

### **Internet, o la lógica de la seducción**

- Adriana Amado Suárez

### **El tercero del juego**

La imaginación creadora como nexo  
entre el pensar y el hacer

- María Elsa Bettendorff

### **Imaginación, positivismo y actividad proyectual**

Breve disgresión acerca de los problemas  
del método y la creación

- Sergio Caletti

### **De la totalidad a la complejidad**

Sobre la dicotomía ver-saber a la luz  
del pensamiento de Edgar Morin

- Alicia Entel

### **De la tarta de manzanas a la estética business-pop**

Nuevos lenguajes para la sociedad de la información

- Susana Finkelievich

### **De las incertezas al tiempo subjetivo**

- Claudia López Neglia

### **La máquina de pensar**

Notas para una genealogía de la relación  
entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein

- Eduardo A. Russo

### **Bauhaus: crítica al saber sacralizado**

- Gustavo Valdés

**15**

**Noviembre  
2003**

## **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**

[Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo.  
Buenos Aires, Argentina.

**Cuadernos del Centro de Estudios en  
Diseño y Comunicación.**  
Universidad de Palermo.  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Mario Bravo 1050.  
C1175ABT. Buenos Aires, Argentina.  
infocedyc@palermo.edu

**Director**

Oscar Echevarría

**Editor**

Estela Pagani

**Comité Editorial**

María Elsa. Bettendorff. *Universidad de Palermo, Argentina.*  
Raúl Castro. *Universidad de Palermo. Argentina.*  
Allan Castelnuovo. *Market Research Society. Londres. Gran Bretaña.*  
Marcelo Ghio. *Universidad de Palermo. Argentina.*  
Fernando Rolando. *Universidad de Palermo. Argentina.*  
Joanna Page. *Cambridge University. Gran Bretaña.*  
Hugo Pardo. *Universidad Autónoma de Barcelona. España.*  
Daissy Piccinni. *Universidad de San Pablo. Brasil.*

**Comité de Arbitraje**

Adriana Amado Suárez. *Universidad de Palermo. Argentina.*  
José María Doldan. *Universidad de Palermo. Argentina.*  
Sebastián Guerrini. *Universidad de Kent, Canterbury. Inglaterra.*  
Eduardo Russo. *Universidad Nacional de La Plata. Argentina.*  
Sylvia Valdés. *Universidad de Cambridge, CALA. Gran Bretaña.*

**Textos en Inglés**

Diana Divasto

**Textos en Portugués**

Silvina Budani

**Equipo de Diseño**

María Constanza Togni  
Mariela Dommarco

1º Edición.

**Cantidad de ejemplares: 500**

Buenos Aires, Argentina.

Noviembre 2003.

**Impresión:** Imprenta Kurz.

Australia 2320. (C1296ABB) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

**Universidad de Palermo**

**Rector**

Ricardo Popovsky

**Facultad de Diseño y Comunicación**

*Decano*

Oscar Echevarría

**Escuela de Diseño**

*Secretario Académico*

Jorge Gaitto

**Escuela de Comunicación**

*Secretario Académico*

Jorge Surraco

**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**

*Coordinadora*

Estela Pagani

### **Internet, o la lógica de la seducción**

- Adriana Amado Suárez

### **El tercero del juego**

La imaginación creadora como nexo  
entre el pensar y el hacer

- María Elsa Bettendorff

### **Imaginación, positivismo y actividad proyectual**

Breve disgresión acerca de los problemas  
del método y la creación

- Sergio Caletti

### **De la totalidad a la complejidad**

Sobre la dicotomía ver-saber a la luz  
del pensamiento de Edgar Morin

- Alicia Entel

### **De la tarta de manzanas a la estética business-pop**

Nuevos lenguajes para la sociedad de la información

- Susana Finkelievich

### **De las incertezas al tiempo subjetivo**

- Claudia López Neglia

### **La máquina de pensar**

Notas para una genealogía de la relación  
entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein

- Eduardo A. Russo

### **Bauhaus: crítica al saber sacralizado**

- Gustavo Valdés

# 15

**Noviembre  
2003**

## **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación** [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo.

ISSN 1668-0227  
Buenos Aires, Argentina.

Los Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicaciones semestrales del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Los estudios publicados están centrados en las líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas, 2. Marcas, 3. Medios, 4. Nuevas Tecnologías, 5. Nuevos Profesionales, 6. Objetos, Espacios e Imágenes, 7. Recursos para el Aprendizaje y 8. Relevamiento Terminológico e Institucional.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios. [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en la presente publicación (p.83).

