirlo del espacio y disfrutar de lo que hace con independencia del lugar que ocupe (51:16).

Entender la labor de este modo evita que el artesano centre sus esfuerzos en pretensiones más allá del placer de su ejercicio: “No me haré nunca rico con esto (...), porque no soy capaz de trabajar más de cuatro horas al día bien. Y como lo quiero hacer bien, pues no trabajo más” (38:11). Daniel no supedita la labor a las aspiraciones económicas o la notoriedad del *ethos* capitalista.

Lo que dignifica su trabajo es el reconocimiento de su buen hacer: “Es muy, muy, muy, satisfactorio mi trabajo, porque si tomo la agenda y llamo a alguien, siempre están tan contentos de oírme (...) Nunca he tenido en mi vida (...) esta satisfacción” (37:42). Ninguna de sus experiencias profesionales anteriores le había dado la oportunidad de disfrutar lo que hace como la del oficio de luthier, y la gratitud de sus clientes contribuye a aumentar esta satisfacción.

Manuel insiste en que el artesano debe ser humilde (17:12), puesto que la esencia de la artesanía es “la sencillez” (21:14). Esta condición es algo que se aprende en el desarrollo de la labor, y que requiere

“Aplicación solamente (...) Lo que hace falta en este trabajo es tener mucha paciencia (...) La constante de cada día es importante tenerla, porque, si no, no te disciplinas. Y si no tienes disciplina, pues el trabajo se te acumula (...) Al trabajo hay que ‘echarle una mirada’, como dicen por ahí” (01:43).

La disciplina nos hace constantes con el fin de superar las posibles frustraciones que a veces derivan de la labor. En este sentido, el modo de ser del artesano está determinado por su modo de hacer:

“Soy de la manera que soy a partir de ser un vendedor y un trabajador de lo que hago. Configura de alguna manera mi carácter y lo hace continuo, constante y estable, diverso, distante (...) Todo las particularidades que pueda tener vienen dadas por estar aquí también” (20:21).

La apariencia sosegada de Manuel responde a la capacidad que ha ido desarrollando en su trabajo para afrontar los contratiempos de su labor:

“Éste es el producto de muchos momentos (...), de un congénito modo de ser, quiero decir (...), si quiero hacer algo tengo que buscarme lo preciso para hacerlo. Y eso me configura una personalidad muy introspectiva, y a la vez muy extrovertida, porque tengo que estar volcado a todo lo que veo para luego ir desarrollándolo (...) Además, también te da pie a otras actividades, como por ejemplo escribir sensaciones, pintar, hacer música... Todo eso, de alguna manera, viene derivado de esa forma de ser” (22:20).

La forma en que el artesano soluciona los imprevistos del día a día se refleja en su personalidad. Está abierto a todo cuanto lo rodea y despierta su curiosidad. Cree necesario mirar hacia fuera para poder ver dentro de sí, es decir, encuentra en el exterior lo que interiormente necesita para proyectarse. La forma de hacer

con la materia ha ido modelando su modo de ser, una forma que se completa con la soledad a la que a veces obliga su labor (23:29).

El aislamiento del artesano conecta el exterior con su interior y hace posible el diálogo entre ambos: “El monotema del que trabaja solo es la reflexión y buscar solución a la problemática de su trabajo” (23:50). Sin embargo, Manuel reconoce que el apartamiento prolongado puede confundirse con el hermetismo y dar lugar a una imagen errónea de su modo de ser:

“Se me nota mucho en la forma de hablar, en lo que digo, en cómo me cabreo (...) De tanto aguantar lo que venga te vuelves paciente (...), y eso puede acabar contigo de una manera rotunda y breve (...), o lo que hace de ti es una persona paciente y aparentemente para los demás muy tranquila. Aparentemente sí que te da el aspecto de que eres serio y tranquilo (...) Es una perspectiva visual meramente” (24:09).

La paciencia a la que se refiere el artesano nada tiene que ver con la imagen de una persona “tranquila” y “seria”, sino con la inquietud que en él despierta todo cuanto lo rodea y lo hace curioso e introspectivo. Por eso, cuando le preguntamos si considera que su vida sería diferente si no fuese artesano, afirma:

“Claro que sí, porque el hacer los trabajos manualmente te implica en querer conocer de qué está hecha la materia, cuál es la más propicia para hacer una cosa. Te determina también una búsqueda de colores y de pinturas. Te determina observar mucho en la naturaleza, porque siempre se aprende mucho de los diferentes matices, de las diferentes estaciones, de la luz” (21:32).

La artesanía es curiosidad. Te sumerge en la búsqueda, te lleva a experimentar, a conocer, a querer saber más. Y es aquí donde el error juega un papel fundamental,

en tanto anteponerse a él significa estar abierto al imprevisto, a lo desconocido y al margen de esquemas mentales rígidos (04:53). De ahí que Manuel haya conseguido conectar su labor con otros aspectos de su vida, como la escritura, de la que dice: “Ahora es el trabajo el que complementa mi capacidad y mi constancia en seguir utilizando la imaginación (...) para dar forma a unos sentimientos” (26:25).

En cuanto a su metodología de trabajo, nos dice:

“Si echamos la vista atrás en el tiempo, todo el mundo ha sido artesano siempre. Entonces, el trabajo que hago yo se parece un poco más al que se hacía hace años, porque los recursos no eran maquinales, eran manuales fundamentalmente, y con herramientas muy primitivas. Pues así trabajo yo” (00:13).

La diferencia entre la manualidad y la máquina es la destreza y el control sobre lo que hacemos. La forma de los objetos es, por tanto, la forma del artesano. El tiempo y el cuidado que Manuel dedica a sus creaciones queda impreso en ellas (07:24) y las diferencia de las de otros artesanos (08:36). Y esta imagen de autenticidad constituye una reivindicación frente al imperio de la máquina.

En el caso de Manuel, la tendencia al consumo de lo estándar y el actual emplazamiento de su taller, transitado siempre por el mismo público reducido (10:39), ha dado lugar a una instrumentalización de su trabajo. Y con el fin de obtener algún tipo de rentabilidad, evita invertir en sus objetos más tiempo del estrictamente necesario. En este sentido, tanto su dignidad (14:48) como su relato vital (06:31) se resienten.

Influido por la cultura de lo cambiante, el público está habituado a procesar miles de reflejos a diario. La atención del transeúnte, ocupada por la finalidad de la

actividad que realiza, como el destino de la caminata o el ejercicio físico, elimina cualquier estímulo a la distracción, de modo que ante la imposibilidad de renovar periódicamente su escaparate, la mercancía carece del atractivo suficiente como para que repare en ella (14:47).

Alejandro nos dice que “la esencia del artesano son las manos” (16:58), la experiencia acumulada del ejercicio de una labor manual. Esta habilidad es fruto de un largo proceso en el que el error es acogido como un incentivo para mejorar: “Aprendes. Normalmente, cuando te equivocas, aprendes” (04:18). El error le obliga a buscar alternativas a su modo de hacer, a dar cabida a la curiosidad que contribuye a ampliar el conocimiento de las cosas que hace. Como fracaso saludable, el error conduce al experimento, a probar y aprender sobre la marcha.

Está convencido de que la condición para ser artesano es el disfrute de la labor (01:56); su ejercicio lo satisface, con independencia de la valoración que obtengan sus resultados (12:34). Es el placer de hacer lo que hace lo que lo empuja al juego de la labor que, como a Daniel, lo evade de la realidad e invita a viajar a través de las sensaciones que le transmite la materia (12:19).

Sin embargo, como a la mayoría de nuestros artesanos, a Alejandro le preocupa la situación de la artesanía. La saturación del mercado de objetos industriales que simulan el trabajo manual desvaloriza su imagen, y la autoestima del artesano se debilita frente a su competencia (13:06).

La respuesta de Maryline a la pregunta por la esencia del artesano, que ha dado título a este trabajo, resume la labor como una forma de vida: “L’amour de la matière” (32:04). Su día a día transcurre en un atelier de la Croix-Rousse de Lyon, un *quartier* que conserva con orgullo la tradición del trabajo artesanal de los telares

de seda. En este espacio ha descubierto que su actividad contagia cada aspecto de su vida. Ser artesana no es un medio para Maryline, la pasión por su trabajo, como a Segundo, la ha llevado a vivir la artesanía como una condición.

Del mismo modo, Manol destaca el placer que le proporciona su oficio. Insiste en que ser artesano significa amar lo que uno hace (02:40). Luego “hay que tener una vocación para hacer este trabajo” (02:54), un estímulo constante que ayude a superar las frustraciones derivadas de la rutina y nos anime a seguir mejorando: “Considero que cualquier trabajo, si no se hace con un punto de vocación, pues no se hace todo lo bien que se podría hacer” (03:10).

Aunque afirma que la esencia de la artesanía es la imperfección y la repetición (07:13), la monotonía no forma parte de su día a día. Tras años de dedicación a este oficio, su labor aún consigue sorprenderlo:

“El significado del taller para mí [es] disfrutar de un trabajo que me encanta, que me gusta mucho y que cada día es nuevo. Cada trabajo que hacemos, por el componente artístico que te digo, realmente cada vez es diferente y es nuevo: pues a disfrutar!” (17:43).

Es el aquí y el ahora, el mientras, el durante la labor, lo que resume el disfrute del artesano y mantiene el resultado en un segundo plano. Lo que importa es el placer de hacer algo por el placer de hacerlo. Por eso nos dice que es “un amante de los procesos” (09:21), porque es a través de estos movimientos de agitación y descubrimiento donde el artesano va tomando forma.

Manol reconoce que, si no fuese artesano, su vida

“Sería más tranquila. La vida del artesano es dura en cuanto a horas. Porque es muy bonita en cuanto a disfrutar del trabajo (...) Echamos muchas horas aquí en el taller. Por otro lado, [si no fuese artesano], seguro que no disfrutaría tanto como con esto” (19:30).

En la dinámica del taller, la verdadera esencia de la labor, recae sobre

“El equipo. Como yo entiendo el artesano hoy en día, como yo vivo la artesanía hoy en día en mi casa, en mi taller (...) Aquí lo más importante es el equipo (...) Esto es un taller, y es muy parecido a lo que podría ser una orquesta (...) Al final, si falla uno de los instrumentos, falla el resto” (18:13).

Si el equipo es la esencia del taller, la cooperación es lo que lo hace funcionar. Cuanto afecta a uno de sus miembros puede repercutir en la labor, y por tanto en su resultado. La relación de complicidad fruto de años de trabajo ha favorecido una comunicación fluida, capaz de soportar los inconvenientes del día a día y generar un ambiente cómodo y estable.

La retroalimentación del equipo enriquece la labor. Las diferentes perspectivas de sus integrantes facilitan la búsqueda de soluciones, y es este modo de hacer lo que identifica al taller (08:15) por su estilo. Es decir, por el cuidado de los detalles visible en el resultado, que resume el esfuerzo y el tiempo de personas comprometidas con lo que hacen (11:01).

Frente a esta imagen, los efectos de la gran producción deterioran la imagen del artesano, en tanto consiguen limitar su visibilidad a los espacios que ocasionalmente se diseñan para la venta exclusiva de sus objetos (11:32). Así, la percepción general que se tiene de la labor manual es la de una actividad que transcurre en ferias, mercadillos o venta ambulante, sin tener en cuenta el proceso,

el tiempo, la dedicación y el esfuerzo que invierte el artesano en sus creaciones. Es en el trasfondo escénico, por tanto, donde encontramos la sustancia de la artesanía.

4.1.3 Identidad social del artesano

Loreto percibe el respeto por su oficio, tanto en la relación directa con sus clientes (12:27), como a través del *feedback* del público a partir de la difusión de su labor en redes sociales (13:21).

La falta de una identidad reconocida, según Piornos, influye negativamente la imagen de la labor (06:36). Por eso, nos dice, “intento que [la relación con los clientes] sea buena. Mi publicidad es el boca a boca. Entonces intento ser responsable en mi trabajo (...) Siempre me he hecho responsable de mis equivocaciones” (26:54), convencido de que el compromiso fomenta la confianza y el respeto por lo que uno hace.

En cuanto al público en general, intuye que su imagen es la del “colgado de las guitarras (...) Se creen que es un hobby (...) No lo valoran mucho (...), [aunque con] los músicos es diferente” (21:12) debido a su experiencia profesional. Aún así, la ausencia de un reconocimiento oficial sigue perjudicando la credibilidad de esta artesanía (24:34).

Además, la incipiente trayectoria del oficio no supone una garantía para la labor, puesto que “formo parte de los luthier de la nueva hornada, que son las guitarras eléctricas (...) Llevamos poco tiempo” (18:01). Y, a diferencia de la tradición de los luthier de clásica, el desconocimiento de esta labor exige un mayor esfuerzo por evitar que el relato del artesano se fracture.

En este sentido, el luthier se ha apoyado en la reparación, cuya práctica le ha permitido mantener su negocio (20:25) y mostrar su labor con el fin de procurarse una identidad (16:43). Aunque afirma que, a largo plazo, corre el riesgo de

convertirse en la única función del artesano, anulando así la posibilidad de la construcción (16:07).

El deseo de Piornos es que su labor fuese valorada “simplemente como una manera de ganarme la vida” (22:43). Pero la tendencia a identificar el disfrute de una actividad con el ocio, lleva a pensar que la práctica del luthier es la forma en que éste consume su tiempo libre.

Alfredo asegura que, en el caso de la artesanía, el reconocimiento depende de que esté o no avalada por un título (03:33). De esta forma, el artesano ha tenido que reinventarse a través del experimento en un intento por reafirmarse en su labor y obtener así la confianza del público (00:06).

Para que la artesanía sea reconocida, nos dice, “tiene que haber magia” (20:01). Hay que despertar el interés del público por la manualidad haciéndolo partícipe de su esencia, y “para eso tienen que ocurrir diferentes cosas. Tienen que ser tiendas pequeñas, tiene que haber encanto (...) Se tiene que crear un ambiente que tenga mucha atracción a la magia que necesita la artesanía” (18:10). Este paisaje se opone al entorno creado por las grandes superficies, cuya funcionalidad ha provocado una homogeneización de los gustos.

El lugar que hoy ocupa la artesanía, afirma Segundo, se debe al deterioro que ha sufrido la imagen del trabajo manual a causa de la industria del consumo (06:30). El artesano insiste en que la única forma de revitalizar la labor y continuar con su relato es la entrega y la constancia (00:34). Porque, si el interés del público fuese como el de aquellos a quienes les apasiona, la labor del papel recuperaría su credibilidad (06:15).

Por eso, la imagen que le gustaría que tuviesen de él es la de una buena persona (05:42). Al fin y al cabo, su labor está tan integrada en su vida que apenas se diferencia de sus otras facetas. En cierto sentido, el artesano espera que su saber hacer se refleje en su modo de ser.

Según Daniel, que la gente te considere artista significa que valoran el arte, no la artesanía (00:06). Coincide con Piornos en que la imagen “depende del ambiente, del entorno” (43:00), es decir, del vínculo con la música. El reconocimiento de la labor por parte del músico está en función de la calidad del instrumento para crear el sonido, mientras que el público valora la capacidad del músico para producirlo.

