

LA MANO QUE PIENSA

www.editorialgg.com

Título original: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, publicado por John Wiley & Sons Ltd., Chichester (West Sussex), 2009.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial GG, SL

Ilustración de la cubierta: © Stapleton Collection

2ª edición, 1ª tirada, 2021

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

Todos los derechos reservados. Traducción autorizada de la edición inglesa publicada por John Wiley & Sons, Ltd. La responsabilidad de la exactitud de la traducción recae exclusivamente en la Editorial GG, SL y no en John Wiley & Sons Limited.

© de la traducción: Moisés Puente

© del texto: Juhani Pallasmaa

© John Wiley & Sons Ltd., 2009

y para esta edición

© Editorial GG, SL, Barcelona, 2012

Printed in Portugal

ISBN: 978-84-252-3392-0

Depósito legal: B. 17940-2021

Editorial GG, SL

Vía Laietana 47, 3.º 2.º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 933 228 161

www.editorialgg.com

LA MANO QUE PIENSA

SABIDURÍA EXISTENCIAL Y CORPORAL
EN LA ARQUITECTURA

JUHANI PALLASMAA

TRADUCCIÓN DE MOISÉS PUENTE

www.editorialgg.com

GG[®]

Índice

Introducción

Existencia corporal y pensamiento sensorial 7

Capítulo primero

La mano misteriosa 25

Las esencias múltiples de la mano

¿Qué es la mano?

La mano, el ojo, el cerebro y el lenguaje

La mano como símbolo

Los gestos de la mano

Los lenguajes de la mano

Capítulo segundo

La mano que trabaja 51

La mano y la herramienta

La mano del artesano

La artesanía colaborativa

La arquitectura como trabajo

Capítulo tercero

La fusión entre el ojo, la mano y la mente 79

La experimentación y el arte del juego

Destreza y aburrimiento

El ojo, la mano y la mente

Capítulo cuarto

La mano que dibuja 99

El dibujo y el yo

El tacto del dibujo

La mano computarizada

La primacía del tacto: hapticidad de la propia imagen

El tacto inconsciente en la experiencia artística

Capítulo quinto

El pensamiento corporal 119

- La fusión creativa
- El trabajo del pensamiento: el valor de la incertidumbre
- Resistencia, tradición y libertad
- Pensar a través de los sentidos
- La memoria corporal y el pensamiento
- El conocimiento existencial

Capítulo sexto

El cuerpo, el yo y la mente 139

- El cuerpo como lugar
- El mundo y el yo
- El mundo y la mente
- El espacio existencial en el arte

Capítulo séptimo

La emoción y la imaginación 147

- La realidad de la imaginación
- El don de la imaginación
- La realidad del arte
- El arte y la emoción
- La experiencia artística como intercambio

Capítulo octavo

La teoría y la vida 159

- La teoría y la producción
- La oposición entre teoría y producción
- La arquitectura como imagen de la vida
- La tarea del arte

Agradecimientos 175

Índice de nombres 177

Créditos fotográficos 181



www.editorialgg.com

Las manos forman parte del carácter de una persona, pero también desempeñan acciones independientes que resultan cruciales en la comunicación humana con un lenguaje propio.

Matteo Zambelli, *Tú eres más que uno*, collage realizado con Photoshop 7.0, 2006.

“El proceso de ejecución del collage:

1. Desde la tercera planta de mi casa arrojé un vidrio rectangular envuelto en cartón. Más tarde puse cada uno de los pedazos de vidrio sobre una mesa de vidrio, donde recompuse el vidrio rectangular original, ahora roto en pedazos.

2. Pedí a mis padres y a mis familiares que pusieran su mano derecha o izquierda debajo de los trozos de vidrio, e hice varias fotos.

3. Descargué las fotos en mi ordenador y las fusioné con Photoshop 7.0. Al ensamblar las fotos no siempre utilicé las manos completas y algunas de las imágenes solo tenían uno o dos detalles de toda la mano, otras estaban duplicadas y difuminadas. Creé diferentes capas para cada trozo de la mano, superpuse todas las capas con diferentes grados de transparencia y las fusioné todas para las fotos finales”.