## **Internet, o la lógica de la seducción**

Adriana Amado Suárez.....7-17

## **El tercero del juego**

La imaginación creadora como nexos entre el pensar y el hacer

María Elsa Bettendorff.....19-24

## **Imaginación, positivismo y actividad proyectual**

Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación

Sergio Caletti.....25-33

## **De la totalidad a la complejidad**

Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin

Alicia Entel.....35-41

## **De la tarta de manzanas a la estética business-pop**

Nuevos lenguajes para la sociedad de la información

Susana Finquelievich.....43-49

## **De las incertezas al tiempo subjetivo**

Claudia López Neglia.....51-58

## **La máquina de pensar**

Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en

Sergei Eisenstein

Eduardo A. Russo.....59-68

## **Bauhaus: crítica al saber sacralizado**

Gustavo Valdés.....69-81

## **Publicaciones del CED&C**

85-86



# Internet, o la lógica de la seducción

Adriana Amado Suárez\*

## **Resumen / Internet, o la lógica de la seducción**

La autora focaliza la problemática de Internet desde las facetas que ubican a la red en sus interacciones sociales. Desde los ejes de análisis, que ubican a la red como objeto de prácticas del mercado, tales como la publicidad y el consumo, los servicios culturales, informativos y científicos, realiza un diagnóstico crítico en torno a las barreras de acceso a la red.

En continuidad con la vertiente crítica puntualiza los desafíos de la red en torno al problema de las identidades nacionales y regionales, en tensión con la globalización y el carácter cualitativo de la información disponible.

## **Descriptores**

Calidad informativa / Comunicación social / Interacciones sociales / Internet / Navegantes / Negocios / Portales / Proyecto social y cultural / Publicidad / Realidad virtual / Tecnología

## **Summary / Internet or the logic of the seduction**

The author focalizes Internet problematic from the faces that places the net in its social interactions.

From the axis of the analysis, that place the net as an object of the practices of the market such as the publicity and the consumption, the cultural, informative and scientific services, a critical diagnostic is realized about the access barriers to the net.

The continuity with the critical flowing fixes the challenges of the net in connection with the problem of the national and regional identities, in tension with the globalization and the qualitative character of the available information.

## **Resumo / Internet ou a logica da seducao**

O autor focaliza a problemática da internet desde as facetas que colocam a Rede em suas interações sociais. Desde os eixos da analise que fica a Rede como objeto de prática do mercado tais como a publicidade e o consumo, os serviços culturais, informativos e científicos, faz um diagnóstico crítico em torno as barreiras de acesso à Rede.

Em continuidade com a vertente crítica sinaliza os desafios da Rede em torno do problema das identidades nacionais e regionais, em tensão com a globalização e o caráter qualitativo da informação disponível.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Nº 15 (2003). pp 7-17. ISSN 1668-0227

Internet es una de las últimas innovaciones tecnológicas que han impactado en la forma en que la gente se relaciona con su entorno. Quizá por ello es que se haya constituido, por antonomasia, en el ícono de la modernidad, de la tecnología al servicio del hombre y de la globalización.

Su novedad y su naturaleza tecnológica ha dejado el desarrollo de este canal en manos de especialistas que han considerado como

secundarios los aspectos sociales y culturales que todo medio de comunicación involucra. En un momento en que el entusiasmo indiscriminado por Internet se está atenuando resulta oportuno evaluar las prácticas y los usos desde una visión más abarcadora, que permita integrarla a la historia de los medios de comunicación, a los que Internet busca, sin lograrlo todavía, pertenecer.

Si se preguntara a boca de jarro cuál avance tecnológico significó una revolución para nuestra

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. infocedyc@palermo.edu

Adriana Amado Suárez: Profesora en Letras (UBA). Master en Comunicación Institucional (UCES). Profesora de la Universidad de Palermo. Doctorado en Ciencias Sociales en curso (FLACSO)

sociedad finisecular, sin duda una gran mayoría mencionaría Internet. Aun sin conocer qué aporte puede brindar a la vida cotidiana. Distante de ser una certeza, ha sido indiscutiblemente una de las promesas más seductoras que ha dejado el siglo que pasa, al punto de haberse convertido en ciertos ámbitos en la gran epopeya. ¿Cuándo fue la última vez que un puñado de muchachos seducía a grandes grupos económicos con su creatividad y su empuje? ¿Cuánto hacía que una marca argentina no lograba imponerse en la mente de los consumidores del mundo? ¿Qué otro ejemplo tan contundente de la fuerza de la juventud empujando al establishment para que cambiara su foco de interés? Muestras de estas cuestiones han sido los emprendimientos de los sitios locales como El Sitio, Patagon, o De remate, que se convirtieron en el ejemplo a seguir de toda una generación que veía en el negocio de Internet la posibilidad de saltar del colegio secundario a la mesa de Directorio de un banco multinacional, sin escalas previas. Las fotos de un muchacho sin corbata y con la mochila al hombro saliendo de algún lugar en Wall Street se prendió con alfileres en los escritorios donde computadoras insomnes trabajaban sin otro pago que el de un pequeño talismán, que el mito bautizó como Stock Option, y que en pocos años –decía la creencia- redimiría a todos de la antigua costumbre de trabajar para vivir. La fábula, como tal, no tuvo un origen ni un autor, pero de su espacio digital se corporizó en los viejos medios de papel, portadores de las palabras sagradas contemporáneas. Los seguidores del credo sabían que la pantalla los conduciría a una sociedad sin tiempo y sin espacio, donde no era necesario salir a la hostilidad externa para conseguir los placeres mundanos, y donde cualquiera, sin más mérito que una computadora con conexión telefónica, podía acceder a todos los saberes que valieran la pena y a todos los lugares que pudieran ser conocidos. Y más aun, incluso sería posible llegar a ser miembro de una comunidad, cosa que la posmodernidad le había negado. En este contexto es difícil alzar una voz disidente sin entrar en el grupo de los apocalípticos más retrógrados. Los intelectuales empezaron a buscar razones para apoyar el fenómeno y las casas de estudio se vieron obligadas a abrir sus puertas al saber que distraía a tantos jóvenes de los estudios de siempre. Hasta la Encyclopædia Britannica, símbolo de la quintaescencia del saber desde 1768, supo que su futuro estaba en un CD ROM, o no estaba. Si tan venerable institución