Para el luthier, que admite sus limitaciones en cuanto a la estética del instrumento, el hecho de que valoren su labor en función del “sonido” (41:12) supone una gran satisfacción. Nos cuenta como ejemplo que uno de sus clientes le confesó haber mejorado ciertos aspectos de su vida gracias a una de sus guitarras (48:11).

Daniel reconoce que, en ocasiones, el respeto de sus clientes lo hace sentirse sobrevalorado (34:55). Tal vez entienda este reconocimiento excesivo al concebir la luthería como un espacio de recreo. La asimilación de la labor como un juego, esencia del artesano, puede llevar a pensar que el disfrute de una práctica es incompatible con el concepto de trabajo generalmente aceptado.

Manuel está convencido de que la gente piensa que “está siempre engullido en su trabajo” (14:53), como si toda su vida girase en torno a la labor y todos sus esfuerzos estuviesen encaminados a ésta. De ahí que al artesano le cueste comprender el comportamiento del consumidor, porque

“Teóricamente un artesano es una cosa que hay que preservar, mantener y valorar. Y, sin embargo, luego la conducta de la gente se basa más en comprar (...) [Además,] existe otra problemática, y es que, si te ven trabajar un determinado artículo que tú puedes ir avanzando en el procedimiento de trabajo (...), pero no ven el escaparate con renovaciones significativas, te estancan” (14:01).

La saturación de los mercados y la celeridad de los cambios ha generado en el consumidor una falta de atención que, unida a la simulación industrial de la artesanía, contribuyen al descrédito de esta labor (06:31). Por eso, a Manuel le gustaría que la imagen que tuviesen de él fuese “consecuente lo que se dice con lo que se hace” (15:15), es decir, que el consumidor no valorase sus objetos de acuerdo a la novedad, la perfección o el precio, sino en función de la labor que les ha dado forma.

Alejandro piensa que la imagen que proyecta provoca dos impresiones. Por un lado, la de una persona alocada que ha llevado su afición por los cómics hasta el extremo al trasladarla al barro. Por otro, la sorpresa que este mismo hecho causa cuando descubren lo que es capaz de hacer (11:16). Como algunos de nuestros artesanos, también cree que la fuerte competencia del mercado de la industria perjudica la labor artesanal (13:06).

Si bien no tiene una imagen idealizada de sí mismo como artesano del barro, porque “la satisfacción, digamos, es más personal. No busco (...) la admiración de la gente” (12:34), sí que le importa lo que los demás piensan de él en tanto ese reconocimiento hiciese posible convertir su afición en un medio de vida (12:43).

Igualmente, Maryline divide en diferentes categorías las impresiones a que da lugar su imagen. De una parte, sus amigos y conocidos asignan un valor positivo a su labor y respetan el oficio. De otra, sus rivales la ven simplemente como la competencia. Por último, hay un sector que parece subestimar lo que hace (23:17).

En cuanto a la imagen del oficio, las personas que visitan su taller lo valoran positivamente; el resto cree que la artesanía es algo vivo que el artesano debe perpetuar, lo que, como Alfredo, considera una cuestión cultural (27:07).

Desearía que sus objetos identificasen su labor con el vidrio y la pintura, así como su técnica y su saber hacer (25:55).

La labor del taller de Manol es reconocida por sus acabados (08:48), es decir, por su estilo y forma de trabajar (08:15). Nos dice: “Piensan, no de mí, sino de este taller, que cuidamos el trabajo, que atendemos bien, que cuidamos los detalles y, sobre todo, que pensamos mucho el trabajo antes de su ejecución y durante” (11:01). Por tanto, la imagen que proyecta su taller es el resultado de la cooperación del equipo, cuya responsabilidad hace que el cliente le confíe sus encargos.

Dice de la artesanía que, “quien no la conoce, piensa que casi nada se hace ya en artesanía (...) Piensan que la mayoría de las cosas las hacen máquinas y están muy bien hechas. Y que los artesanos hacen sus *cositas* y las venden en los mercadillos” (11:35). La producción en serie la ha relegado a una idea romántica del pasado, a la extravagancia y la curiosidad enmarcada en ferias o mercados artesanales. Por otro lado, la simulación de sus objetos hace pensar que no toda la labor es manual, es decir, que nada ya requiere tanto esfuerzo.

4.2 Tipologías de Aprendizaje

4.2.1 Formal/Informal/Autodidacta

Loreto aprendió su oficio formalmente. Licenciada en Historia del Arte, realizó un Máster en Restauración y trabajó en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Posteriormente, junto a otros compañeros de profesión, creó un taller de restauración (00:14). Su conocimiento formal, unido a su experiencia, la llevaron a abrir el taller que hoy dirige.

Piornos se reconoce autodidacta (00:52). Nos dice: “Empecé tocando la guitarra y llegó un momento en que me interesaban las partes de la guitarra” (01:02). El instrumento despertó su curiosidad, que lo llevó a experimentar la lógica del sentido de Deleuze. El disfrute del juego ya no consiste simplemente en el desarrollo de sus formas predefinidas, sino en la creación de sus propias reglas de juego, en la búsqueda de sonidos que atienden a la intuición antes que a los cánones establecidos. Como *Alicia en el país de las maravillas*, Deleuze entendía el juego en proceso, siempre a merced de la voluntad de sus participantes, cuya experiencia los empuja a intervenirlos, a modificar o incorporar a su forma nuevas reglas: “Il n’y a pas de règles préexistantes chaque coup invente ses règles, il porte sur sa propre règle”⁴⁰⁶.

A diferencia de su anterior oficio, Alfredo es un autodidacta en la pintura en seda: “Yo me encuentro mejor en la abstracción que en lo figurativo. Y lo he descubierto por mí mismo (...) Hay que probar, hay que ver si tienes el talento, la sensibilidad” (05:52).

406 Deleuze, G. (2005). *Logique du sens*. París: Les éditions de minuit, pág. 75.

Segundo nos dice: “Soy autodidacta (...) a través de los libros, pero nunca tuve ejemplos de nadie. Fui aprendiendo solo” (00:17). A diferencia de la relación maestro-aprendiz, en la que la comunicación gestual facilita la asimilación de una práctica, el aprendizaje por cuenta propia exige un mayor esfuerzo. Sin un referente así y respaldado por su constancia, el artesano ha ido afinando su intuición a través del acierto-error hasta adquirir la certeza de su habilidad.

El referente escrito, aunque eficaz como medio didáctico, carece de la viveza del contacto personal. La distancia y la descontextualización de este medio se opone al dialogismo de la oralidad. Las relaciones sociales espontáneas responden a la dinámica que las va construyendo. La maleabilidad de estas formas sociales, donde convergen las copresencias cara a cara, imprime un carácter cooperativo y enérgico al hecho pedagógico. Aquí, el ejemplo del maestro inicia un ciclo de aprendizaje activo, en el que las acciones de los agentes implicados en el proceso se retroalimentan, dando lugar a una forma concreta de labor que incorpora al acto en sí algo más que la simple reproducción.

En consonancia con la pasión por las cosas que describía Einstein, que nos convierte en seres autónomos, Segundo no sólo ha aprendido a hacer papel, antes ha tenido que aprender a apasionarse por lo que hace. Es decir, a ser consciente de que toda labor emprendida en solitario debe contar con la solidez suficiente como para soportar los inconvenientes que derivan de su ejercicio (00:30).

Sus estudios en el Conservatorio de música, así como su paso por la Escuela de integración social belga, orientaron formalmente el desarrollo de la labor de Daniel. Sin embargo, el luthier insiste en que la búsqueda del sonido a través del experimento ha sido un recorrido en solitario (00:58).

La necesidad de encontrar un medio con el que ganarse la vida llevó a Manuel a aprender su oficio “sobre la marcha (...) Como no regalan nada en la calle, pues tuve que ir aprendiendo obligatoriamente algún método para salir adelante” (01:04). Adquirió las primeras nociones de la labor observando su ejercicio en otros artesanos, que continuó ampliando a través del experimento como instrumento de búsqueda (00:09).

Alejandro estudió en la Escuela de Artes y Oficios la especialidad de Policromía y Dorado. El entorno de trabajo, así como el contacto con la materia, despertaron su interés por la artesanía. Sin embargo, no fue hasta más tarde cuando el artesano descubrió la escultura en barro, que comenzó a desarrollar de forma autodidacta (01:08).

En paralelo a sus estudios universitarios, Maryline realizó cursos de vidrio en París durante dos años. Al finalizar esta etapa, comenzó a trabajar en dos talleres al mismo tiempo, que también compatibilizaba con la asistencia a una escuela profesional en Nancy. Después de este período, dedicó dos años a la restauración de vidrio en un taller de antigüedades (02:07).

En el caso de Manol hablamos de aprendizaje informal. Sin embargo, la dedicación de su padre al oficio inclinó la balanza a favor de la artesanía en su desarrollo profesional (01:40). La seguridad que le proporcionaba lo conocido, a lo que estaba acostumbrado, unida a la pasión que siente por su trabajo, lo llevaron a adoptar este oficio como un proceso natural, algo que de algún modo le era propio, casi necesario.

Nos cuenta que, hasta el año 2012, fecha en que comenzó la formación reglada de este oficio (01:53), la labor de fallero se aprendía en el taller (02:12). El

maestro, cuya dilatada experiencia, por lo general, se correspondía con la persona de mayor edad, enseñaba a sus aprendices los “secretos” de la labor. Sus ejemplos eran absorbidos y procesados por sus discípulos, que bajo su tutela observaban día a día los progresos de su aprendizaje.

4.2.2 La intuición como saber material

El procedimiento de trabajo de Loreto sigue una lógica lineal que comienza con la documentación. En esta primera fase, la labor de la restauradora se centra en situar la obra en su época y analizar las técnicas y materiales utilizados por el autor para su creación. Una vez finalizado este proceso, localiza sus patologías y aplica las técnicas adecuadas para su restauración (03:16).

En este sentido, el aprendizaje formal juega un papel fundamental; su conocimiento teórico facilita su trabajo. Pero será su saber material el que precise la labor. Su experiencia le ha enseñado el comportamiento de los materiales, es decir, sus diferentes reacciones a la intervención. Así, Loreto ha aprendido la importancia de la reversibilidad, en tanto evita un mayor deterioro de la obra. Nos ofrece como ejemplo la aplicación de productos reversibles en una limpieza, de modo que, en caso de error, es posible devolver la obra a su estado anterior (04:22).

El estudio previo de la obra minimiza el error (05:08), pero, de producirse, la restauradora consigue neutralizarlo. Nos dice que

“Lo único que no se puede revertir es una mala limpieza (...) Por eso previamente siempre se hacen catas (...) para saber exactamente cómo poder limpiar (...) En el momento en que vemos que hay el más mínimo movimiento de lo que es la pintura original (...), paralizarlo y neutralizar eso (...) Siempre tenemos lo que es el producto para limpiar y un neutralizador de ese producto para paralizar el error” (07:16).

El saber material de Piornos es intuitivo. Asegura que el luthier debe tener “mano izquierda” (02:10), porque “hacer una guitarra no es sólo cortar la madera. El acabado, el ajuste, la elección de los materiales” (04:49), son imprescindibles en su oficio. El aprendizaje de cada uno de estos saberes lo ha conducido al siguiente y le ha permitido ampliar su conocimiento sobre los materiales que trabaja. De alguna manera, el saber intuitivo es el resultado de la conjugación de distintas disciplinas en las que el artesano educa su modo de hacer (04:02).

Desde muy joven, el luthier jugaba a montar y desmontar juguetes con el fin de conocer los pasos que había de seguir para obtener la forma que mostraban. Esta misma curiosidad la trasladó al instrumento motivado por el sonido; pasó de tocar la guitarra a experimentar con la materia que lo producía con el propósito de mejorarlo (01:25).

Aprendió que la madera no soporta las tensiones del instrumento si su nivel de humedad no está por debajo del 6-8.% (07:19). De ahí que el mástil de una guitarra hecha con madera que no esté seca acabe arqueado en menos de dos meses (07:53). Este tipo de cuestiones

“Lo notas en dos cosas. Si está por encima del nivel de humedad (...), lo notas al tiempo, no mientras estás trabajando. Porque, en apariencia, está seco (...) Cuando empiezan las cuerdas a provocar tensiones, las maderas al final se van doblando poco a poco. Y más aquí en Murcia, que tenemos tanta humedad” (08:18).

Ejemplifica la importancia de la humedad en su labor con el encargo de una guitarra con fines publicitarios. Las condiciones de este instrumento, cuya madera procedía de barriles humedecidos con *bourbon* durante casi ochenta años, no

hubiesen cumplido las expectativas de un músico. Su peso le hubiese impedido permanecer de pie la duración de un concierto. Su sonido, en cambio, resultó ser un descubrimiento por su timbre metálico, tal vez a consecuencia de la humedad o de la resonancia favorecida por el peso (08:44).

Piornos ha descubierto a través del experimento el comportamiento de los diferentes tipos de madera (09:01). Según él, “aprendes a ver cómo reacciona la madera a la herramienta (...) Cuando tú lijás, una cosa es que suelte polvillo y, si no está seca, suelta hebras (...) Es una cosa muy tonta, pero es reconocible 100%” (09:17).

Ha “aprendido a ver” cosas que, dice, parecen “tontas”, pero para las que es necesario tener una “mano izquierda”, un “ojo educado”. Esas cosas representan la intuición; saber, antes de lijar, si la madera soltará “hebras” o “polvillo”, si terminará curvándose el mástil de la guitarra o si su sonido será más o menos metálico.

Son esas cosas de las que todos podemos comprobar sus efectos, pero no todos somos capaces de identificar qué los provoca. En definitiva, la capacidad de anticiparse a lo que pueda suceder. Una habilidad que el luthier mejora día a día, “aunque sea imposible” (12:31), y que lo lleva a pensar: “Tú sigue, sigue, no sabes dónde vas a llegar. Disfruta el camino” (18:42).

Alfredo descubrió a través del experimento que la pintura en seda es un terreno en el que se desenvuelve con comodidad (05:52). La interacción con la materia lo ha llevado a desarrollar un saber intuitivo. Explica que ahora sabe cuándo a la tela “hay que darle color, hay que lavarla, hay que plancharla, hay que, de alguna

manera, quitarle fuerza (...) La tela tiene que ser cada vez más esponjosa, más sutil” (08:26).

La “fuerza” de la tela es su dureza, y Alfredo ha aprendido que, para manejarla con mayor facilidad, previamente debe someterla a un proceso de lavado y planchado, de manera que su “esponjosidad” permita que el color la impregne. Esta forma de armonizar los materiales evita que “los líquidos que dan color se escapen. [Por eso] tienes que ponerles diques, como son colas” (08:03), que los retienen, es decir, abren un cauce al color que hace posible la forma.