Introducción

Existencia corporal y pensamiento sensorial

“En resumen, lo que propongo es que la psicología del ser humano maduro consiste en un proceso en desarrollo, emergente, oscilante y en espiral marcado por una subordinación progresiva de sistemas de comportamiento más antiguos y de menor rango hacia sistemas más nuevos de un rango superior a medida que cambian los problemas existenciales del hombre”¹

Clare W. Graves

La cultura consumista occidental continúa proyectando una doble actitud respecto al cuerpo humano. Por un lado existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente separado, e incluso como cualidades individuales exclusivas. En ambos casos, cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada. Esta separación se ve reflejada en la estricta división de las actividades y del trabajo humanos en categorías físicas e intelectuales. Se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento de atractivo social y sexual. Sin embargo, su importancia se entiende simplemente en su esencia física y psicológica, pero se infravalora y desatiende su papel como la base misma de la existencia y del conocimiento corporales, así como de la comprensión total de la condición humana.²

Por supuesto, esta división entre cuerpo y mente tiene unos cimientos sólidos en la historia del pensamiento occidental. Lamentablemente, las pedagogías y las prácticas educativas imperantes también siguen separando las capacidades mentales, intelectuales y emocionales de los sentidos y de las dimensiones múltiples de las manifestaciones de los humanos. Normalmente las prácticas educativas proporcionan algún grado de formación física para el cuerpo, pero no reconocen nuestra esencia fundamentalmente corpórea y holística. Por ejemplo, se aborda el cuerpo en los deportes y la danza, y se admite que los sentidos están en directa conexión con la educación artística y musical, pero nuestra existencia corporal rara vez se identifica como la base

misma de nuestra interacción e integración con el mundo, o de nuestra conciencia y entendimiento de nosotros mismos. El entrenamiento de la mano se facilita en cursos donde se enseñan las habilidades elementales en la artesanía, pero no se reconoce el papel integral de la mano en la evolución y en las diferentes manifestaciones de la inteligencia humana. Para decirlo de una manera sencilla, los principios educativos imperantes no captan la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un modo sensual de la existencia, del pensamiento y de la acción del hombre.

De hecho, resulta razonable suponer que anteriormente a nuestra actual cultura industrial, mecanizada, materialista y consumista, las situaciones de la vida cotidiana y los procesos de maduración y educación proporcionaban una base de experiencias más global para el crecimiento y el aprendizaje humanos por su interacción directa con el mundo natural y sus complejas causalidades. En modos de vida anteriores, el contacto íntimo con el trabajo, la producción, los materiales, el clima y los fenómenos siempre cambiantes de la naturaleza proporcionaban una abundante interacción sensorial con el mundo de las causalidades físicas. Sugeriría también que los lazos familiares y sociales más cercanos, así como la presencia de animales domésticos, proporcionaban más experiencias para el desarrollo de un sentido de la empatía y la compasión que el que se ofrece en la vida individualista y molecular de hoy en día.

Yo pasé mis primeros años de infancia en la pequeña granja de mi abuelo, en Finlandia central, y con la edad cada vez soy más consciente de cuán en deuda estoy con la riqueza de aquella vida en la granja a finales de la década de 1930 y en la década de 1940 a la hora de proporcionarme una comprensión de mi propia existencia corporal y de las interdependencias esenciales entre los aspectos mentales y físicos de la vida cotidiana. Ahora creo que incluso el sentido de la belleza y del juicio ético de cada uno de nosotros están firmemente basados en las primeras experiencias de la naturaleza integrada del mundo de la vida humana. La belleza no es una cualidad estética independiente; la experiencia de la belleza surge de captar las causalidades e interdependencias incuestionables de la vida.