heredada del siglo de la Ilustración, sucumbió a una competidora totalmente espúrea, (una compilación de saberes triviales denominada Encarta, creada como estímulo de ventas de un sistema operativo)<sup>1</sup>, ¿qué esperar de los otros soportes educativos? ¿Cómo atraer al estudio entonces a una generación que parece no entender otra lógica más que la de las imágenes y de los saberes fragmentados? Como señala Virilio, “La mayoría de los intelectuales se han transformado en colaboradores, por no decir publicistas, del auge tecnológico (...) Internet, las autopistas electrónicas y los grandes holdings utilizan millones de dólares para promover sus productos. Ante esa realidad, no puedo sino ponerme la máscara de Casandra para mostrar la cara oculta de esta técnica, su negatividad” (Virilio, 1997: 52).

Quizás sea oportuno revisar, entonces, los mitos y verdades que circulan alrededor de esta tecnología, para comprender mejor sus alcances y analizar los aportes actuales y futuros que Internet puede dar a la sociedad.

### Breve historia de los medios de comunicación

Muchos autores señalan que la era industrial ha sido superada por lo que llaman la sociedad informacional, en la que los bienes de cambio tradicionales se reemplazan por los intangibles de la información, que circulan mayormente dentro de canales y medios de comunicación. Sin embargo esta “Era de la información” que parece tan revolucionaria es apenas una parte minúscula de la historia de la humanidad. Tanto que –siguiendo el ejemplo que menciona Harper (1998)-, si uno imagina que los años vividos por el hombre pueden ser representados en 24 horas, el lenguaje humano, tal como lo conocemos, hubiera aparecido a las 21.30 horas, y la escritura, ocho minutos antes de la medianoche. En este ejemplo, los medios masivos de comunicación que ya parecen obsoletos, hubieran surgido once segundos antes de la medianoche, e Internet, apenas dos segundos antes de finalizar el día. Primera conclusión obvia: carecemos totalmente de una mínima perspectiva histórica para pronosticar el futuro de innovaciones tecnológicas que nos parecen tan radicales, cuyo impacto se empequeñece cuando se mira hacia atrás sin anacronismos.

Piénsese, si no, qué puede haber sentido un norteamericano adulto de mediados del siglo XX, que recordaba una niñez sin luz eléctrica, pero que había ido incorporando la radio, el



automóvil, los ascensores y la televisión a su vida cotidiana. Este último invento, por ejemplo, se extendió tan rápidamente que diez años después de haberse comenzado a comercializar –esto es, a comienzo de los ‘50- ya estaba en el 85% de los hogares norteamericanos (Dominick, 1999). La computación, que nos parece tan revolucionaria, llega al público masivo de manera más gradual. En 1977 aparece la primera computadora Apple, que buscaba llevar a los hogares el principio de procesamiento de datos que se usaba en las empresas desde mediados de siglo. Cuatro años después aparece la primera computadora IBM con sistema operativo DOS, que fue reemplazado en la mayor parte de las computadoras por el programa Windows de la empresa Microsoft. Internet, nacida en los años ‘60 como un recurso militar, y luego utilizada en el ámbito académico, recién se abre al público a partir de 1991. Sin embargo, en marzo del 2000, sólo el 45% de la población de Estados Unidos –uno de los países con más alta penetración de Internet- contaba con acceso a la red (Fuente: [www.census.gov](http://www.census.gov) y [www.nua.ie](http://www.nua.ie)), es decir, la mitad de velocidad con la que se expandió la televisión.

¿Cómo se sostiene esta conclusión a la luz de tantas publicaciones que hablan del éxito inigualable de Internet con relación a otros medios? En este punto influye el parámetro usado para explicar las estadísticas que sustentan tales conclusiones. Considérese, por ejemplo, que uno de los informes más citados para avalar la rápida penetración de la red es la investigación que hizo la consultora Morgan Stanley, que compara la cantidad de años que tardó la radio, la televisión, la televisión por cable e Internet en ser utilizada por 50 millones de personas, gracias a la cual se llega a la conclusión de que “La red es el medio de más rápido crecimiento en la historia”.<sup>2</sup> La limitación del enfoque es obvia: no es muy lógico comparar la población y sus condiciones estructurales a fines del siglo XIX, momento de aparición de la radio, y las del año 2000, por ello los resultados cambian totalmente cuando se reemplazan los números absolutos por valores relativos. En esta misma línea de exitismo se ubican los agoreros que pronostican cambios radicales con el advenimiento de cada innovación tecnológica: en 1975 la revista *Business Week* anunció que en pocos años la informatización iba a llevar a la desaparición del papel en las oficinas. Para cualquier oficinista de fin de siglo el pronóstico suena tan absurdo como el del ocaso de los lápices, anunciado por el periódico *New York*

*Times* a raíz de la aparición de las máquinas de escribir (Seely Brown y Dugid, 2000).