El artesano entiende la materia como un ser vivo que intenta comprender a través del experimento. Es así como ha descubierto que el color puede ser infinito, porque, “a partir de los primarios y el arcoíris, tú puedes crear tus propios colores (...) Y de estos colores puedes desarrollar otros colores. Las mezclas son muy importantes” (08:48), como también lo son otros fluidos. De ahí que no trabaje con óleos, ya que éstos manchan la tela y tardan en secar (09:18).

El vínculo que el artesano establece con los materiales es tan intenso que, como ocurre en las relaciones personales, puede deteriorarse debido a la fricción. En este caso, Alfredo opta por distanciarse de sus obras, de modo que la reflexión haga posible un nuevo diálogo. Estas segundas oportunidades son el resultado de la paciencia, de la pasión por lo que hace, que lo empuja al acuerdo, a la búsqueda de soluciones. Porque entiende la relación con la materia como un proceso en construcción, en el que ambas partes aprenden a descifrar las señales que llevan al entendimiento (11:15).

Consciente de que la calidad de la impresión depende en gran parte de la forma del papel, Segundo ha centrado su labor en mejorar las líneas rectas de la hoja. El

uso de una antiquísima pila holandesa tradicional, que endurece el proceso que lleva a la celulosa de algodón, de lino, o a la combinación de ambas, a la formación de la hoja en cuestión (01:22), sigue una evolución meticulosamente organizada que revela su saber material.

La proyección del sonido al que quiere llegar es el punto de partida con el que Daniel cuenta para recorrer el camino hasta el resultado (00:53). No obstante, este esquema mental es flexible; el luthier imagina un sonido que en el desarrollo de la labor está sujeto a la conjugación de los sentidos, que a su vez hacen partícipe al imprevisto. Esta colaboración, el trabajo en equipo de los sentidos, es lo mismo que hizo posible que un club de aficionados a la guitarra obtuviese el reconocimiento de Escuela de luthería (01:27).

La estructura de esta escuela, enriquecida por la variedad de saberes que aportaba el conjunto de sus integrantes, favoreció el cambio de dominio que dio lugar a una forma concreta de hacer instrumentos. El carácter multidisciplinar despertó la curiosidad del equipo y acogió lo desconocido como posibilidad.

Asimismo, la experiencia de Valeriano Bernal como ebanista (03:00) fue, según Daniel, esencial en su oficio de luthier: “Era un milagro que no se puede explicar. Hacía una guitarra a la semana” (04:00). Su experiencia con la madera guió sus pasos en la búsqueda del sonido. Pero la construcción de un instrumento de tal calidad en un período de tiempo tan breve hacía incomprensible esa fluidez.

Esa magia que también reconoce en su labor (19:46) es el saber material, que dispone los elementos de manera que el resultado, aún calculado, logre sorprender al artesano y a sus clientes. Su intuición lo hace escuchar al instrumento y dejarse llevar por él (28:44). Y es esta habilidad la que le permite transformar el error en

un éxito (15:25) que desvela lo oculto. Así, nos cuenta: “He tenido la suerte inmensa que, el tío que había pedido esta guitarra (...) tenía dinero y me ha pedido una guitarra más. Pero esa guitarra la quería guardar, porque el sonido era mucho más suave, mucho más blando (...), y no lo esperaba” (14:46).

Todo cuanto el aprendizaje formal no puede enseñar es posible a través de la reparación (31:47) y el contacto con otros artesanos, porque enseñan “cosas que en la escuela no he visto, no aprendes” (34:00). El saxofonista François Louis le dijo en una ocasión: “Tú tienes que saber que, para un sonido que va lejos, tú tienes que dar materia (...) Hay que dar materia donde es necesario, nada más (...) Tú eres luthier. Ahora, con lo que te he dicho, haz tu camino” (25:57).

El saber intuitivo es lo que nos dice qué hacer. Representa el camino que Daniel ha tenido que recorrer hasta establecer un diálogo con la materia, hasta entender por qué se comporta de una forma determinada o produce un efecto en lugar de otro. Es, en definitiva, el “nada más” a que se refería François Louis.

En este sentido, nuestro luthier nos cuenta que, “como una semana después, pensando, he imaginado un varetaje dando materia donde es necesaria” (26:26). La intuición, por tanto, es el fruto de un saber meditado, aquello que empuja al cocinero a dejarse guiar por el olor, o al luthier a escuchar a través del tacto (12:21). Lo que hace que el artesano conciba la máquina como un instrumento que facilita su labor, siempre y cuando ésta siga siendo en esencia el resultado de los sentidos (10:10).

La percepción que los demás tienen de Manuel es que vive atrapado en su tarea (14:53). Un estado mental en el que, según Sennett, el artesano es capaz de anticipar el comportamiento de la materia y disponer su modo de hacer en

función de éste. Esta forma de *ser* es la conciencia material a la que ha dado lugar el experimento impelido por la curiosidad, el deseo de conocer la reacción de los materiales en contacto con la labor (21:32).

Es así como el proceso de trabajo adquiere una nueva magnitud. El artesano se deja guiar por la intuición, donde

“Una equivocación sirve de aprendizaje para no volver a errar (...) Antes de empezar hay que hacer un estudio previo (...) Tienes que saber lo que necesitas: las herramientas que necesitas y cada tiempo aproximadamente que vas a utilizar en la ejecución de cada una de las etapas de trabajo (...) Ahí reflexionas un poco, y más o menos te haces un esquema mental (...) A partir de ahí, ya es la práctica la que luego afina, digamos, esa reflexión mental que previamente haces. El trabajo luego ya lo perfilas más, porque es el que te marca los tiempos” (04:53).

El ritmo libera parte del esfuerzo de la labor, que ahora Manuel destina a la creación, a la escucha de lo secreto, a “afinar”, que es en lo que consiste la intuición. Al contrario de lo que ocurría al obrero de la *megamáquina*, el artesano se reconoce en la labor: siente como propio lo que hace.

Y esta conciencia se revela en la naturalidad con que describe los procesos de su trabajo, así como los utensilios y materiales con que da forma a sus objetos:

“Las herramientas que utilizo están a la vista: utilizo un martillo, utilizo un yunque y mateadores. Eso para grabar el cuero. Pero también para grabar el cuero tengo otra opción, que es pirograbarlo. Pirograbarlo es utilizar algún utensilio con una resistencia de calor, un soldador, por ejemplo (...) Para el modelaje del cuero fundamentalmente lo que utilizo son elementos muy básicos: el agua, y también diferentes punzones que me permiten de alguna manera manipular y dar

profundidad al trabajo (...) Tengo que utilizar la pintura, tintes que me permiten que el trabajo quede acabado, más llamativo” (03:09).

Este relato esboza un saber material, la plena conciencia de lo que hacemos, cómo lo hacemos y por qué lo hacemos de una forma concreta. Un relato que invita al oyente a participar, como si éste reconociese cada una de las fases, cada uno de los movimientos que transforman la materia en un objeto. La labor de Manuel no esconde secretos, porque “todo está a la vista”, sólo hay que aprender a ver. El objeto representa la geografía del camino: “Cuando miro un objeto que he hecho yo, estoy viendo los diferentes pasos que he tenido que dar para darlo por terminado” (08:36).

El barro, nos dice Alejandro, no requiere un tratamiento previo para ser moldeado; sin embargo, si lo que queremos es trabajarlo en el torno, antes hay que amasarlo (02:51). Para reutilizarlo, primero le añadimos agua, esperamos a que ésta se absorba, lo amasamos y moldeamos nuevamente (03:23).

Nuestro artesano nos describe el momento en que sabe con exactitud que el barro está listo para darle forma. Porque, “cuando amasas el barro, tienes que encontrarle su punto; que es, que tú lo toques y que no se te llegue a llevar el barro, pero que tampoco veas que está como brillante” (03:51). Este tipo de métodos sin aspiraciones científicas resultan extraordinariamente eficaces en una labor.

Acostumbrados tal vez a aplaudir el reconocimiento del relato en lugar de su utilidad, no advertimos el hecho de que el saber más embrionario, que basta a algunos para descubrir el efecto que otros sólo pueden alcanzar a través de actos formales, es la verdadera esencia de lo que hacemos. Como el alfarero Cipriano

Algor, Alejandro ha aprendido a comprobar “su punto” al barro sin grandes artilugios, guiado únicamente por el pequeño cerebro de las manos al que su conciencia material ha dotado de la capacidad para intuir, esto es, para procesar sensiblemente las señales de la materia.

Desde el diseño a la ejecución, Maryline establece un mapa riguroso de cada uno de sus movimientos. En sus trabajos de arquitectura para particulares, la visita del espacio le permite situar su labor atendiendo a la funcionalidad. Seguidamente, elabora un borrador y presenta una maqueta de su propuesta.

Tras la aprobación del cliente, contacta con sus proveedores para concretar la textura de los vidrios así como la paleta de colores. Una vez elegidos los materiales, traza en papel/cartón los calibres para facilitar su labor a la hora de cortar el vidrio y darle color. Posteriormente, pega el plomo al vidrio y lo coloca en el espacio para el que ha sido diseñado. Por último, lo limpia y comprueba que cada parte se corresponde con la unidad que debe conformar (04:40).

La adecuación de su trabajo al espacio revela la minuciosidad con que nuestra *artisansane d'art* recorre el camino que conecta la imagen inicial del proyecto con el resultado. Esta metodología responde a una formación específica, que al contrario del carácter multidisciplinar de la labor descrito por algunos de nuestros artesanos, no deja nada al azar.

Esto no significa que el aprendizaje reglado de un oficio obedezca necesariamente a la lógica del cálculo. De hecho, la experiencia de Maryline es fruto tanto de un aprendizaje formal como informal. Sin embargo, la finalidad de su labor, orientada por el resultado, así como su formación exclusiva en vidrio y pintura, han favorecido el desarrollo de una estructura lineal de trabajo.

Su saber material se centra en un esquema preciso, en el que el error representa un fracaso o, en el mejor de los casos, un retroceso de la labor. La intuición, por tanto, debe ser entendida aquí como una guía controlada, es decir, como la capacidad para anticipar el comportamiento de la materia en función de un resultado prefijado.

Como amante de los procesos (09:20), Manol es consciente de que su conocimiento acerca de lo que hace es el resultado de una experiencia acumulada. Los mecanismos repetitivos que se atribuyen a la labor artesanal, y que la apartan de los círculos de la inventiva, han dotado al artesano de la capacidad para adivinar el comportamiento de la materia en su interacción con ella. Esta forma de anticipar la solución al problema, que cuenta con el imprevisto como parte esencial del resultado, es el saber intuitivo, algo inherente al modo de ser del artesano.

4.2.3 Sobre la creatividad y la repetición

Aunque Loreto asegura que en restauración la creatividad es nula, reconoce que su labor aporta algo nuevo a la obra en tanto la diferencia de su estado anterior (12:12). Luego si existe un antes y un después de su intervención, esa diferencia, es decir, el artificio que oculta el deterioro, es sinónimo de creatividad.

Atraído inicialmente por la construcción (19:47), Piornos ha comprendido que reparar un instrumento es, además de una forma de aprender, una oportunidad para innovar (20:38). La repetición comúnmente vinculada a la artesanía es un estímulo para nuestro luthier.

Según Alfredo, “las manos son la fuente de la creación” (01:15). Son ellas las que dan forma a las imágenes, tal y como Da Vinci recordaba en defensa de las artes mecánicas. El artesano adapta la materia a sus circunstancias, la hace suya. Así, encontramos un ejemplo en la variedad de tonos que resulta de sus mezclas (08:48). Porque, nos dice, “el color lo puede crear el propio artista” (10:22).

En tanto las esquinas rectas de la hoja identifican la labor de Segundo (04:01), su modo de hacer responde a los criterios de la creatividad. Si bien la forma en sí no supone una particularidad exclusiva del artesano, el hecho de que mejore la calidad de la impresión y facilite este proceso, aporta un carácter singular a su práctica.

Para Daniel, la intuición está motivada por el experimento, y en este sentido la reparación es una escuela: “Siempre se aprenden cosas (...) La reparación pide mucho (...) No se enseña eso (...) Hay medios técnicos que siempre hay que

reinventar” (31:47). El ingenio del luthier se ha visto favorecido por la necesidad de buscar soluciones a los inconvenientes que plantea su labor.

A lo largo de su carrera ha descubierto mecanismos tan sencillos como un imán, cuya potencia permite precisar sus movimientos sobre la materia, al impedir que ésta se desplace mientras la interviene (34:00). Este tipo de descubrimientos, insignificantes a simple vista, ha supuesto un antes y un después en su labor. La creatividad para Daniel no es una extravagancia al alcance de unos cuantos, sino el particular modo de hacer de un artesano que se materializa en el resultado.

En el taller de Manol la creatividad es mínima (00:52). Su labor está centrada en los procesos, esto es, en la ejecución de los diseños propuesta de los clientes, que generalmente responden a obras de artistas. Sólo de manera puntual, la labor creativa obedece a la iniciativa del taller. Sin embargo, en tanto la finalidad de la oficina técnica está orientada a solventar las eventualidades de la labor (06:56), la previsión del error constituye una forma de creación.

4.3 Modos de Trabajo

4.3.1 Formas Lúdicas

Con el fin de no desvirtuar la esencia del oficio, Loreto debe disimular la huella de su intervención. De este modo, la labor es una mascarada (08:31); un juego mediante el que la acción queda oculta bajo el efecto que provoca. La identidad de la restauradora queda así anulada por la finalidad de la labor, pero su ejercicio compensa la falta de reconocimiento.

Desde el tratamiento de las maderas (07:19), la luthería es el laboratorio en el que Piornos amplía su experiencia. La retrospectiva que le proporciona la reparación lo ha hecho entender que la búsqueda del sonido es un juego, la forma en que el luthier consigue armonizar las partes de la guitarra:

“Cuando tú ves un instrumento terminado, ves los fallos que tiene de construcción. Entonces, cuando luego te pones a construir, ya sabes cómo tienes que hacerlo para que no termine así. Es como si vieras el resultado antes (...) La reparación es una muy buena escuela para aprender” (19:16).

La labor de Alfredo consiste en “enamorarte de la tela” (07:57) y dejarte sorprender por ella. Al contrario que la máquina, el artesano piensa el objeto y lo hace suyo (09:03). Ha descubierto la forma del color más apropiada para cada tipo de tejido a través de las mezclas (09:36), así como el volumen que debe obtener de la tela para que se ajuste a sus abstracciones (16:08).

Porque, nos dice, incluso los espacios donde trabaja, pueden determinar sus creaciones. Por eso los elige en función de la tonalidad de la luz y la temperatura

según las estaciones del año. Este ritual, asegura, facilita su libertad de movimientos y estimula su imaginación (22:28).

Segundo vincula su labor al lugar de trabajo: “Esto está lleno de rito y tradición (...) No es lo mismo estar en un polígono que estar aquí” (08:19). Las cualidades que atribuye a su taller revelan la esencia del artesano. El “rito” y la “tradición” son sinónimos de la seguridad y la ausencia de rigidez necesarias para el ejercicio de la artesanía. La comodidad del espacio, que en otro momento describía como “piedras que te arropan”, ha impelido su entrega a este oficio (00:34).