En nuestra era de producción industrial en serie, consumo surreal, comunicación eufórica y entornos digitales ficticios, seguimos viviendo en nuestros cuerpos de la misma forma en que habitamos nuestras casas, porque, tristemente, hemos olvidado que no vivimos en nuestros cuerpos, sino

que somos constituciones corporales en nosotros mismos. La corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal. En la actualidad nuestros sentidos y nuestros cuerpos son objetos de una manipulación y una explotación comercial incesante. Se adora la belleza corporal, la fuerza, la juventud y la virilidad en las esferas de los valores sociales, de la publicidad y del entretenimiento. En el caso de que no consigamos tener cualidades físicas ideales, nuestros cuerpos se vuelven contra nosotros como causas de una profunda desilusión y culpa. Cada vez con mayor frecuencia, todos nuestros sentidos se ven explotados por la manipulación consumista y, al mismo tiempo, estos mismos sentidos continúan estando infravalorados como requisitos previos de nuestra condición existencial o como objetivos educativos. Desde el punto de vista intelectual, podemos haber rechazado la dualidad cartesiana de cuerpo y mente desde un punto de vista filosófico, pero la separación sigue vigente en las prácticas culturales, educativas y sociales.

Es realmente trágico que en una época en la que nuestras tecnologías ofrecen una percepción multidimensional del mundo y de nosotros mismos, debemos devolver nuestras conciencias y nuestras capacidades a un mundo euclidiano. No quiero hacer especial hincapié en imágenes nostálgicas de un pasado idílico, ni presentar una visión conservadora del desarrollo cultural; solo quiero recordarme a mí mismo y recordar a mis lectores los puntos oscuros evidentes relativos a nuestro entendimiento, establecido respecto a nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales.

La conciencia humana es una conciencia corporal; el mundo está estructurado alrededor de un centro sensorial y corpóreo. “Yo soy mi cuerpo”, diría Gabriel Marcel;³ “Yo soy lo que me rodea”, diría Wallace Stevens;⁴ “Yo soy el espacio donde estoy”, diría Noël Arnaud;⁵ y, finalmente, Ludwig Wittgenstein concluye: “Yo soy mi mundo”.⁶

Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este

mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial. Como sostiene Jean-Paul Sartre: “La comprensión no es una cualidad que llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir”⁷

El conocimiento esencial existencialmente no es un conocimiento moldeado básicamente en palabras, conceptos y teorías. En la interacción humana se estima que el 80 % de la comunicación tiene lugar fuera del canal verbal y conceptual. La comunicación ocurre incluso a un nivel químico; las glándulas endocrinas han sido pensadas como un sistema herméticamente cerrado dentro del cuerpo y están conectadas con el mundo exterior únicamente de un modo indirecto. Sin embargo, los experimentos de A. S. Parker y H. M. Bruce demuestran que los reguladores químicos, como las sustancias odoríferas, trabajan directamente sobre la química corporal de otros organismos condicionando el comportamiento.⁸

El conocimiento y las habilidades de las sociedades tradicionales residen directamente en los sentidos y en los músculos, en las manos que conocen, que son inteligentes y que están directamente alojadas y codificadas en los escenarios y en las situaciones de la vida. Según Jean-Paul Sartre, nacemos en un mundo que, en sí mismo, constituye nuestra fuente más importante de conocimiento.⁹ En *Philosophy in the Flesh*, un libro que invita a la reflexión, George Lakoff y Mark Johnson apuntan que incluso los actos y elecciones cotidianos exigen una comprensión filosófica; debemos ser capaces de dotar de sentido a nuestras propias vidas en las innumerables situaciones a las que constantemente nos enfrentamos en la vida. Los filósofos autores del libro citado sostienen:

“Vivir una vida humana constituye un esfuerzo filosófico. Cualquier idea que tengamos, cualquier decisión que tomemos y cualquier acto que llevemos a cabo se basa en supuestos filosóficos tan numerosos que posiblemente no seamos capaces de enumerarlos [...]. A pesar de que solo ocasionalmente somos conscientes de ello, todos nosotros somos metafísicos; somos metafísicos no en el sentido de un mundo ideal, sino como parte de nuestra capacidad cotidiana de dotar de sentido a nuestra experiencia. Es a través de nuestros sistemas conceptuales como somos capaces de dar sentido a la vida cotidiana y nuestra metafísica cotidiana está incorporada en dichos sistemas conceptuales”¹⁰



La conciencia humana es una conciencia corporal; nos conectamos con el mundo a través de nuestros sentidos. Nuestras manos y todo nuestro cuerpo poseen habilidades y sabiduría corporales.