Pero no resultaría productivo caer en el extremismo de despreciar el valor de Internet para compensar la desmesura de su estimación por parte de algunos sectores. La cuestión que se plantea es que la idolatría ha llevado a algunos a negar todo aquello que atente contra el ídolo. Internet es la superación de muchas limitaciones de los anteriores canales de comunicación, pero si sólo se habla de ella como si fuera perfecta, se dejan de lado aspectos cruciales que le impiden instalarse como un real medio de comunicación (por ahora, y haciendo honor a su propuesta, esta posibilidad todavía es virtual).

Se propone entonces considerar algunos aspectos que permitan evaluar la competencia de la red como medio de comunicación, es decir, Internet como fuente de información, como medio de comunicación tanto en su aspecto comercial como social. No sólo para pensar un futuro mejor para la red, sino para demostrar, también, que ya no es un problema de tecnólogos, que han hecho más de lo que la gente puede apreciar y utilizar, sino una cuestión de otros actores sociales, que deberían superar sus miedos o sus prejuicios para mejorar la propuesta que hoy da Internet, sobre todo para el gran público.

### **De técnica de información a medio social de comunicación**

Antes de resolver si Internet es un medio de comunicación revolucionario, corresponde preguntarse si es efectivamente un medio de comunicación. Según Wolton, “para que haya comunicación de tipo mediático es necesario un vínculo entre el emisor, el mensaje y el receptor, es decir una representación de quién habla, a quién habla, mediante qué mensaje, con qué intención y a través de qué medio de recepción (...) no hay medios de comunicación sin representación a priori de un público” (Wolton, 2000: 110). Esta lógica sustentó los llamados sistemas de comunicación de oferta, que ofrecen una programación fija en función de una estimación del público al cual dirigen sus propuestas de programación. Y aquí reside la principal diferencia de Internet con los medios tradicionales. La Red es un sistema de información vastísimo y ubicuo, pero que por su naturaleza carece de una representación específica de una audiencia: cualquier persona en el mundo puede acceder a cualquiera de los

sitios de información. Es éste, por ejemplo, uno de los grandes dilemas con los que se enfrentan los portales, que pretenden ser las vías de acceso a tal diversidad de información y convertirse en el punto convergente de propuestas -como un evolucionado canal de televisión- para audiencia de intereses incompatibles.

Por otro lado, los medios de comunicación son estables. Los lectores de periódicos basan su relación con un medio a partir de un sólido contrato de lectura, que determina tanto las expectativas del lector con relación a su periódico, cuanto el tratamiento que cada medio dará a las noticias. De manera similar, los televidentes conocen de antemano las reglas de comunicación, de modo que saben claramente cuál es el espacio de la ficción, de las noticias y de la publicidad, sin que tenga que estar indicado en cada caso. Las tecnologías, en cambio, son de por sí variables, y no ofrecen una condición de recepción clara para el navegante. Desde la imposibilidad de establecer la legitimidad de la fuente (¿cómo saber que la persona que suscribe una información es quien dice ser?), hasta la dificultad de encontrar un parámetro que registre las situaciones de intercambio informativo (¿cómo acceder a la página publicada ayer, en las mismas condiciones en que fue publicada?). Mientras el diario tiene una entidad común y un contenido informativo definido para cada una de sus ediciones, resulta difícil recuperar un mensaje emitido en Internet. Si el sitio decidió eliminar algún contenido, el navegante no tiene forma de reponerlo (una situación común es la de los archivos de consulta libre que luego de un período pasan a ser tarifados). Esta es la situación que aprovechan aquellos que ofrecen contenidos que pueden ser considerados ilegales, como la pornografía o los fanatismos ideológicos, que cambian de identificación y de servidor periódicamente para evitar su responsabilidad legal sobre los mensajes. Incluso en un ámbito de intercambio informativo que pueden considerarse totalmente ético, las direcciones, el formato, la ubicación de los archivos, los contenidos, cambian constantemente en Internet, resultando dificultosa cualquier referencia al pasado. Esto también crea resistencia entre los visitantes habituales, que se encuentran con cambios de formato cíclicos, que les dificultan la consulta (situación totalmente opuesta a lo que ocurre con los diarios impresos, que como saben que sus lectores resisten los cambios, introduciendo las modificaciones de estilo de manera gradual, para no atentar contra este

contrato de lectura establecido).

Por otro lado, no puede olvidarse que la Red fue concebida primero para usos militares, después como lugar de intercambio académico, y actualmente, se prioriza su uso comercial. Es decir, que Internet no parece haberse pensado nunca a sí misma como un medio de masas, sino como un lugar de intercambio personal.