Nos dice Daniel que “nada está hecho en la máquina al final (...) Con la máquina haces el grueso del trabajo, y después hay que acabar todo, todo, a mano (...) Vamos a buscar el sonido (...) con la flexibilidad en mano. Vamos a palpar la flexibilidad en la madera” (11:06). La forma lúdica de la labor es la búsqueda a través de los sentidos. La magia en la que el luthier insiste es una sensibilidad de la que carece la máquina, algo que fluye entre éste y la materia; como si la imposición de las manos insuflara al instrumento vida sonora. Ese juego a descubrir, abierto a lo que pueda suceder, en definitiva, el disfrute de la forma de la labor, es lo que reconforta al artesano.

Como Piornos, Daniel reconoce la superioridad de la máquina en cuanto a las medidas. Sin embargo, la búsqueda del sonido no puede centrarse únicamente en la precisión. El luthier de clásica “Friederich mide cada pieza que entra en la guitarra con pesos, y mide la flexibilidad de la madera antes de ponerla en la guitarra” (12:04). Como complemento de la labor, la máquina es una herramienta a disposición del artesano, un medio para ahorrar tiempo y esfuerzo que destinar a experimentar con los sentidos.

El error es para Alejandro un estímulo que lo empuja a experimentar para continuar aprendiendo (04:18). La satisfacción que le proporciona la artesanía lo ha llevado a incorporar a esta actividad su afición por los cómics (07:12). Mediante la combinación de estas dos formas de esparcimiento, el artesano consigue trasladar a los personajes del plano al relieve. De alguna manera, las imágenes que son en el papel cobran vida como figuras de barro a través de su labor.

En el caso concreto de Alejandro, el hecho de que el ejercicio de la artesanía sea una alternativa de ocio en lugar de una actividad remunerada, lleva a pensar que, al igual que su hobby por los cómics, el mayor incentivo de su labor es la parte lúdica (15:49).

Nuestra *artisansane d'art* es un ejemplo de cómo la estructura propia de un modelo rígido de trabajo no tiene por qué afectar al disfrute de la labor, siempre y cuando este proceso esté mediado por la reflexión del sujeto de la acción. Así, debido al elevado coste del vidrio, Maryline precisa cada una de las fases de trabajo con el fin de no cometer errores que pudiesen alterar las condiciones económicas establecidas con el cliente (04:40).

Lo que podríamos entender como una forma mecánica de trabajo, en tanto las exigencias de la metodología no dejan margen a la improvisación o el experimento, consiste para la *artisansane d'art* en un juego de adaptación. Maryline se recrea en la labor de ajustar los materiales a los diseños, que a su vez han de responder a la funcionalidad de los espacios. Su juego ya no consiste en experimentarse durante la labor, sino en el paso previo a su ejecución, es decir, en un ejercicio cuya finalidad es la de prevenir el error.

El factor sorpresa, según Manol, aumenta el disfrute de su oficio (17:43). Es decir, la posibilidad de que cada día en el taller, el imprevisto pueda alterar la mecánica del trabajo y desviar la atención de los procesos repetitivos a la búsqueda de nuevas formas. En este sentido, el experimento es el juego al que conduce la curiosidad, motivada por la imperfección que simboliza la labor artesanal (07:13) y que, por tanto, reivindica un particular modo de hacer.

Por eso, la obra inacabada es un estímulo para el artesano, una forma de recrearse en la labor. De ahí que a Manol le cueste darla por finalizada, porque, nos dice:

“No lo sé nunca (...) Yo soy un amante de los procesos (...) A la gente le agrada mucho el trabajo cuando está en proceso, las obras inacabadas (...) Una obra acabada, o está siempre, o no está nunca. Quiero decir, depende al punto que quieras llegar (...) Es decir, una madera siempre se puede pulir más (...) Al final, realmente, es un poco ilimitado” (09:15).

Lo “ilimitado” aquí hace referencia a la necesidad del artesano de experimentarse en la labor y mejorar lo que hace, lo que diferencia sus obras de los resultados a que llevan las formas mecánicas de la estandarización.

4.3.2 Formas Mecánicas

En tanto el objeto de la restauración es la obra del artista, las funciones de Loreto deben limitarse a interpretarla y reintegrarla (01:00). De este modo, a su oficio se le atribuye un carácter instrumental. La forma mecánica de esta actividad la convierte en un medio, el vehículo que permite conectar al público con el genio del artista (09:32).

La restauradora ha aprendido a contener sus impulsos creativos con el fin de atender a las exigencias de la labor. Para minimizar el riesgo de error, su metodología de trabajo debe ser rigurosa. En este sentido, los soportes tecnológicos facilitan su trabajo. La lámpara de ultravioletas, por ejemplo, permite analizar de manera precisa el tipo de suciedad en las pinturas; asimismo, el estudio radiográfico determina con mayor rapidez las causas de la aparición de grietas en las obras (05:27).

Según Piornos, las condiciones impuestas por los plazos de entrega (14:28), así como la reparación como único medio de subsistencia para el negocio (16:07), restan tiempo al experimento. La labor orientada al resultado es una forma mecánica de trabajo, un medio cuyo único fin es el de satisfacer las necesidades materiales de su taller.

Igualmente, las gratificaciones derivadas de un vasto reconocimiento pueden favorecer la instrumentación de la labor, en la que el disfrute de la forma es suplantado por la eficacia del resultado. Debido a la excelencia que se le atribuye a las guitarras de algunos luthier, nos cuenta Daniel, su forma de trabajar los varetajes ha dado lugar a sonidos sin color (26:59).

La ausencia de color en el instrumento es más propia de la mecánica de la producción en serie que de la singularidad de la artesanía. Lo que diferencia a los procesos repetitivos de la máquina de la labor repetitiva artesanal es el sentido. Cuando el artesano piensa el objeto, el resultado de su labor atiende al acuerdo que éste establece con la materia a través del experimento (28:44), y que por tanto responde a su particular modo de hacer.

La comparación, especialmente en lo que se refiere al tiempo y al reconocimiento, es un condicionante para Daniel: “Si no tengo fecha límite, entonces la guitarra nunca está acabada. Siempre veo defectos (...) Mis clientes dicen cada uno que tiene la mejor guitarra que he hecho. Me encanta eso” (28:06).

Para evitar que este tipo de presiones influya en su labor, el luthier ha aprendido a ser humilde, consciente de sus límites (34:55). La autocrítica lo ha ayudado a entender que, si bien la estética de sus guitarras no es especialmente destacable, su habilidad para llegar a los colores del sonido es un camino certero para mejorar su labor (30:03).

Daniel ha conseguido disociar su trabajo del entorno para centrar su atención en lo que hace, porque lo importante para él es el juego mágico en que consiste, ya que “una vez que estás trabajando, estás tanto en tu mundo que ya no te importa cómo es” (51:16) cuanto te rodea. El ejercicio de la forma es todo cuanto el artesano necesita para responder a su esencia.

La autodeterminación de Manuel ante la obra acabada (08:46) es una cuestión de rentabilidad (10:39). El tiempo y el esfuerzo de sus creaciones debe ser acorde al precio de venta. Así, su trabajo es un medio de subsistencia, una forma mecánica que limita la curiosidad y el experimento al tiempo de ocio; una

situación que parece cada vez más próxima a convertirse en la tendencia del sector. La artesanía industrial, esto es, la simulación mecánica de la labor y el objeto manual, lo que para Manuel es una contradicción (06:31), consume poco a poco la autoestima del artesano.

4.3.3 La singularidad del objeto artesanal

La particularidad de la labor de Loreto es el efecto que provoca, que descubre el genio del artista al tiempo que oculta la huella de la restauradora (09:32). El éxito de esta finalidad, nos dice, depende de la habilidad para imitar el modelo a través de la técnica (01:32).

Piornos, por su parte, resalta la imperfección como valor positivo de la artesanía (05:09). Para el luthier, “los objetos artesanales tienen fallos” (03:52) que denotan la mano humana e identifican a su creador (05:22). Asegura: “He visto guitarras de otros compañeros que le hacen sombra a” (17:18) reconocidos fabricantes.

La necesidad de algunos artesanos de mantener sus negocios y conseguir de paso que sus instrumentos identifiquen su trabajo, los ha llevado a simular modelos que gozan de gran éxito. Aunque algunos resultados han demostrado ser superiores al modelo, y a pesar de que algunas guitarras estándar presentan fallos evidentes de construcción, el consumidor continúa dando preferencia a las grandes marcas (18:08).

La imperfección artesanal no puede competir con la tendencia al consumo de lo conocido, lo que parece despertar una confianza ciega en el cliente, que no compra el objeto, sino lo que en sí representa su adquisición. Porque, según Piornos, “la *marquitis* al final vende mucho” (18:28). Esta práctica del consumidor dificulta el acceso al mercado de la construcción, de manera que la reparación pasa a ser un escaparate para el luthier, cuyo saber hacer confiere al instrumento una

segunda piel que deja al descubierto sus diferencias respecto a los resultados de la máquina (16:07).

La interpretación de los distintos lenguajes de las telas es fruto del diálogo que Alfredo establece con la materia (02:22). Su labor hace al objeto único, en tanto éste responde a una comunicación íntima (08:03) producto de la reflexión (08:26) y el experimento (08:48), y no a un proceso de reproducción indiferenciado (12:54).

Para Segundo, quien también reconoce en la imperfección el valor positivo de la artesanía, la lógica de la producción consiste en considerar que toda desviación del modelo debe ser entendida como un error. A diferencia del obrero de la fábrica, el artesano no está obligado a anular y corregir el proceso de trabajo ante cualquier tipo de eventualidad, sino a recrearse en la búsqueda de soluciones en un intento por mejorar lo que hace (02:45). Lo que distingue a la artesanía de la industria es el modo de la labor:

“Aquí no entramos ya en mejor o peor, pero se ve por el estilo de hacerlo. La fórmula del papel es universal, y es conocida desde hace dos mil años, pero luego, la forma de hacer de cada uno (...), aunque utilicemos una técnica del S.XV, sin embargo, marca la diferencia, y eso se nota” (03:29).

El “estilo” que “marca la diferencia” es el modo en que cada artesano desarrolla la técnica en su juego con la labor, el saber material que se refleja en el objeto e identifica a su creador. Las hojas perfectamente cuadradas de Segundo (04:01) son el resultado de una reflexión con fines de utilidad, pero la forma de cada una de ellas, aunque igual, nunca es idéntica.

Lo que ha llevado a Daniel a asumir la luthería como un juego, el carácter mágico de su labor (19:46), es lo que singulariza sus creaciones. La previsión más exacta del resultado que, a causa del error, corre el riesgo de ser un fracaso en la gran producción, es acogido por el luthier como la necesidad de re-pensar el objeto y poner a prueba su intuición (16:49). La diferencia con la máquina es la capacidad sensitiva que Daniel ha desarrollado en su contacto con la materia (28:44).

El luthier ha trasladado esta misma conexión a su trato con los clientes. Nos cuenta así que en una ocasión, tras probar varias de sus guitarras en el taller, una de sus clientas le comentó que no conseguía obtener el sonido que estaba buscando. El diálogo fue suficiente para que Daniel captara la imagen del sonido que más tarde complacería a su clienta (18:14). La interacción hizo posible el entendimiento e implicó a ambos en el proceso de la labor, cuyo resultado dio lugar a la personalización del instrumento. Es esta capacidad para relacionarse con la materia y el entorno lo que determina la forma de la labor del luthier y diferencia sus guitarras.

Frente a la incompetencia de la máquina para reconocer los pasos de la producción en el objeto (08:36), Manuel reivindica el dominio de la técnica como la cualidad que distingue a sus creaciones del producto estándar. El hecho de que pueda recorrer mentalmente las líneas trazadas para dar forma a los objetos (06:05) es sinónimo de pertenencia, y constituye el motivo por el cual el artesano desacredita la artesanía industrial. Por otro lado, el discurso con el que la producción en masa intenta atraer al consumidor, la imperfección simulada a precio reducido, desprestigia la labor manual y dificulta su subsistencia.

La artesanía, según Manuel, debe ser útil (06:53), y en este sentido su labor consiste en la búsqueda de formas que cumplan una función. Pero la utilidad pasa a un segundo plano cuando los avances de la máquina hacen que los objetos tradicionalmente elaborados se nos muestren obsoletos. Del mismo modo, tanto su ubicación como la falta de renovación de su escaparate, son las causas por las que el consumidor, más interesado en pertenecer al grupo de tendencia que en el objeto, no repare en su negocio (16:04).

Lo que singulariza a las creaciones de Alejandro es la rebaba, es decir, el remanente del barro que se elimina para disimular que una figura está hecha con molde (04:51). Al retirar los sobrantes la huella del artesano queda impresa, concediendo al objeto una forma imperfecta, algo que la máquina también podría simular en una serie de objetos, pero que sin embargo no los haría únicos ni identificaría el juego del disimulo.

Asimismo, la adaptación de los materiales a la funcionalidad de los espacios implica la reflexión, una capacidad de la que la máquina carece y que confiere a los trabajos de Maryline un carácter excepcional (04:40).

La imperfección que Manol identifica con la labor artesanal es considerada por la industria un defecto en el engranaje de la máquina; el objeto único representa un fracaso. Las formas que simulan la artesanía, que responden a un modelo de trabajo estándar en el que la labor individual queda anulada por el concepto general de trabajo, contribuyen a desvalorizar la imagen del artesano (11:32).

Mientras que la perfección del objeto estándar obedece a los ciclos repetitivos de la fabricación en serie, la repetición en la artesanía responde a la reproducción interiorizada de los procesos de la labor. La diferencia entre ambos objetos está

“Sobre todo en la repetición, es decir, el fabricado artesanalmente (...), siempre, aunque hagamos una serie, siempre una pieza es diferente a la otra (...) Luego hay matices que denotan la mano, cuando la mano ha intervenido más que la máquina en una pieza” (07:13).

Como Segundo, Manol advierte que dos objetos artesanales iguales no son idénticos por los “matices que denotan la mano”, que en las obras de Alejandro distinguiríamos por la rebaba, o en las de Daniel o Piornos por los ajustes que necesariamente deben realizarse a mano.

Por otro lado, en comparación con las obras de otros artesanos, la forma de hacer del taller de Manol se diferencia en “el estilo, obviamente. El taller, no yo en particular, pero el taller es gente que lleva mucho tiempo con nosotros. Tienen una forma y un estilo de hacer las cosas” (08:15), de acabar los trabajos (11:01), que identifica al equipo.

4.3.4 Vínculos sociales del artesano

La labor de Loreto se mantiene al margen del secretismo que caracteriza a algunos oficios. Puesto que su trabajo consiste en la práctica de técnicas comúnmente conocidas, la restauradora comparte públicamente los procesos de su labor a través de las redes sociales (13:21).