Gjon Mili, *El percusionista Gene Krupa tocando en el estudio de Gjon Mili*, 1941.

Adquirir una habilidad no se basa fundamentalmente en la enseñanza verbal, sino más bien en la transferencia directa de la destreza desde los músculos del maestro a los del aprendiz a través de un acto de percepción sensorial y de mimesis corporal. Normalmente se atribuye esta capacidad de aprendizaje mimético a las neuronas espejo de los humanos.¹¹ El mismo principio de personificación —o introyección, por utilizar un concepto de la teoría psicoanalítica— del conocimiento y de la habilidad continúa siendo el núcleo del aprendizaje artístico. Asimismo, la habilidad más importante del arquitecto es convertir la esencia multidimensional del trabajo proyectual en sensaciones e imágenes corporales y vividas; finalmente, toda la personalidad y el cuerpo del proyectista se convierte en el lugar del trabajo arquitectónico, que es vivido en lugar de entendido. Las ideas arquitectónicas surgen de “un modo biológico” a partir del conocimiento existencial no conceptualizado y vivido, en lugar de a partir de los meros análisis y del intelecto. Los problemas arquitectónicos son demasiado complejos y profundamente existenciales como para ser tratados de un modo exclusivamente conceptualizado y racional. Las ideas o respuestas profundas en arquitectura tampoco son invenciones individuales *ex nihilo*; se encuentran alojadas en la realidad vivida del propio encargo y en las antiquísimas tradiciones del oficio. El papel que desempeña este entendimiento fundamental, inconsciente, situacional y tácito del cuerpo en la producción de la arquitectura se encuentra terriblemente infravalorado en la cultura actual de la casi racionalidad y de la arrogante conciencia de sí mismo.

Ni siquiera los maestros de la arquitectura inventan realidades arquitectónicas, sino que más bien ponen de manifiesto aquello que existe y aquello que constituye el potencial natural de la condición dada, o aquello que exige la situación dada. Álvaro Siza, uno de los mejores arquitectos de nuestro tiempo, capaz de combinar un sentido de la tradición con una expresión única personal, lo expresa claramente: “Los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad”.¹² Jean Renoir expresa la misma idea de la humildad artística en el cine de un modo algo diferente: “El director de cine no es un creador, sino una comadrona. Su tarea consiste en ayudar a la actriz a dar a luz a un niño, un niño que ella no se había dado cuenta que llevaba dentro de sí”,¹³ confiesa en sus memorias. La arquitectura es también un producto de la mano que sabe.

La mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta. En el arduo proceso de proyecto, la



“La mano tiene sus sueños y suposiciones”, según apunta Gaston Bachelard.
Álvaro Siza, *El arquitecto dibujando*.

mano a veces toma las riendas en el sondeo de una visión, con un vago presentimiento de que finalmente se convertirá en un boceto, en una materialización de una idea.

En manos del arquitecto, el lápiz constituye un puente entre la mente que imagina y la imagen que aparece en la hoja de papel; en el éxtasis del trabajo, el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente que imagina; o quizá sea la mano la que verdaderamente imagina en tanto que existe en la vida del mundo, la realidad del espacio, materia y tiempo, la condición física misma del objeto imaginado.

Martin Heidegger vincula directamente la mano con la capacidad humana de pensar: “La esencia de la mano nunca puede determinarse o explicarse por el hecho de ser un órgano que puede agarrar [...]. Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva consigo el elemento del pensamiento, cada porte se soporta dentro de este elemento”.¹⁴ Gaston Bachelard escribe acerca de la imaginación de la mano: “Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar [formas de] materia”.¹⁵ La capacidad de imaginar, de liberarse de los límites de la materia, del lugar y del tiempo debe considerarse como el más humano de todos nuestros atributos. La capacidad creativa, así como el juicio crítico, exigen imaginación. Sin embargo, es obvio que la imaginación no se esconde solo en nuestros cerebros, puesto que toda nuestra constitución corporal tiene sus fantasías, sus deseos y sus sueños.