### La seducción del control

¿Cuáles son las razones, entonces, para que muchos defiendan su carácter de medio de comunicación? Hay varias circunstancias que convierten a Internet en un medio muy atractivo. En primer lugar, significa un desafío al tiempo, porque el intercambio de información parece más rápido que en la comunicación humana (sensación que se tiene cuando se manda un mismo mensaje a cientos de destinatarios, pero que se diluye cuando uno debe contestar cada uno de los emails que recibe en la casilla). En segundo término, crea la ilusión de pertenencia a una comunidad, sin las desventajas de la interacción cara a cara: cualquier persona puede pertenecer a un canal de discusión sin tener que mostrar sus créditos académicos; o puede encarar una relación íntima sin siquiera tener que dar a conocer sus reales características personales. Todo lo cual genera una atractiva sensación de libertad de acción y de desafío a los límites geográficos o sociales: "La velocidad es el poder mismo" (Virilio, 1997: 17).

Pero el aspecto más interesante para proponer a la Red como un medio de comunicación es que permite una irrestricta circulación de comentarios, rumores, trascendidos, fanatismos, sin la responsabilidad que genera la misma información publicada en un medio masivo. Como señala Kelly, "Donde antes había un único fanático para cada idea, ahora hay una página web para cada idea de un fanático; muy pronto puede haber hasta 10.000 entusiastas para cada fascinación" (Kelly, 1999: 186).

Fascinación que se alimenta también desde los mensajes publicitarios, que plantean Internet como una necesidad y una condición para entrar ya no en el futuro, sino en el mundo actual. "No podés no tener tu email", exige el portal UOL, a la par que la empresa Oracle promete en nombre de la red "Todas las respuestas que Ud. necesita". En el mismo sentido, el eslogan de Microsoft desafía "¿Hasta dónde quiere llegar hoy?", ofreciendo para lograrlo un sistema operativo que permite manejar "Mi

computadora" y "Mis documentos". Esta sensación de control que ofrece la informática, es una clara ventaja con relación a los medios tradicionales. En éstos, el receptor es un espectador, término que tiene una connotación de pasividad frente al espectáculo del que es testigo. En los medios electrónicos se habla de 'navegantes', es decir de personas que eligen su ruta, y así lo muestra la etimología del término 'cibernética', tomada del griego *kybernetiké* ['h kubernhtikh], que es el 'arte de gobernar una nave'.

Llegado a este punto merece citarse una frase de Rousseau, que sentencia que "No hay forma más perfecta de dominio que aquella que preserva la apariencia de libertad". Y que es más que oportuna porque la libertad de los internautas no sólo es aparente, sino que está bastante acotada a ciertos grupos sociales y países.

Por empezar, el dato más contundente es que a marzo de 2000 sólo el 5% de la población mundial tenía acceso a Internet. Si se analiza además las cifras de participación por continentes sobre el total de navegantes, se aprecia una fuerte desigualdad, que reduce a una mínima expresión la cantidad de usuarios de este canal en países periféricos.

Esta situación se comprende al evaluar las razones estructurales y culturales que representan altas barreras para la penetración y masificación de esta tecnología. Dentro de las estructurales pueden señalarse la necesidad de contar con conexiones telefónicas, o los requisitos para el acceso y manejo de aparatos con elevado grado de complejidad, como son las computadoras. Aníbal Ford (1999) señala que los países más pobres tienen poco acceso a los teléfonos, condición necesaria para la conexión a Internet. Analizando las cifras que arroja el Informe sobre el desarrollo humano (PNUD, 1998), concluye que "a pesar de su antigüedad, el teléfono es menos democrático que la televisión" (Ford, 1999: 130). Para ilustrar someramente esta afirmación, considérese que Canadá tiene 59 teléfonos por cada 100 personas; Estados Unidos, 62,6; y España, 38,5 (estos tres países tienen 714, 8 y 404 televisores por cada mil personas, respectivamente). En el otro extremo, Brasil cuenta con 13,4 teléfonos por cada 100 habitantes; Argentina, 16; Sudáfrica, 9,5; Irán, 7,6; e India, 1,3 (que cuentan con 222, 219, 109, y 51 televisores por cada mil personas, respectivamente según el mismo informe).

A ello se suman cuestiones culturales y sociales, que plantean dificultades para acceder a este canal, de diverso grado de complejidad. Y este aspecto plantea una de las tantas paradojas que

conlleva Internet. Por un lado representa una posibilidad de acceso de sectores menos favorecidos económicamente a bienes culturales, pero por otro, al concepto de alfabetización, opone el de 'analfabeto funcional', que señala que el dominio de la lectoescritura no garantiza la posibilidad de manejo de una computadora y un adecuado acceso a la información. En este sentido, muchos también señalan el efecto discriminador de Internet, al acentuar la brecha entre los distintos segmentos socioculturales.

Ante este planteo, cabe aclarar que no se discute el valor de Internet como canal de comunicación. Es innegable que Internet "Es un sistema de transmisión y acceso formidable a un número incalculable de informaciones" (Wolton, 2000: 112). Sin embargo, se impone relativizar el valor de esta ventaja y contextualizarla en la realidad de cada sociedad.