En cuanto a su taller, prima la armonía debido a la ausencia de una estructura jerárquica (15:10), de modo que la familiaridad entre sus compañeros facilita el trabajo en equipo. Por otro lado, la relación con el cliente se basa en el respeto mutuo (14:26), y prácticamente se limita a la recepción de la obra en el taller y su posterior entrega una vez restaurada (12:27).

También Piornos reconoce que, a diferencia del gremio de guitarra clásica, en la luthería de eléctrica existe una relación de solidaridad entre los artesanos. Quizás, la corta trayectoria del oficio de guitarra eléctrica haya sido la causa de esta asociación. Al tratarse de una labor aún en construcción, la necesidad de ampliar los conocimientos ha llevado a establecer alianzas con el fin de mejorarla (25:25).

La relación de Piornos con los clientes, generalmente satisfactoria, depende de la confianza que éstos depositan en él a partir de sus experiencias previas en reparación (16:07), así como del cumplimiento de las fechas de entrega de los encargos (14:28). Pero, sobre todo, de la responsabilidad que el luthier adquiere con el trabajo (26:56), del que dice:

“Por lo menos intento mimarlo (...) En Madrid, al estar sólo un día (...), mi baza para jugar en contra (de buenas) con los luthier de Madrid, es que yo a los

clientes (...) los trate tan bien que estén dispuesto a esperarme ese día. Que no se lo lleven a otro luthier” (27:24).

La responsabilidad de su trabajo pasa por aceptar encargos de construcción que imiten a las grandes marcas. Y aunque admite que en ocasiones esto puede afectar su autoestima, su esfuerzo se ve recompensado con la satisfacción del cliente y la confianza que deriva de esta relación (17:16).

Alfredo afirma que el entorno de su labor es “muy comunicativo, porque somos una especie de comuna (...) Es un mundo de ambiente. Puede haber un discoloro (...), pero en general, gente bien” (20:16). En cuanto a la relación con sus clientes, considera que es necesario involucrarlos a través del relato de la labor, de forma que hay que crear una atmósfera adecuada:

“Tiene que ser mágica. Vuelvo a la magia. El cliente, si se acerca, le gusta (...) En la primera venta hay que hacer un poco de rebaja para que te abra un poco el día para poder vender. Tienes que contar un poco tu historia. Tienes que identificarte (...) Aprecian mucho la información” (20:49).

Segundo mantiene una buena relación con los artesanos del papel (06:51) así como con los clientes, de los que dice: “A quien le interesa esto quiere saber más (...): cómo se ha hecho (...) Si de esos hubiera muchos, la artesanía sería otra cosa” (07:00). Como Alfredo, Segundo encuentra en el relato una oportunidad para dar a conocer su labor.

La admiración que Daniel siente por algunos de sus compañeros lo motiva a seguir aprendiendo de ellos (25:13). En cuanto a la competencia, asegura que el ejemplo de su maestro en Granada, cuya generosidad hizo posible que mejorase su labor, lo enseñó a transformar la rivalidad en reconocimiento (43:42). Por otro

lado, la buena conexión con algunos de sus clientes ha derivado en amistad (45:33).

En general, Manuel valora positivamente el buen hacer de los artesanos de su oficio (16:59). Sin embargo, dice de otros: “Su forma de hablar sobre su trabajo me parece bastante petulante (...) Se sobrevaloran (...) Lo que yo más valoro de un artesano es que sea humilde y sencillo, y sepa más de sus carencias que de su habilidad” (17:12). De sus clientes, a los que se refiere como transeúntes debido a la ubicación de su negocio (17:59), nos cuenta que la relación es afable (18:13).

Para Alejandro, la solidaridad entre compañeros resulta tan enriquecedora como necesaria (13:58).

Maryline está convencida de que las colaboraciones con otros artesanos aumentan la posibilidad de mejorar su trabajo (29:08). Pero, por otro lado, la proliferación de negocios clandestinos del vidrio ha supuesto un problema para el sector difícil de atajar (23:17). El respeto de los clientes por su labor, así como por el resultado, ha generado una relación de confianza (27:07).

En el taller de Manol, “la colaboración con otros compañeros es fundamental, porque, al final (...), no conozco a ningún artesano en nuestro oficio (...) que lo sepa hacer todo bien (...) Todavía está por nacer el que lo hace todo perfecto” (13:10). Además, resalta que “aquí, en la Ciudad Fallera, es un sitio muy bonito, muy chulo, para estar en este trabajo. Porque, y digo menos que otras veces, pero siempre se ha colaborado muchísimo” (12:35).

La relación que el artesano mantiene con sus clientes está en función de la exigencia artística de los trabajos. Cuando ésta es mínima, la comunicación casi se limita al contacto inicial y final del proceso. Pero cuando el diseño es obra de un

artista, el resultado del proyecto dependerá de la complicidad de los miembros implicados en él. De este modo, generalmente, la relación artesano-artista suele derivar en amistad (13:51).

5. CONCLUSIONES

I. Hemos visto en la primera parte de este trabajo cómo la concepción de la realidad viene determinada por la distancia desde la que observamos el devenir de las formas sociales. Bajo la perspectiva *macrosociológica*, la sociedad se nos muestra como una masa abstracta: la representación de una colectividad indiferenciada regida por pautas que en gran medida se escapan a la voluntad y prácticas de sus integrantes. Los individuos son entendidos así como unidades estáticas, un todo homogéneo que oculta los modos de ser concretos.

En este sentido, nuestro estudio se aproxima al enfoque *microsociológico*, donde es posible observar el detalle, la particularidad que distingue al individuo en su ámbito de relaciones. Si hemos optado por esta metodología es porque consideramos que refleja la dinámica propia de la sociología relacional, una forma que responde a la naturaleza concreta y material del artesano. A medio camino entre la *microsociología* y la *mesosociología*, esta figura se muestra estrechamente vinculada a lo cotidiano, lo próximo, visible, y por eso verificable.

Esta forma representa la revolución sociológica que precisaba Marc Joly. Al margen de las abstracciones y los grandes sistemas teóricos sociológicos, advertimos una correlación entre el *modo de ser y de hacer* del artesano y los enfoques científicos que se centran en el fragmento y lo intuitivo. Las formas sociológicas que definen al artesano lo sitúan en el conjunto de interdependencias y reciprocidades:

“La sociologie ‘sociologique’ changea la donne en montrant à quel point les dimensions ‘biologique’ et ‘psychologique’ de l’existence humaine dépendaient d’une condition ‘sociologique’ ou ‘sociale-historique’ réellement sans équivalent (mais non dépourvue de précédent ni de point de comparaison) dans le reste du

monde vivant, et en mettant pour ainsi dire le régime conceptuel bio-psycho-sociologique au service surtout de la construction d'une nouvelle image de l'humanité"⁴⁰⁷.

Desde el punto de vista *microsociológico*, el modo de ser del artesano está condicionado por la forma en que se relaciona con los demás y con las cosas que hace. Los vínculos que establece en el trabajo lo distinguen por su particular forma de relacionarse a través de la práctica. Comprendemos entonces lo que somos, decía Marx, en la forma en que nos revelamos a los demás, de modo que

“Es más bien ya un determinado modo de actividad de estos individuos, un determinado modo de exteriorizar su vida, un determinado *modo de vivir*. Tal como los individuos exteriorizan su vida, así son ellos. Lo que son coincide, por consiguiente, con su producción, no sólo con *lo* que producen, sino también con *cómo* producen. Lo que los individuos son depende, por lo tanto, de las condiciones materiales de su producción”⁴⁰⁸.

Y es en este sentido, por ejemplo, en el que Manuel entiende su personalidad abierta y reflexiva. Porque las exigencias de su labor lo hacen “estar volcado a todo lo que veo para luego ir desarrollándolo”, de manera que su *modo de vivir* “es el producto de muchos momentos (...), de un congénito modo de ser”. Un modo de ser que ha tomado forma a partir de su particular modo de hacer, en tanto “el monotema del que trabaja solo es la reflexión y buscar solución a la problemática de su trabajo”.

Entendemos así la identidad del artesano en la confluencia de las relaciones de interdependencia que va tejiendo en torno a su oficio. Su sí mismo se corresponde

407 Joly, *Op.Cit.*, pág. 514.

408 Marx, K. (2005). *La ideología alemana y otros escritos filosóficos*. Madrid: Losada, págs. 36-37.

en esencia con la figura que escenifica ante los demás en el teatro de la interacción. Puesto que la máscara del artesano encarna al poseedor de una capacidad concreta para hacer algo, reconocemos en él al portador de una habilidad en gran medida secreta, en cuanto asequible sólo para unos cuantos, lo que justifica su rol en la metáfora del teatro como *hacedor de lo que hace*. De este modo la forma sociológica del artesano está próxima a la poesía, que en su forma etimológica nos remite a la creación.

La forma en que Manuel desarrolla su labor ha traspasado los límites del trabajo. El modo de hacer con el cuero se ha trasladado a otras esferas de su vida, como la escritura. Por eso, afirma: “Ahora es el trabajo el que complementa mi capacidad y mi constancia en seguir utilizando la imaginación (...) para dar forma a unos sentimientos”. Impelido por la curiosidad fruto de una personalidad abierta y reflexiva, el artesano siente la necesidad de experimentarse en otras materias, de explorar otras formas que satisfagan sus impulsos creativos.

II. Como forma sociológica, la representación del artesano contrasta con la forma sociológica de la *megamáquina*, tendente a la precisión y a la eficacia. Frente a los modos de relación de la que Tönnies denominara *Gesellschaft*, donde las acciones del individuo obedecen al mecanismo que lo despoja de la posibilidad de asimilar la tarea que realiza, en la *Gemeinschaft* los individuos no sienten lo que hacen como algo ajeno a su voluntad. Por su parte, el artesano concibe el trabajo como el fruto de su desarrollo y compromiso con la labor, un acto consciente y voluntario. Mientras, en las asociaciones modernas,

“La única relación que los individuos mantienen todavía con las fuerzas productivas y con su propia existencia, el trabajo, ha perdido en ellos toda apariencia de actividad propia (...) Ahora se desintegran de tal manera que, en realidad, la vida material aparece como la finalidad, y la producción de esta vida material, el trabajo (...), aparece como el recurso. Así pues, ahora las cosas han llegado a tal extremo que los individuos tienen que apropiarse de la totalidad de las fuerzas productivas existentes, no sólo para llegar a su actividad propia, sino también, en general, para asegurar su existencia”⁴⁰⁹.

Por otro lado, las formas abstractas de la modernidad se basan en relaciones distantes, que lejos de proporcionar a sus integrantes la libertad que promulga, no hacen más que sujetarlos a la estructura rígida que los oprime y enajena. La vida orgánica de la *Gemeinschaft*, sin embargo, favorece la aparición de formas sociales cooperativas. Encontramos un ejemplo en la artesanía de los jardines, que en lugar de forzar la naturaleza para adaptarla a sus intereses, trata de comprenderla para modelarla de acuerdo a sus necesidades. Este respeto por la materia ha llevado a

409 *Ibidem*, págs. 152-153.

los orientales a transformar lo natural manteniendo su esencia. Según Daisetsu Suzuki,

“Los orientales nunca hemos concebido la naturaleza en forma de un poder opuesto o enfrentado a nosotros. Por el contrario, la naturaleza ha sido nuestra constante amiga y compañera, en la que siempre hemos confiado plenamente, a pesar de los frecuentes terremotos que asolan nuestro país (...) Incluso cuando son didácticos, como el jardín seco de Daisenin, en el templo de Daitokuji, construido entre 1509 y 1513, la asimetría y lo espontáneo prevalecen sobre la rigidez y el control de la vegetación (...) El jardín seco, más intelectual que el húmedo, es, también, un homenaje a la voluntad artesanal de un pueblo que renace de sus desastres como la hoja del bambú tras la deglución del fuego”⁴¹⁰.

Al contrario que en la *megamáquina*, esta forma de trabajo no es un producto, que no implica al individuo en una experiencia ni contribuye a la construcción de su relato vital. Es lo que William Morris señalaba acerca de la oposición entre la figura del obrero y el artesano. Como forma social mecánica, el obrero, “en lugar de satisfacer su concepción personal de lo que deberían ser las mercancías que tiene que hacer, debe satisfacer el punto de vista de su amo sobre la calidad comercial de dichas mercancías”⁴¹¹.

La figura del artesano, por tanto, aparece como una excepción a las prácticas hegemónicas. Su forma de relacionarse va configurando su *self*, un sí mismo que se aleja de las corrientes imitativas dominantes. Al centrar su atención en la labor y en el objeto, el artesano adquiere un compromiso con la materia y el trabajo. De forma que su saber material, normalmente desarrollado en contextos informales no institucionalizados, es fruto de un largo aprendizaje, y el propio proceso de

410 Satz, M. (2017). *Pequeños paraísos. El espíritu de los jardines*. Barcelona: Acantilado, págs. 90-91.

411 Morris, W. (2018). *Arte y Artesanía*. Palma: José J. De Olañeta, pág. 93.

manufacturación, en comparación con la máquina, se ajusta a formas lentas de trabajo.

Los *deseos* y *creencias* del artesano, de acuerdo con *les lois de l'imitation* de Tarde, simbolizan otros valores que se desmarcan de las líneas trazadas por el capitalismo consumista. Si bien consigue subsistir de su trabajo, por lo general, la finalidad de su labor está orientada al disfrute del modo de vida elegido, que responde al compromiso que adquiere con lo que hace. Así, nuestro artesano Daniel asegura que, de todas sus experiencias laborales, sólo el oficio de luthier le ha permitido sentir lo que hace con plenitud, en tanto logra percibirse como agente activo de la forma social mediante la que se construye. Y es esta forma de involucrarse en la labor, de disfrutar lo que hacemos, lo que según Piornos define la esencia del artesano.

Por su parte, Segundo está convencido de que, al margen de la artesanía, su vida hubiese sido bien distinta. Todo cuanto es está determinado por su labor: sus horarios, su forma de relacionarse con el entorno, incluso su tipo de alimentación. Asegura que su modo de ser, su forma de vivir, es el modo de un artesano que atiende al compromiso con lo que hace.

Encontramos en el libro de Danielle Rozenberg, *Ibiza, una isla para otra vida*, ejemplos concretos de modos de ser concebidos a partir de las formas de la labor. La autora relata la historia de un importante grupo de personas que, en las décadas de los años sesenta-setenta, acudió a la isla motivado por la posibilidad de imprimir un nuevo rumbo en sus vidas. En el prólogo, el sociólogo Víctor Pérez-Díaz describe a esta población como un conjunto de

“Extranjeros, con frecuencia jóvenes, originalmente de clase media, pero desclasados o desarraigados, que construyen nichos relativamente estables desde donde poder experimentar con nuevas formas de actividad y nuevas identidades (...) Autóctonos, emigrantes utópicos y turistas coexisten; coinciden a veces en los mismos lugares; se observan y se influyen recíprocamente; entran en contacto; ajustan sus intereses y sus modos de vida, en una serie de mercados, bien de productos y actividades económicas, bien de formas de vida y tradiciones culturales”⁴¹².