Todos nuestros sentidos “piensan” y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua. Normalmente se supone que el conocimiento reside en conceptos verbalizados, pero cualquier apreciación de una situación real y una reacción a ella cargada de significado puede, y de hecho debe, considerarse conocimiento. En mi opinión, el pensamiento sensorial y corporal es especialmente fundamental en todos los fenómenos artísticos y en todo trabajo creativo. La famosa descripción que, en una carta dirigida al matemático francés Jacques Hadamard, hace Albert Einstein del papel de las imágenes visuales y musculares en sus procesos de pensamiento en el campo de las matemáticas y de la física, proporciona un ejemplo reputado del pensamiento corporal:

“Al estar escritas o habladas, las palabras o el lenguaje no parecen jugar ningún papel en mi mecanismo de pensamiento. Las entidades físicas que parecen servir como elementos en el pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras que pueden reproducirse y combinarse ‘voluntariamente’ [...]. Estos elementos son, en mi caso, de tipo visual y algunos de ellos de tipo muscular. Las palabras convencionales u otros signos tienen que buscarse laboriosamente solo en una fase secundaria, cuando el juego asociativo antes citado está lo suficientemente consolidado y puede reproducirse a voluntad”.¹⁶

También es evidente que un factor emocional y estético, al igual que una identificación corporal y personal, resulta igualmente crucial tanto en la creatividad científica como en la producción y experimentación del arte. Henry Moore, uno de los más grandes escultores de la era moderna, hace hincapié en la identificación corporal y en la captación simultánea de varios puntos de vista en la obra del escultor:

“[El escultor] debe esforzarse continuamente en pensar y utilizar la forma en su plenitud espacial total. Consigue la forma sólida, como si dijéramos, dentro de su cabeza; piensa en ella, sea cual fuere su tamaño, como si la estuviera sosteniendo completamente encerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los puntos de vista; sabe cómo es un lado cuando mira el otro; se identifica con su centro de gravedad, con su masa, con su peso; percibe su volumen y el espacio que la forma desplaza en el aire”.¹⁷

Todas las formas artísticas —como la escultura, la música, el cine y la arquitectura— constituyen modos específicos de pensamiento; representan modos de pensamiento sensorial y corporal característicos de cada uno de los medios artísticos. Estos modos de pensamiento son imágenes de la mano y del cuerpo y ejemplifican el conocimiento existencial esencial. En lugar de ser una mera estetización visual, la arquitectura, por ejemplo, constituye una manera de hacer filosofía existencial y metafísica mediante el espacio, la estructura, la materia, la gravedad y la luz. La arquitectura profunda no solo embellece los escenarios del habitar: los grandes edificios articulan nuestra propia experiencia.



El estudio de Albert Einstein con una pizarra.

Salman Rushdie señala que en una experiencia artística tiene lugar una clara difuminación del límite entre el mundo y el yo: “La literatura está construida en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que este fluya en el mundo”.¹⁸ Esta difuminación del límite existencial, la fusión entre el mundo y el yo, entre el objeto y el sujeto, tiene lugar en toda obra y en toda experiencia artística significativa.

El trabajo creativo exige una doble perspectiva: uno necesita centrarse simultáneamente en el mundo y en sí mismo, en el espacio exterior y en el espacio mental propio. Toda obra de arte articula el límite entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en aquella del espectador/oyente/habitante. En este sentido, el arte de la arquitectura no solo proporciona un refugio para el cuerpo, sino que también define el contorno de nuestra conciencia y constituye una auténtica externalización de nuestra mente. La arquitectura, al igual que todo el mundo construido por el hombre con sus ciudades, sus edificios, sus herramientas y sus objetos, tiene su base y su homólogo mentales. En tanto que construimos nuestro mundo por nosotros mismos, construimos proyecciones y metáforas de nuestros propios paisajes mentales. Habitamos en el paisaje y el paisaje habita en nosotros. Un paisaje maltrecho por los actos del hombre, la fragmentación del paisaje urbano, así como edificios carentes de sensibilidad, constituyen todos ellos testimonios externos y materializados de una alineación y destrucción del espacio humano interior, o el *Weltinnenraum* por utilizar un bello concepto de Rainer Maria Rilke.¹⁹