### Usos reales y promesas virtuales

Internet ofrece una serie de usos seductores: el uso de la web ofrece contenidos, entretenimientos, noticias, posibilidad de comprar en cualquier lugar del mundo sin salir de casa, formar parte de grupos de discusión, hablar (o mejor, chatear para usar el neologismo) con personas con las que uno no hubiera tenido contacto en la vida. Sin embargo, los internautas se empeñan en limitarse a usar servicios básicos: el correo y la búsqueda de información. Según un informe publicado en Harper (1998), una de cada tres personas utilizan Internet para recibir y enviar emails y para búsquedas de investigación; uno de cada seis lo hacen por la curiosidad que les despierta el medio, la misma proporción que lo hace para informarse de las noticias. Más restringidos son los usos relacionados con la información de negocios y financiera (uno de cada ocho personas), y con el entretenimiento (una de cada doce). Menos del diez por ciento se conecta a la red por trabajo o por temas educativos.

Un informe de 1999 de la consultora Prince & Cooke señalaba que la proporción se mantenía, habiendo aumentado a más del 90% los usuarios de servicios de correo electrónico (indicando también que sólo un tercio de los usuarios hogareños se conectaban con la World Wide Web). Una encuesta, publicada en el diario La Nación, y llevada a cabo en marzo de este año con usuarios de Capital Federal -el universo más privilegiado en lo que hace al uso de Internet en nuestro país- señalaba guarismos

similares: 38% de los usuarios la empleaban para investigación o estudios, un 30% para trabajar y un 26% para entretenimientos.<sup>3</sup> En lo que hace a la gran promesa comercial de Internet, el e-commerce, los datos no son más alentadores. La misma encuesta antes citada señala que sólo el 3% del total de la muestra había hecho una compra por el canal electrónico. Sólo los grandes sitios han podido mantenerse como negocios prometedores (ya que todavía ninguno ofrece las pingües ganancias esperadas). Con la paradoja de que los artículos que más se venden en la red son... los libros, es decir, aquellos soportes que se amenazaba con desplazar. Tampoco los contenidos han cubierto las expectativas que se les habían puesto. Es cierto que Internet permite a los investigadores acceder a fuentes de información que hubieran sido excluyentes sin la red y permite que con el único costo de una llamada telefónica local, se acceda a medios de comunicación de cualquier parte del mundo (que obviamente tengan su sitio Web). El 60% de los lectores de la versión on line del New York Times jamás tuvieron un ejemplar impreso en sus manos, lo que muestra el aspecto poderoso que la red ofrece para la difusión de información. Pero paradójicamente los sites más visitados y las imágenes más bajadas se relacionan con la industria de la pornografía (razón por la que muchas empresas se vieron obligadas a restringir el acceso a la red de sus empleados), así como el 80% de los CD ROM's vendidos sean de juegos. Esto muestra el absurdo de especular con una demanda dirigida a los contenidos culturales considerados prestigiosos.

Esta desviación de los cibernavegantes hacia propuesta banales o poco esperables, también muestra el flanco más débil de la Web como vehículo de contenidos publicitarios. Los avisos en Internet comenzaron en octubre de 1994, con el primer banner vendido por Hotwired. En cinco años la industria de la tecnología puso altas expectativas en las posibilidades que brindaba Internet para los anunciantes. Tantas que llevó a que muchos proyectos de Internet basaran su plan de negocios principalmente en los ingresos por venta de espacios publicitarios. Las cifras muestran que incluso los sitios más visitados como [www.yahoo.com](http://www.yahoo.com) o [www.lycos.com](http://www.lycos.com) (recientemente adquirido por la multinacional Telefónica de España, para integrarlo en su portal [www.terra.com](http://www.terra.com)), tienen un alto porcentaje de sus espacios publicitarios sin vender ( que representa el 40% o más en algunos sitios).

Este ha sido quizás el golpe más duro para los que veían en Internet su sueño de riquezas. Y también es el ejemplo de cómo la falta de un análisis cabal, hecho desde una perspectiva real y social, puede hacer fracasar el más promisorio de los proyectos. Las promesas virtuales se concretaron en eso: virtualidades que se proponían como originales por desconocer que muchas de las técnicas que se decían novedosas ya habían sido utilizadas antes, incluso cuando las compras hechas a distancia se hacían en vehículos de tracción a sangre (el e-commerce es heredero directo de la antigua compra por catálogo). Analizemos entonces algunos ejemplos de los factores que la publicidad y el comercio por Internet postulaban como prometedores y que fueron debilitándose por el uso y el comportamiento real de los usuarios.

Promesa 1: Internet permite segmentar por contenido y contexto. La forma más sencilla de generar segmentación es por afinidad de las personas con la información que buscan o la actividad que mantienen en Internet. Este criterio, que determina la selección de un vehículo (programa de televisión o de radio) en función de la audiencia afín supuesta, se ha utilizado desde siempre en los medios masivos. La superación estaba en que la realimentación que ofrece un sitio de la red es inmediata y puede ser recibida directamente por el emisor. Esto es, una empresa que comunica en televisión depende de los informes de rating o de los post-test publicitarios para evaluar la efectividad de su comunicación, en cambio el anunciante de un sitio puede tener sus informes a diario. La realidad demostró que son muy pocos los anunciantes que pueden reaccionar con tanta flexibilidad y cambiar sus ofertas y contenidos publicitarios (por lo que sí funcionó para los sitios totalmente virtuales, en la administración de su propio contenido, como el caso de la librería virtual [www.amazon.com](http://www.amazon.com)).