Algunas de estas experiencias son el ejemplo de una reconstrucción, una forma de reencontrarse consigo mismo a través de la práctica de una habilidad, que permite edificar una nueva forma de vida. De alguna manera, las condiciones de la isla de estos años ofrecían la oportunidad de construir una máscara tras la que transformarse desde sí, en lo próximo y conocido. Según Rozenberg, esta

“Atracción por la artesanía de los nuevos instalados debe ser comprendida, en un principio, como la elección de un estilo de vida. La actividad artesanal procura un medio independiente acompañado de un mínimo de compromisos profesionales. Al trabajo asalariado que supone una jerarquización de las relaciones en el seno de la empresa, la búsqueda de máxima rentabilidad, una especialización de tareas que producen a menudo la rutina, la existencia de obligaciones horarias, el artesano opone la libertad de organizarse según su voluntad, un deseo de creatividad, la posibilidad de adquirir nuevos saberes, un ritmo de trabajo personalizado... La actividad profesional no queda aislada del resto de la vida. Se ejerce en casa o en un lugar agradable (...) El trabajo artesanal simboliza (...) la posibilidad de ruptura con sus universos y obligaciones anteriores. Es, de manera

412 Pérez Díaz, V., Prólogo, en Rozenberg, D. (1990). *Ibiza, una isla para otra vida*. Madrid: CIS, pág. IX.

espontánea, el cuestionamiento del modo industrial de producción y la hábil utilización de un espacio económico no codificado”⁴¹³.

Entre las diversas causas que nos mueven a alterar el rumbo de nuestras vidas se encuentra la necesidad de experimentar otra *primera vez*. Es el caso de Alfredo, que adoptó la pintura en seda como alternativa a su labor como diseñador. Tras años de dedicación a este oficio, su deseo de cambio no estuvo motivado por el fracaso o el desacuerdo con las condiciones establecidas por la tendencia consumista, sino por su condición de artesano. Siempre abierto a lo imprevisto, la estabilidad que había alcanzado en su profesión lo empujó a la búsqueda de nuevos retos, otras formas de inventarse con las que colmar sus impulsos creativos. Puesto que las *primeras veces*, nos dice Augé, abren el tiempo y nos hacen sentir vivos.

Por otro lado, la artesanía supone una vía de escape a las imposiciones de un trabajo ajeno a su actividad. Alejandro encuentra en su ejercicio una vía de escape a las rutinas cotidianas. Reconoce así que, a diferencia de su actual profesión, su labor como artesano “lo llena”, lo hace de algún modo *desaparecer* momentáneamente para darse forma, para sentir lo que hace como algo propio que lo inventa y restablece de las presiones a las que día a día está expuesto.

413 Rozenberg, *Op. Cit.*, pág. 57.

III. La imagen que el artesano tiene de sí mismo se encuentra a medio camino entre el oficio y el arte. Si bien su labor es considerada un medio, ya que los objetos que elabora están destinados a servir a otra finalidad, el añadido de un componente estético a sus creaciones cumple una función que va más allá de la mera utilidad. El artesano, consciente de que sabe hacer algo, y haciéndolo de la mejor forma posible, obtiene recompensa en el ejercicio de su habilidad. Ya no se trata de hacer algo útil, sino de hacerlo bien recreándose en el proceso, lo que en algunos casos contribuye a embellecer los objetos.

Luego, aunque algunos de nuestros artesanos, como Segundo o Piornos, consideran que la finalidad de sus respectivas labores es la utilidad, tanto la forma de las hojas de Segundo, como el sonido y la estructura de las guitarras de Piornos, justifican la belleza de la artesanía *en sí misma*. Algo de lo que Morris estaba convencido, puesto que

“La barca que se desliza sobre las olas, la reja del arado que dibuja el surco para la cosecha del año siguiente, la ringlera de la hierba segada de junio, las virutas que caen del cepillo del carpintero, todas esas cosas son hermosas en sí, y esas actividades hasta serían agradables si el hombre (...) no hubiera tenido la necesidad de declarar que esos trabajos (...) corresponden más bien a los esclavos y a los muertos de hambre”⁴¹⁴.

A través de estas palabras, Morris nos sitúa frente al deterioro de la imagen actual de la artesanía y el trabajo manual, a la que ha contribuido en gran parte la industria del consumo. Porque si

414 Morris, W. (2018). *Arte y Artesanía...*, pág. 68.

“Las artes fueron antaño aplicadas a la ornamentación de artículos utilitarios para el placer de sus artífices y de sus usuarios (...), la tradición se ha trasladado del arte al comercio (...) Para el productor comercial, las verdaderas mercancía no son nada, sus peripecias en el mercado lo son todo. Para el artista, las mercancías lo son todo (...) La ética del comerciante (que va a la par, ni que decir tiene, con sus necesidades) le impulsa a dar al público tan poco como pueda y a tomar de él todo lo que pueda. La ética del artista le invita a poner todo lo que pueda poner de sí mismo en todo lo que crea. De ahí que el comerciante se encuentra enfrentado con un público de enemigos, mientras que el artista trata con un público de amigos y de personas cercanas”⁴¹⁵.

Esta doble dimensión afecta a la dignidad del artesano. Su reconocimiento social, por tanto, estaría condicionado en gran medida por la confluencia del arte y la artesanía. No obstante, la mayoría de nuestros artesanos coincide en que el reconocimiento de su labor está fuertemente determinado tanto por el consumo masivo como por la reverenciada creatividad.

Sin embargo, debemos entender que la única finalidad de la artesanía no es la de abastecer al mercado de objetos útiles. La industria, de forma más eficiente y económica, cumple sobradamente esta función. Hoy en día, además, la artesanía aporta una dimensión estética y superflua a los objetos creados manualmente, un aspecto que debería beneficiar a la labor artesanal frente a la mecanización del trabajo industrial. Por eso,

“El objetivo de las artes aplicadas a los artículos utilitarios es doble: en primer lugar, incorporar belleza al producto del trabajo del hombre que, de otro modo,

415 *Ibidem*, págs. 99-101.

sería feo; en segundo lugar, añadir placer a la tarea en sí misma que, en su ausencia, sería desagradable y molesta”⁴¹⁶.

416 *Ibidem*, pág. 65.

IV. La forma de aprendizaje que predomina entre nuestros artesanos es principalmente informal y autodidacta, formas sociológicas fuera de los estándares predominantes en una sociedad marcada por el aprendizaje reglado. Pero el respeto y la dignidad del artesano por lo que hace se debe en muchos casos a un aprendizaje intuitivo, que atiende en cierto modo a lo que Sennett entiende como una predisposición para resolver problemas. Durante el proceso de creación de sus objetos, los errores sirven de estímulo al artesano, que orienta su labor a la búsqueda de recursos prácticos que los solventen y eviten en el futuro.

Luego su conocimiento de la materia tiene su origen en la intuición y la transmisión de un saber hacer, donde se pasa de lo *intuitivo* en un primer momento (ensayo/error), a lo *no intuitivo*, que es la repetición: la tarea asimilada según la experiencia propia. Por tanto, el objetivo principal del aprendizaje del artesano no es innovar, sino formar un modelo propio y reproducirlo mediante la repetición; un modelo basado en la creencia de que experimentándose en la materia logrará dominar la práctica de su especialidad.

Es así como encontramos en la labor artesanal algunas de las fórmulas a las que Bertrand Russell se refería como *prácticas para el buen vivir y la fruición*. En el caso de la figura del artesano, el trabajo, además de productivo, puede ser placentero, ya que

“Los principales elementos que hacen interesante un trabajo son dos: el primero es el ejercicio de una habilidad; el segundo, la construcción. Todo el que ha adquirido una habilidad poco común disfruta ejercitándola hasta que la domina sin esfuerzo o hasta que ya no puede mejorar más (...) Todo trabajo que exija habilidad puede proporcionar placer, siempre que la habilidad requerida sea

variable o se pueda perfeccionar indefinidamente. Si no se dan estas condiciones, el trabajo dejará de ser interesante cuando uno alcanza el nivel máximo de habilidad”⁴¹⁷.

Esta concepción lúdica del aprendizaje, una forma de perfeccionarse y mejorar lo que se hace, es el resultado del diálogo que el artesano establece con la materia a través del experimento. La probatura, nos recordaba Alfredo, particulariza la labor; de alguna forma, aprendizaje y ejecución se funden. A pesar de que la asimilación de una tarea puede dar lugar a prácticas seguras y repetitivas, el azar, lo inesperado, aporta al artesano una nueva resistencia, otras formas de aprender sobre la marcha, esto es, la oportunidad de renovarse en la labor e innovar a través de sus creaciones.

Los obstáculos con los que el artesano se encuentra en el desarrollo de su trabajo lo obligan a replantearse su labor. En este caso, la reflexión lo lleva a experimentar la materia con el fin de ampliar su conocimiento de la misma. Este intento de comprenderla, la búsqueda de una alternativa que le permita tratarla de la manera más adecuada, es una forma lúdica de aprendizaje, el modo en que ambas partes se adaptan a las necesidades de la otra hasta llegar a un equilibrio.

De ahí que la ausencia de imprevistos, que en el desarrollo personal allana el camino que nos conduce en línea recta a una vida más cómoda, sin alteraciones, responda a una forma social purificada, pero paradójicamente menos fructífera. La forma social del artesano es el resultado de esa lucha con lo desconocido en su afán por perfeccionarse, la magia a la que alude Daniel. Así, en su libro *Construir y habitar*, Sennett advierte que las *resistencias* nos hacen curiosos, nos incitan a descubrir:

417 Russell, B. (2012). *La conquista de la felicidad*. Barcelona: Penguin, págs. 177-178.

“Jonh Dewey analizó las resistencias y los obstáculos como estímulos creativos (...) Lo mismo en la vida que en el arte, la resistencia nos impulsa a pensar. Por supuesto, nadie llama a las dificultades ni las inventa por placer; los estímulos que proporcionan se presentan sin invitación, desde fuera, e invaden la zona controlada de trabajo para ser luego tratadas (...) Todo pensamiento, no sólo la creatividad, padece cuando la resistencia es tecnológicamente minimizada. Este conocimiento reducido afecta a su vez el carácter de un tipo de ciudad inteligente”⁴¹⁸.

También para Augé, aquello para lo que no estamos preparados e irrumpe en nuestras vidas, puede ser el inicio de algo nuevo a lo que dar forma. Un motivo de felicidad. Porque “nuestra reacción frente a lo imprevisto será una sorpresa en sí misma: [y] en ese sentido, todos somos creadores”⁴¹⁹, ya que, “de hecho, inventamos nuestras vidas, y lo arbitrario de lo que acontece, si lo aceptamos, podría pasar por el producto de una creación y la fuente inesperada de un instante de plenitud y de felicidad”⁴²⁰.

Pero el carácter repetitivo que se le atribuye a la artesanía parece desposeerla de la capacidad para innovar, mientras que la labor creativa otorga al artista la consideración de genio. De esta suerte, la imagen del artesano responde a la utilidad y la discreción; la del artista a la originalidad y la excelencia. Identificamos a uno por su capital material y al otro por su capital inmaterial, por la fascinación que despierta en los demás el aura de prestigio que envuelve la figura del artista.

Sin embargo, como hemos observado en algunos de nuestros artesanos, a pesar de permanecer en un segundo plano, los límites se desdibujan. Es el caso de la restauración, a la que Sennett considera “un tipo cerrado de reparación, pues el

418 Sennett, R. (2019). *Construir y habitar...*, pág. 197.

419 Augé, M. (2019). *Las pequeñas alegrías...*, pág. 36.

420 *Ibidem*, pág. 37.

modelo gobierna los materiales, la forma y la función”⁴²¹. Pero estas circunstancias varían según las necesidades del objeto a reparar, que en algunos casos descubren la huella del artesano. Así, si hablamos de

“La restauración de un jarrón, el artesano trata de que el objeto parezca nuevo. Aprovecha hasta el mínimo de porcelana rota posible, lo completa con materiales confeccionados según la fórmula original y emplea un cemento transparente (...) Los trabajos del artesano tienden a parecer invisibles, y el tiempo queda en suspenso (...) [Pero no ocurre así cuando] el jarrón podía ser reparado mediante un arreglo. En este tipo de trabajo, el artesano utilizaría una forma moderna de porcelana en lugar de imitar la original y, para mantener el objeto unido, emplearía un pegamento más fuerte que el original, pero perceptible en la superficie del jarrón (...) Con todo, en un arreglo el objeto sigue haciendo lo que estaba destinado a hacer en su origen (...), pero ahora la mano del artesano resulta evidente en el objeto arreglado y el resultado, en ciertos aspectos, es mejor que el original”⁴²².

421 Sennett, R. (2019). *Construir y habitar...*, pág. 369.

422 *Ibidem*, págs. 367-368.

V. El artesano consigue abstraerse a través de su práctica, en tanto su trabajo es un fin en sí mismo que le permite concentrarse en el ejercicio de la destreza, en algo que no es él mismo. Olvidamos entonces que el valor de la labor del artesano reside en cierto modo en la felicidad que le procura. Una felicidad no prescrita, alejada de los cánones del consumo que prometen su acceso directo: una felicidad real. Porque los momentos en los que el artesano hace lo que sabe hacer, y lo hace lo mejor que puede hacerlo atendiendo a sus límites, responden a esas *pequeñas alegrías* que dan título al libro de Augé.

Las *pequeñas alegrías* del artesano son contrarias a las satisfacciones consumistas que se inscriben hoy en día en lo que Cabanas e Illouz señalan como capitalismo emocional. El artesano se da cuenta entonces de que

“No es la felicidad la que se adapta a nosotros (...) Al contrario, somos nosotros los que tenemos que adaptarnos a sus tiránicas demandas, a su lógica consumista, a su enmascarada ideología y a sus estrechas y reduccionistas asunciones sobre lo que somos y debemos ser. Darse cuenta de esto podría ser decepcionante para algunos dadas las expectativas que crea la promesa de ser felices, pero no darse cuenta de ello puede no ser una mejor opción, contribuyendo así a engrasar la poderosa maquinaria que la industria, las empresas, los expertos y los científicos mantienen en funcionamiento”⁴²³.

En este sentido, también Alain Badiou apunta a otro tipo de felicidad, comprometida con la verdad, con el conocimiento por el conocimiento. En consecuencia, contraria a las satisfacciones que nos facilita la programación del consumo. El saber material del artesano también puede ser motivo de felicidad, de

423 Cabanas, E e Illouz, E. (2019). *Happycracia. Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Barcelona: Paidós, pág.180.

las *bonheurs* que Augé contrapone a las satisfacciones fabricadas listas para ser consumidas. Porque si “las recetas para el desarrollo personal se inscriben en el registro de la satisfacción consumista”⁴²⁴, la forma social de la felicidad del artesano hace referencia a “la inmanencia de lo vivido a partir de algunos detalles de la vida cotidiana”⁴²⁵.