Incluso en la cultura tecnológica actual, el conocimiento existencial más importante de nuestras vidas cotidianas no reside en teorías ni en explicaciones independientes, sino en un conocimiento silencioso que va más allá del umbral de la conciencia y que se funde con entornos cotidianos y conductas. También el poeta habla de encuentros en el “umbral del ser”,²⁰ como señala Gaston Bachelard. El arte nos guía hacia este “umbral” e inspecciona las esferas biológicas e inconscientes del cuerpo y de la mente y, al hacerlo, mantiene conexiones vitales con nuestro pasado biológico y cultural, el sustrato del conocimiento genético y mítico. En consecuencia, la dimensión temporal esencial del arte apunta más hacia el pasado que hacia el futuro; el arte y la arquitectura significativos conservan raíces y tradiciones en lugar de desarraigar e inventar. No obstante, la actual obsesión por la singularidad y por la



Las manos de un gran escultor: Henry Moore en su estudio a finales de la década de 1970.

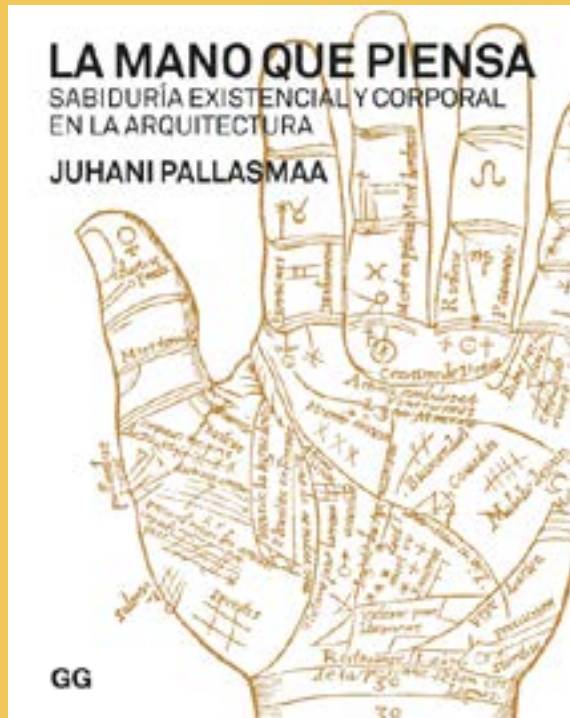
novedad ha hecho que nuestro juicio de los fenómenos artísticos caiga en el error. Sin duda, las obras de arte y los edificios radicales aparecen como rupturas o discontinuidades de la convención, pero al mismo tiempo, a un nivel más profundo, todas las obras de arte trascendentes refuerzan la percepción y la comprensión de la historicidad y de la continuidad biocultural. Las revoluciones artísticas siempre implican un volver a conectarse con los trasfondos invisibles del universo de la mente humana.

La obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y de empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo. En consecuencia, la enseñanza en cualquier campo creativo en nuestro tiempo tiene que comenzar cuestionando la inmutabilidad del mundo vivido y volviendo a sensibilizar los límites del yo. Puede que el objetivo principal de la enseñanza artística no resida en los principios de la producción artística, sino en la emancipación y la apertura de la personalidad del estudiante y del conocimiento e imagen que tiene de sí mismo en relación con tradiciones artísticas inmensamente ricas y con el mundo vivido en general.

Es evidente que se necesita urgentemente un cambio educativo en lo que se refiere a la esfera sensorial para que volvamos a descubrirnos a nosotros mismos como seres físicos y mentales, con el fin de hacer un uso total de nuestras capacidades y hacernos menos vulnerables ante la manipulación y la explotación. En palabras del filósofo Michel Serres: "Si hay una revolución por llegar, esta tendrá que proceder de los cinco sentidos".²¹ También es necesario redescubrir la inteligencia, el pensamiento y las habilidades de la mano; e incluso más importante aún, la comprensión imparcial y total de la existencia corporal humana es el requisito previo para una vida dignificada.

**Encuentra este libro en tu librería habitual
o en la página web de la editorial**

<https://editorialgg.com/la-mano-que-piensa-libro-rustica.html>



www.editorialgg.com

www.editorialgg.com