Promesa 2: Internet permite conocer con exactitud el perfil de sus usuarios. Cada vez más las empresas acumulan datos de sus clientes actuales y potenciales con la esperanza de establecer un vínculo más personal y garantizar con ello su fidelidad. La realidad muestra que difícilmente haya una empresa que haga una explotación inteligente de los datos, principalmente por los costos del procesamiento adecuado de información. Prueba de ello son las administradoras de tarjetas de crédito, que conocen perfectamente los intereses, necesidades y debilidades de sus usuarios por el solo hecho de administrar sus pagos, pero rara vez usan estos datos para hacer una propuesta

adecuada (los catálogos de productos que envían por correo son una muestra de que venden lo que tienen, estimulando al comprador a adquirir artículos que ni siquiera sabía que necesitaba). Nuevamente la velocidad era la ventaja de la red junto con los recursos de procesamiento que ofrecía para la administración de datos. Sin embargo, se encontró con dos obstáculos. Por un lado, el registro, para ser completo y eficiente, debe provenir del propio interesado, que no siempre está dispuesto a dejar sus datos sin garantía de confidencialidad (cosa que en nuestro país ni siquiera cuenta con un marco legal). Por otro, la misma virtualidad de la relación, es decir, la ausencia de un vínculo físico, implica un margen de error: o bien el usuario puede decir que es quien no es o que tiene pasatiempos que no cultiva, o bien puede suceder que sus compras o búsquedas no siempre tengan que ver con sus auténticos intereses (puede comprar libros por encargo de terceros, pero el programa asumirá que le interesan y seguirá mandando ofertas relacionadas a esa compra).

Promesa 3: Internet permite al sitio identificar al visitante. Esta tecnología hace posible saludar al usuario con nombre y apellido cada vez que ingresa al sitio, o recibirlo con una propuesta que responde al último pedido realizado, dado que permite identificar, por ejemplo, la computadora que se conecta al sitio (además de por cuánto tiempo, en qué momentos, con qué sistema operativo, de qué tipo de máquina se trata, etc.). Claro que esta información es anónima a menos que se cruce con otros parámetros más personales. La desventaja es que este método es intrusivo, es decir, atenta contra la privacidad del usuarios, así que los más expertos ya oponen tecnología (disponible gratuitamente en la red) para evitar la instalación en su computadora de cookies (nombre con el que se conoce a los archivos que permiten la posterior identificación). De todas maneras, un navegante puede ceder sus datos y autorizar la instalación de estos archivos, si esto le garantiza algún beneficio compensatorio. El problema es que los sitios raramente piensan en los beneficios para el consumidor, y se limitan a utilizar la tecnología para enviar más información publicitaria, que el navegante opta por ignorar, si no decide finalmente abandonar la visita del un sitio que se muestra tan desesperado por vender algo.

Promesa 4: Internet permite personalizar. La propuesta verdaderamente atractiva de Internet es que a los perfiles que el propio consumidor declara, se suman los que evidencia

su comportamiento en la red, y los resultados del cruzamiento de datos con los de otros consumidores que tienen comportamientos similares. Por ejemplo, amazon.com brinda sugerencias de libros comparando compras de otros clientes interesados por los mismos títulos. Además, las variables son analizadas de manera dinámica y en tiempo real: esto significa que una vez identificado un dato, la comunicación se adapta de inmediato. Estos programas de análisis de perfiles y personalización se conocen como CRM (Customer Relationship Management) y constituyen la instancia de desarrollo por la que están empezando a transitar, o ya están transitando, todos los sitios de la red.<sup>4</sup> Este recurso es lo que hizo que muchos hablaran de narrowcasting, en oposición de broadcasting, es decir la emisión de mensajes dirigidos a audiencias segmentadas -y por tanto más precisos y adecuados- como superación a los sistemas de emisión masivos, es decir, a audiencias indiscriminadas. Sin embargo, aquí también parece haber una confusión: "There is, however, an important difference between personalization and narrowcasting: in latter case, the individual still is receiving information packaged by someone else and it may arrive whether one requests it or not. What's novel about personalization, by contrast, is the ability of individuals to decide what information they receive and how they receive it" (Shapiro, 1999: 46). Esta confusión entre narrowcasting y personalización, llevó a acuñar el concepto mass customization, oxímoron que alude a la posibilidad de personalizar... masivamente. Es decir, se pretende combinar lo mejor de los dos mundos: el poder de penetración de los medios tradicionales con la posibilidad de adecuarlo a cada individuo. Lo que muestra que aún la deseada personalización debe adaptarse a las leyes de la economía a gran escala para poder sobrevivir a las reglas del mercado.