Ensimismado en su trabajo, el artesano consigue evadirse de todo cuando lo rodea, algo así como si *desapareciese*, como si su persona quedase en suspenso para ceder toda la atención al ejercicio de la labor, a su perfeccionamiento. Una vez finalizada la tarea, ese tiempo de ausencia toma forma en el objeto como la exteriorización de una habilidad. Centrarse en algo que no sea uno mismo, *salir de sí*, era para Bertrand Russell una de las reglas fundamentales para la conquista de la felicidad, lo que para Le Breton significa

“Una elección de existencia en la discreción, lejos de los caminos trillados y más bien a través de atajos; de la invención de una vida propia, de un ritmo para uno solo, manteniendo siempre la iniciativa. El individuo permanece a la espera, en segundo plano. Se despoja de sus prerrogativas sin por ello renunciar a ellas”⁴²⁶.

Este modo de ser del artesano, siempre a la espera pero en constante movimiento, está motivado por el deseo de mejorar en lo que hace, que deja abierta la puerta a lo imprevisto. Porque si “la constancia en los propósitos no basta para hacerle a uno feliz, (...) es una condición casi indispensable para una vida feliz. Y la constancia en los propósitos se encarna principalmente en el trabajo”⁴²⁷, tal y como declaran la mayor parte de nuestros artesanos.

424 Augé, M. (2019). *Las pequeñas alegrías...*, pág. 107.

425 *Idem*.

426 Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela, pág. 187.

427 Russell, *Op. Cit.*, pág. 183.

VI. Tanto en el proceso de aprendizaje, como en el desarrollo de la labor, la figura del artesano responde a una forma social lúdica. La imperfección de la destreza, así como la de los objetos que elabora, son un estímulo para la experimentación. Un juego mediante el que el artesano pone a prueba sus capacidades y descubre las cualidades de la materia.

Esta forma de construir y construirse, de conocer el mundo a través de los sentidos, ha ido configurando su modo de ser. Como *hacedor de lo que hace*, el artesano se proyecta en lo concreto: “Nos damos cuenta [entonces] de que no tenemos otra cosa que expresar que la autosatisfacción que nos procura el dominio de nuestro muy imperfecto instrumento”⁴²⁸. En este sentido, sugiere Morris, “hagamos lo posible por llegar a ser tan buenos artesanos como podamos, y si no podemos ser artesanos magníficos, bajemos un escalón, encontremos el lugar que nos corresponde en las artes y hagámoslo lo mejor que podamos”⁴²⁹.

428 Morris, W. (2018). *Arte y artesanía...* pág. 106.

429 *Ibidem*, pág. 117.

VII. Si bien existe una tendencia general a privilegiar la figura del artista por su capacidad creativa, el repertorio de saberes prácticos que comparte con el artesano hace coincidir a estas figuras en el desarrollo y asimilación de la labor, en tanto

“La tradición cooperativa coloca al artista, al comienzo de su trayectoria, en una posición que le permite escapar al castigo de tener que aprender una infinidad de pequeñas cosas, difíciles, si no imposibles, de aprender de otro modo: la parcela que debe cavar no es un terreno de un prado nunca cultivado, sino un suelo fértil y saneado gracias al trabajo de las innumerables generaciones que le han precedido. En resumen, es por el aprendizaje de los siglos como nace un artista en el taller del mundo”⁴³⁰.

Esta semejanza entre el artista y el artesano nos lleva a comprender que el genio está en cierto modo influido por la forma en que aprendemos. El sedimento de la experiencia acumulada durante generaciones constituye un modelo a partir del cual adaptamos una práctica a nuestra particular forma de hacer. Así, más allá del éxito que obtengan en sus respectivas labores, artista y artesano, advertía Alejandro, “parten del mismo punto”. Luego serán el perfeccionamiento de la técnica, así como el desarrollo de la intuición a través de la práctica, los encargados de situar a cada uno a un lado u otro de la línea que separa al arte de la artesanía.

Sin embargo, una persona no es artista por el hecho de innovar un modelo, sino por su capacidad para hacerlo suyo, esto es, por transformar sus estímulos en expresiones estéticas, con independencia de si su oficio pertenece a la esfera del arte o de la artesanía. A este respecto, Morris insistía en que la división de las artes había contribuido al injusto reconocimiento de la artesanía. Para el artesano era

⁴³⁰ *Ibidem*, págs. 104-105.

incomprensible que las artes decorativas fuesen entendidas como actividades al margen del arte de la pintura, la arquitectura y la escultura:

“No puedo separarlas de esas otras artes menores llamadas ‘artes decorativas’, de las que (...) han llegado a separarse, y tengo la convicción de que tal separación es negativa para las artes en su conjunto. Debido a ello, las artes menores se vuelven triviales, mecánicas, poco inteligentes, incapaces de resistir los cambios que les impone la moda o la falta de honradez; mientras que las artes mayores (...), sin la ayuda de las menores, sin la colaboración entre unas y otras, pierden con seguridad su dignidad de artes populares”⁴³¹.

La ausencia de ese sentido de colaboración entre las artes ha propiciado la concepción de la artesanía como una práctica de segundo orden. Al servicio del arte, la labor del artesano queda enmascarada por la utilidad de sus objetos, de modo que la creatividad, consustancial a la labor artesanal, pasa inadvertida. Porque somos los artesanos los que

“Fabricamos la mayor parte de los objetos de los que la gente se sirve, a los que se los considera inacabados si no se les ha aplicado un mínimo de decoración. Ciertamente es que en muchos casos, incluso en la mayor parte de ellos, estamos tan acostumbrados a este ornamento que lo consideramos parte integrante del objeto (...) ¡Lástima! Pues la decoración, o algo semejante a ella, está ahí, y tiene, o debería tener, una utilidad y un sentido. Toda cosa hecha por la mano del hombre, y en esto está la raíz del problema, tiene una forma, que puede ser hermosa o que puede ser fea; será hermosa si está de acuerdo con la naturaleza, y la ayuda; fea si es discordante con la naturaleza y la contraría”⁴³².

431 Morris, W. (2018). *Las artes menores*. Palma: José J. De Olañeta, págs. 45-46.

432 *Ibidem*, págs. 47-48.

Por otro lado, el respeto por la naturaleza de las formas era para Morris la esencia de la artesanía. Todo objeto manual era el resultado de la búsqueda de un equilibrio, una práctica casi mágica que conseguía despertar el interés por la figura del artesano, por encima de la posición que ocuparan las artes en la escala de valores impuesta por la modernidad. El reconocimiento de la labor en sí, el proceso creativo que daba forma a los objetos al tiempo que a un peculiar modo de ser, era recordado con añoranza en estas líneas:

“Hubo un tiempo en el que el misterio y la maravilla presente en la artesanía eran bien conocidos por el mundo, cuando la imaginación y la fantasía participaban de todas las cosas hechas por el hombre; y en aquellos días, todos los artesanos eran *artistas*, como ahora deberíamos llamarlos. Pero (...) el arte se hizo más complejo, y su ejercicio quedó dividido entre unos grandes hombres, otros menos grandes, y otros más pequeños; hasta que el arte, que en tiempos no había sido otra cosa que un descanso para el cuerpo y el alma, cuando la mano impulsaba la lanzadera o blandía el martillo, se convirtió para algunos en una actividad tan grave que su vida de trabajo pasó a ser una larga tragedia de esperanza y temor, de alegría y pesar. Así fue el proceso creativo del arte (...) El artista se declaraba superior a los artesanos, y dejaba a éstos sin esperanza de elevación”⁴³³.

A partir de entonces el artesano vio duplicada su competencia. De una parte, la división de las artes privilegió la figura del artista, de otra, la fabricación en serie saturó el mercado de objetos idénticos que impedían discriminar unas formas de otras. Ante un paisaje de estas características,

“Nuestros ojos son propensos a embotarse ante el accidente de la forma en aquellas cosas que vemos de manera continuada. Ahora bien, una de las funciones principales de la decoración, la parte principal de su alianza con la naturaleza, es

433 *Ibidem*, págs. 60-62.

precisamente la de agudizar nuestros sentidos embotados (...) Esas extrañas formas inventadas (...) no imitan necesariamente a la naturaleza, aunque sea ésta la que guía la mano del artesano, de modo que el tejido, la copa o el cuchillo parezcan tan naturales, o, más bien, tan atractivos, como una verde pradera”⁴³⁴.

Convencido de que la fuerza del relato, así como la unificación de las artes, conseguirían devolver a la artesanía el esplendor del que en otro tiempo disfrutó, Morris se dirige a los artesanos con estas palabras:

“Ustedes, cuyas manos fabrican esos productos que deberían ser obras de arte, todos ustedes deben ser artistas, y buenos artistas, además, a fin de conseguir que el público en general llegue a interesarse realmente en estas cosas (...) Esta es la única forma de que podamos llegar a producir un arte popular inteligente (...) El artesano, relegado por el artista cuando las artes se separaron, debe encontrarse con él, debe trabajar codo con codo con él: a pesar de las diferencias entre un maestro y un erudito, a pesar de las diferencias naturales de temperamento entre los seres humanos, que harían de un hombre un imitador, de otro un arquitecto o un decorador”⁴³⁵.

434 *Ibidem*, págs. 48-49.

435 *Ibidem*, págs. 75-77.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anders, G.(2011). *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Pretextos.
- Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aronson, E. (1987). *El animal social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Augé, M. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Augé, M. (2019). *Las pequeñas alegrías. La felicidad del instante*. Barcelona: Ático de los libros.
- Balzac, H. (2015). *Théorie de la démarche*. París: Fayard.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.
- Beriain, J. (2000). “El ser oculto de la cultura femenina en la obra de Georg Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250161>, 30/07/2016.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.

- Bourdeau, M. (2003). “Ciencia, religión y sociedad en Auguste Comte”, en *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, N.º 6. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374444>, 13/11/2015.
- Burke, P. (1993). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, P. (2000). *El Renacimiento europeo*. Barcelona: Crítica.
- Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós.
- Caballero, J. J. (1998). “La interacción social en Goffman”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 83. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757745>, 26/09/2015.
- Cabanas, E e Illouz, E. (2019). *Happycracia. Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.
- Carabaña, J. y Lamo de Espinosa, E. (1978). “La teoría social del interaccionismo simbólico: análisis y valoración crítica”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 1. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=666889>, 23/10/2015.
- Carr, N. (2014). *Atrapados*. Madrid: Taurus.
- Chastel, A. (2005). *El Renacimiento italiano 1460-1500*. Madrid: Akal.
- Chesterton, G.K. (2010). *Los límites de la cordura*. Madrid: El buey mudo.

- Coriat, B. (1993). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid: S.XXI.
- Coriat, B. (1993). *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era de la electrónica*. Madrid: S.XXI.
- Dawson, J. (2005). *L'enfant sauvage de l'Aveyron*. París: Rocher. Véase también el film de François Truffaut, *El pequeño salvaje* (1970).
- De Grande, P. (2013). “Aportes de Norbert Elias, Erving Goffman y Pierre Bourdieu al estudio de las redes personales”, en *Revista Andamios*, N.º 22. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5317789>, 21/06/2016.
- Deleuze, G. (2005). *Logique du sens*. París: Les éditions de minuit.
- Durkheim, E. (1997). *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Akal.
- Einstein, A. (2011) *El mundo como yo lo veo*. Barcelona: Ediciones Brontes.
- Elias, N. (1994). *Teoría del símbolo*. Barcelona: Península.
- Ellul, J. (2012). *Le système technicien*. París: Le Cherche Midi.
- Farrington, B. (1974). *Mano y cerebro en la Grecia Antigua*. Madrid: Ayuso.
- Feenberg, A. (2002). *Transforming Technology: A Critical Theory Revisited*. New York: Oxford University Press.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.

- Fromm, E. (1981). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- Fromm, E. (1986). *La revolución de la esperanza*. Madrid: FCE.
- García Blanco, J.M. (2000). “Sociología y sociedad en Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250158>, 15/08/2016.
- Gardes de Fernández, R. (2006). “Augusto Roa Bastos. Su configuración de la intrahistoria de Paraguay”, en Salem, D. B. (Coord.). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos.
- Gehlen, A. (1993). *Antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.
- Giglioli, P. (2007). *Erving Goffman. L'ordine della interazione*. Roma: Armando Editore.
- Giner, S. (2008). “Durkheim y Simmel, ¿las dos vías de la sociología? Una nota en el 150 aniversario de su nacimiento”, en *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, N.º 51. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2697005>, 23/10/2016.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Graeber, D. (2015). *La utopía de las normas*. Barcelona: Ariel.
- Hacking, I. (1996). *Representar e intervenir*. México: Paidós.
- Havelock, E. (2008). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.

- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heller, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península.
- Herbert Mead, George (1991). “La génesis del self y el control social”. (Traducción: Sánchez de la Yncera), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Textos Clásicos, N.º 55. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758619>, 20/07/2016.
- Herrera Gómez, M. y Soriano Miras, R.M. (2004). “La teoría de la acción social en Erving Goffman”, en *Papers: Revista de sociología*, N°73. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075017>, 13/06/2016.
- Honneth, A. (2007). *Reificación*. Barcelona: Katz Editores.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- James, W. (2016). *Pragmatismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jarauta, F. (1996). “Presentación”, en Simmel, G. *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba; CajaMurcia.
- Jenkins, D. (2014). *The value of efforts*. (PhD. London School of Economics, London) Recuperado de: https://www.academia.edu/22676247/The_Value_of_Effort, 11/01/2019.
- Joly, M. (2017). *La révolution sociologique*. Paris: La Découverte.
- Kierkegaard, S. (2009). *La repetición*. Madrid: Alianza Editorial.

- Kracauer, S. (2006). “Georg Simmel”, en *Estética sin territorio* (Edición y Traducción: Vicente Jarque). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia; Consejería de Educación y Cultura; Fundación CajaMurcia.
- Lasch, C. (1999). *La cultura del narcisismo*. México: Andrés Bello.
- Latouche, S. (2014). *Hecho para tirar. La irracionalidad de la obsolescencia programada*. Barcelona: Octaedro.
- Latour, B. *et al.* (2008). “The debate between Tarde and Durkheim”, en *Environment and Planning D: Society and Space*, 26 (5). Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d2606td>, 12/05/2016.
- Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela.
- Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris: L’arche Éditeur.
- Leroi-Gourhan, A. (1988). *El hombre y la materia. Evolución y técnica I*. Madrid: Taurus Comunicación.
- Leroi-Gourhan, A. (1989). *El medio y la técnica II*. Madrid: Taurus Comunicación.
- Leskov, N. (2007). *La pulga de acero*. Madrid: Impedimenta.
- Lévi-Strauss, C. (1990). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Madrid: FCE.

- Lozano Maneiro, B. (2003). “En el aniversario de Erving Goffman (1922-1982)”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 102. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=767062>, 30/09/2016.
- Lucrecio (2010). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra.
- Maffesoli, M. (2008). *Après la modernité ?* Paris: CNRS.
- Mañas Núñez, M. (2009). «Introducción», en Rotterdam, E. *El Ciceroniano*. Madrid: Akal.
- Marx, K. (2005). *La ideología alemana y otros escritos filosóficos*. Madrid: Losada.
- Mattelart, A. (2006). *Histoire de la société de l'information*. París: La découverte.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Merton, R. (2010). *Teoría y estructura sociales*. México: FCE.
- Morozov, E. (2015). *La locura del solucionismo tecnológico*. Madrid: Katz Editores.
- Morris, W. (2018). *A pesar de los estragos del tiempo*. Santander: El desvelo.
- Morris, W. (2018). *Arte y Artesanía*. Palma: José J. De Olañeta.
- Morris, W. (2018). *Las artes menores*. Palma: José J. De Olañeta.
- Morrison, K. (2010). *Marx, Durkheim, Weber. Las bases del pensamiento social*. Madrid: Popular.

- Mumford, L. (2002). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Mumford, L. (2014). *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Nocera, P. (2008). “Masa, público y comunicación. La recepción de Gabriel Tarde en la primera sociología de Robert Park”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N^o 19. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2722860>, 13/02/2016.
- Nocera, P. (2009). “El debate Gabriel Tarde- Émile Durkheim. De las disparidades iniciales explícitas a las convergencias tardías implícitas”, *V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/168635181/Pablo-Nocera-El-Debate-Tarde-Durkheim>, 10/07/2016.
- Ong, W. (1998). *Oralidad y escritura*. Madrid: FCE.
- Ordine N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (2002). *La rebelión de las masas*. Madrid: El País.
- Ortega y Gasset, J. (2008). *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Anaya.

- Postman, N. (2018). *Tecnópolis: La rendición de la cultura a la tecnología*. Madrid: Ediciones del Salmón.
- Ramos Torres, R. (2000). “Simmel y la tragedia de la cultura”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250155>, 12/09/2016.
- Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica clásica*. Madrid: McGraw-Hill.
- Ritzer, G. (2001). *Teoría sociológica moderna*. Madrid: McGraw-Hill.
- Ritzer, G. (2005). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.
- Ritzer, G. (2006). *La globalización de la nada*. Madrid: Popular.
- Rodríguez Tortajada, A. (2015). *El craftivisme com a mecanisme integrador de transformació social. Entreteixint des de la individualitat a la col·lectivitat, de l'artesania a l'activisme post-media*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, València). Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/62590?show=full>, 15/02/2019.
- Rozenberg, D. (1990). *Ibiza, una isla para otra vida*. Madrid: CIS.
- Ruskin, J. (2000). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.
- Russell, B. (2012). *La conquista de la felicidad*. Barcelona: Penguin.
- Sábato, E. (2004). *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sadin, E. (2018). *La siliconización del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Sánchez Capdequí, C. (2000). “Presentación. Las formas sociales en G. Simmel”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, N.º 89. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250168>, 11/08/2016.
- Saramago, J. (2001) *La caverna*. Madrid: Alfaguara.
- Sartre, J. P. (2014). *L'être et le néant*. París: Gallimard.
- Sartre, J.P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Satz, M. (2017). *Pequeños paraísos. El espíritu de los jardines*. Barcelona: Acantilado.
- Sennett, R. (1975). *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península.
- Sennett, R. (2006). *El respeto*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Simmel, G. (2000). “La trascendencia de la vida”. (Traducción: Sánchez Capdequí), en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Textos Clásicos, N.º 89. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=250169>, 11/05/2016.
- Simmel, G. (1996). *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba; CajaMurcia, pág. XVIII.
- Simmel, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.

- Simmel, G. (2013). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing.
- Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Madrid: Prometeo.
- Smith, M. R. y Marx, L. (1996). “Introducción”, en Smith, M. R. y Marx, L. (Editores). *Historia y determinismo tecnológico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tarde, G. (1999). *L'opposition universelle*. París: Synthélabo.
- Tarde, G. (1999). *La logique sociale*. París: Synthélabo.
- Tarde, G. (1999). *Monadologie et sociologie*. París: Synthélabo.
- Tarde, G. (2001). *Les lois de l'imitation*. París: Les empecheurs de penser en rond.
- Tarde, G. (2006). “La croyance et le désir”, en *Essais et mélanges*. París: Elibron.
- Tarde, G. (2008). *L'opinion et la foule*. París: Sandre.
- Tarde, G. (2011). *Las leyes de la imitación y la sociología*. Madrid: CIS.
- Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Taton, R. (Editor) (1988). *Historia General de las Ciencias. El siglo XVIII*. Barcelona: Orbis.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tonkonoff, S. (2016). “Individuo, multitud y cambio social. Una aproximación a la teoría social de Gabriel Tarde”, en *Antípoda. Revista de Antropología y*

- Arqueología*, N.º 24. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5440530>, 11/12/2016.
- Tönnies, F. (1979). *Comunidad y asociación*. Barcelona: Ediciones Península.
- Twain, M. (2015). “El cuento del californiano”, en *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin.
- Unamuno, M. (2000). *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vasari, G. (2010). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Virno, P. en Sánchez, J. A. (2011). “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga CENDEAC.
- Voltaire, J.J. (1980) *Diccionario filosófico*. Madrid: Akal.
- Wilde, O. (1986). *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Wilde, O. (1998). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Albor.
- Wilde, O. (2014). *La decadencia de la mentira*. Madrid: El acantilado.
- Wilde, O. (2017). *Filosofía del vestido*. Madrid: Casimiro.
- Wilson, F. R. (2002). *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Barcelona: Metatemas.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

- Wittkower, R. y M. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- Wright Mills, C. (1996). *La imaginación sociológica*. México: FCE.
- Zubieta Jarén, B. (2016). *Oscar Wilde como artesano: La mediación de la identidad a través de los objetos en *The picture of Dorian Gray* y *The importance of being Earnest**. (Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid). Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/39724/1/T37888.pdf>, 17/01/2019.

7. ANEXOS

7.1 Categorías de análisis

TABLA CATEGORÍAS ANÁLISIS ENTREVISTAS

Autoimagen	Proyección Exterior	Tipología Aprendizaje	Modo de Trabajo	Diferenciación del objeto frente a Estandarización	Relaciones
Esencia	Respeto	Formal Informal	Obra Acabada	Admiración	Solidaridades con el gremio
Imagina que no fueras artesano...	Fragmentación a largo plazo	Autodidacta	Instrumentalización	Obsolescencia	Solidaridades con los clientes
Dignidad	-	Saber Material	-	Simulación	-
Fragmentación a largo plazo	-	-	-	-	-

7.2 Modelo de entrevista

1. ¿Te consideras un artista o un artesano?
2. ¿Cómo aprendiste este oficio?
3. ¿Cómo trabajas los materiales? ¿Qué papel juega el error en tu oficio?
4. Entre dos objetos, ¿cómo distinguirías al fabricado en serie del creado artesanalmente?
5. ¿Cómo sabes que una obra está acabada?
6. ¿Qué lugar ocupa la reparación de objetos en tu actividad?
7. Como artesano, ¿qué crees que piensan los demás de ti? ¿Qué te gustaría que pensarán?
8. ¿Cómo se valora el oficio de artesano en la sociedad actual?
9. ¿Cómo describirías tu relación con otros artesanos? ¿Y con los clientes?
10. ¿Podrías describir el espacio donde trabajas?
11. Completa esta frase: “La esencia del artesano es...”
12. Imagina que no fueras artesano, ¿cómo crees que sería tu vida?

7.3 Artesanos entrevistados

El análisis del trabajo de campo sigue la cronología de las entrevistas realizadas a nuestros artesanos. Los archivos de audio que se adjuntan a esta investigación corresponden a:

E1 - Loreto López - Restauradora (*Asoarte, Murcia*) - Entrevista del 8 de marzo de 2018. Licenciada en Historia del Arte y Máster en Restauración. Trabajó en el Museo de Bellas Artes de Murcia, donde conoció a algunos de los compañeros con los que más tarde crearía el primer taller de restauración de la ciudad. Actualmente dirige su propio taller.

E2 - José Antonio Piornos - Luthier de Guitarra Eléctrica (*Piornos Guitars, Murcia*) – Entrevista del 10 de marzo de 2018. Aunque inició los estudios de Ingeniería de Telecomunicaciones, su vocación por la música lo llevó a sustituir la actividad de las aulas por la labor en el taller.

E3 - Alfredo Caral - Pintura en Seda (*Alfredo Caral, Murcia*) – Entrevista del 19 de abril de 2018. Dedicado profesionalmente al diseño de moda durante años, Alfredo comenzó a sentirse atraído por otras artesanías. Tras experimentar varias disciplinas en distintas Escuelas de Artes y Oficios, optó por la pintura de

tejidos, especialmente en seda. Sus obras se han convertido en complementos de moda que ofrece en su tienda y expone en muestras temporales de artesanía.

E4 - Segundo Santos - Artesano del Papel (*El Pergamino de Trapo, Cuenca*) – Entrevista del 7 de mayo de 2018. Hasta el momento de su jubilación, Segundo ha desarrollado la labor de artesano del papel en su taller de Cuenca.

E5 - Daniel Bernaert - Luthier de Guitarra Clásica (*Daniel Bernaert, Puerto de Mazarrón-Murcia*) – Entrevista del 16 de mayo de 2018. Se formó en el Conservatorio de Música de Bruselas y trabajó como músico y profesor de esta disciplina. Amplió su experiencia laboral en otros campos hasta descubrir la luthería en un club de aficionados a la guitarra, conocimientos que desarrollaría más tarde como discípulo de un artesano de guitarra clásica en Granada. Actualmente trabaja en su taller de Puerto de Mazarrón, Murcia.

E6 - Manuel Bielsa - Artesano del Cuero (*Manuel Bielsa, Murcia*) – Entrevista del 4 de octubre de 2018. Dejó sus estudios de Filología para buscar en la artesanía una forma de ganarse la vida. Su tienda-taller está situada en un paseo abierto al público que comparte con otros artesanos y vendedores, actividad que combina con la creación literaria.

E7 - Alejandro Ramiro - Artesano del Barro (Granada) – Entrevista del 25 de octubre de 2018. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios la especialidad de Policromía y Dorado, pero descubrió en el barro su pasión por la artesanía. Aunque las circunstancias no le han permitido dedicarse profesionalmente a este oficio, Alejandro invierte su tiempo libre en esta labor.

E8 - Maryline Monel - Artisan d'Art Vidrio (*Atelier de Vitraux Maryline Monel*, Lyon) Entrevista del 8 de diciembre de 2018. Estudió tres años de Artes Plásticas en la Universidad en paralelo a dos años de vidrio en París. Trabajó en dos talleres mientras se formaba en una escuela profesional de Nancy, y posteriormente en uno de restauración de vidrio durante dos años más. En la actualidad, desarrolla su labor en su *atelier* de la Croix-Rousse de Lyon. En 2019, un proyecto presentado conjuntamente con otros dos compañeros fue elegido para realizar la rehabilitación de las vidrieras de una iglesia en Bron, Lyon.

E9 - Manol Martín - Artista Fallero (*Taller Manol Martí*, Ciutat Fallera-Valencia) – Entrevista del 17 de enero de 2019. Estudió Ingeniería Industrial, pero la influencia del oficio de su padre lo llevó a desarrollar la labor de fallero hasta hacerse cargo de la dirección del taller familiar. Actualmente Manol compagina esta actividad con la de profesor del Ciclo Superior de Artista Fallero y Construcción de Escenografías.

7.4 Imágenes

7.4.1 Loreto López



Ilustración 1: Loreto López en su taller I



Ilustración 2: Loreto López en su taller II

7.4.2 José Antonio Piornos

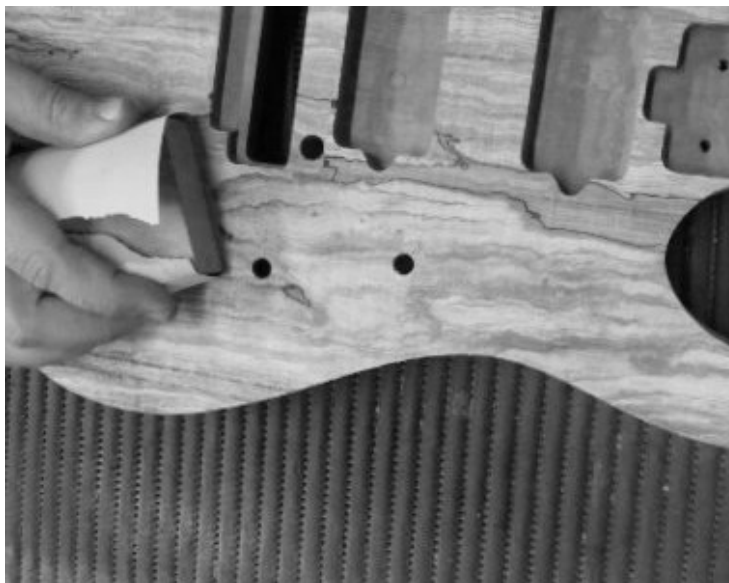


Ilustración 3: José Antonio Piornos en su taller I



Ilustración 4: José Antonio Piornos en su taller II



Ilustración 5: Taller de José Antonio Piornos

7.4.3 Alfredo Caral



Ilustración 6: Trabajo en seda de Alfredo Caral



Ilustración 7: Pañuelo en seda de Alfredo Caral

7.4.4 Segundo Santos



Ilustración 8: Taller de Segundo Santos I



Ilustración 9: Taller de Segundo Santos II



Ilustración 10: Taller de Segundo Santos III

7.4.5 Daniel Bernaert



Ilustración 11: Taller de Daniel Bernaert



Ilustración 12: Daniel Bernaert en su taller I



Ilustración 13: Daniel Bernaert en su taller II

7.4.6 Manuel Bielsa



Ilustración 14: Espacio de trabajo de Manuel Bielsa



Ilustración 15: Exposición de artesanías de Manuel Bielsa

7.4.7 Alejandro Ramiro



Ilustración 16: Artesanía en barro de Alejandro Ramiro I



Ilustración 17: Artesanía en barro de Alejandro Ramiro II



Ilustración 18: Taller de Alejandro Ramiro

7.4.8 Maryline Monel



Ilustración 19: Taller de Maryline Monel



Ilustración 20: Taller-Exposición de Maryline Monel



Ilustración 21: Mesa de trabajo de Maryline Monel

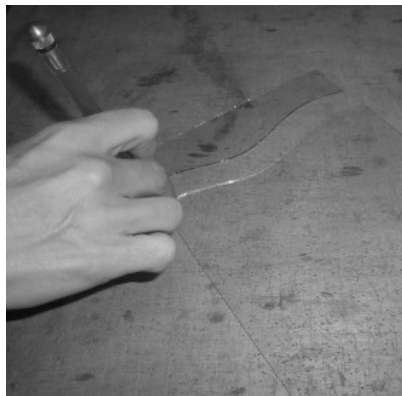


Ilustración 22: En el taller de Maryline Monel

7.4.9 Manol Martín



Ilustración 23: Artesanía en el taller de Manol Martín



Ilustración 24: Taller de Manol Martín I (Cintat Fallera)



Ilustración 25: Espacio de trabajo taller Manol Martín



Ilustración 26: Taller de Manol Martín II (Cintat Fallera)