Estas promesas a su vez alimentaban un nuevo proyecto publicitario, que confiado en su efectividad se construyó desde un modelo de pago por aviso visto, es decir, que garantizaba que los anunciantes pagarían sólo las comunicaciones efectivamente realizadas. El parámetro inicial -porque ahora convive con otros esquemas más tradicionales- de compra de publicidad en Internet es el CPM, que es el costo que tiene la aparición del logo o el elemento publicitario en mil oportunidades, con independencia del tiempo o el lugar de aparición. Sin embargo, el modelo ya está evidenciando ciertas limitaciones. Por un lado, los bajos índices de lo que se conoce como click

through, o la gente que desde la publicidad ingresa a la página del anunciante, muy por debajo del 1%, muestra que la visualización de una imagen no siempre garantiza la atracción efectiva del visitante. Es cierto también que en los medios masivos, la efectividad de la comunicación es un tema sin una solución, pero esta limitación se compensa con la llegada masiva del mensaje y, paradójicamente, su costo menor. Aquí se plantea el segundo aspecto que parece haber sido descuidado en la planificación publicitaria on line: los costos. Mientras los costos del CPM en Internet oscilan entre \$ 20 y \$ 45, según el sitio, el costo para llegar a mil personas a través de un programa de alto rating televisión es de \$ 12 (proporción que se mantiene tanto si se considera la TV de Estados Unidos como la de la Argentina)<sup>5</sup>. Si se compara con un aviso de una página en una revista dominical de un diario de alta circulación, el índice para las mil personas es de \$ 25, aproximadamente. Es decir, las cifras desalientan a los anunciantes, que prefieren todavía el impacto simultáneo y acotado geográficamente que dan los medios tradicionales.

Estas observaciones muestran que Internet se ha encontrado con algunas barreras para su crecimiento, la mayoría de las cuales surgen de la imprevisión de los ideólogos de la red, o de subestimar el poder de los medios conocidos. La industria cometió aquí el pecado de soberbia y la publicidad pecó también de exceso de humildad. Los expertos tradicionales se consideraron analfabetos funcionales y por dignidad se retiraron de la escena digital, dejando el tema en manos de soñadores y programadores, que conocían mucho de código HTML pero poco del comportamiento real del consumidor. Es decir, otra vez, la irreflexión determinó la acción.

### **Virtual o real: ésa ya no es la cuestión**

Si Internet quiere consolidarse como medio de comunicación debe enfrentar varios desafíos, dado que la tecnología de suyo no crea comunicación, a menos que se trabaje en un proyecto cultural y social.

Existen tres tipos de comunicación: la directa, es decir el intercambio comunicativo entre individuos; la tecnológica, o de las tecnologías que sirven a los procesos de comunicación, y la comunicación social y política. Entonces "El problema que presenta la ideología tecnológica propia de las nuevas tecnologías de la comunicación radica en que cuando se

determina la dimensión tecnológica, se subestima la importancia de los datos culturales y sociales; incluso se llega a creer que el cambio tecnológico es el principal factor de cambio, mientras que el modelo cultural y el proyecto social se consideran como secundarios" (Wolton, 2000: 228). De ahí que en nombre de la globalización se pretendiera instalar los mismos modelos de Internet en todos los países, y la condición de éxito de un sitio fuera la cantidad de países en los que tiene presencia activa. La realidad mostró que no sólo era cuestión de traducir las páginas a varios idiomas.

Es por ello que "un número considerable de países con identidades mal asentadas se enfrentan al poder de las industrias de la comunicación, las cuales en nombre de la modernidad, del libre intercambio, de la hibridación de culturas y de la mundialización, desean hacer tambalear los reglamentos frágiles a favor de la identidad nacional para alabar los méritos de los 'nuevos medios de comunicación'" (Wolton, 2000: 78). Pero las cadenas de televisión que buscaron mundializar su oferta informativa, comprobaron que las audiencias les están siendo esquivas, al igual que los portales descubren que su propuesta global sólo es posible con la adecuación local de contenidos y lenguaje.

Por otro lado, el problema ya no es el acceso a la información sino desarrollar la capacidad de qué buscar. No todo puede ser "Hágalo Ud. mismo": tenga su propia página, edite su propio periódico, realice su tesis doctoral sin tutoría. Cada vez hacen falta más intermediarios que sepan capitalizar las funciones de selección y legitimación de la información. No en vano siguen siendo los medios con existencia real, como diarios o cadenas de televisión, los que reciben más consultas en sus sitios. Pero precisamente este ejemplo muestra que el medio no es el soporte: el diario no es el papel ni la pantalla. Es algo más, y por eso más que nunca resulta necesario que Internet se integre a otros medios de comunicación y canales de información, en lugar de desestimarlos. Los diarios por ejemplo, han descubierto el valor de la sinergia: el último congreso de la Asociación Mundial de Periódicos (WAN) mostró un crecimiento de la circulación de diarios, en muchos casos motivada por la incorporación de jóvenes lectores que se pusieron en contacto con la prensa gracias a Internet.<sup>6</sup>

Si se valora el aporte de Internet a la educación, queda claro que la lógica es la inversa: es decir qué puede tomar la educación de Internet. En este campo, la red brinda inmejorables

oportunidades: manejo de tecnologías culturales masificado, aprovechamiento de técnicas para lograr una enseñanza ilustrativa y facilidad de acceso a publicaciones y bancos de datos (Schulz<sup>7</sup> en Thesing y Priess, 1999: 393). Sin embargo estas ventajas no atemperan los riesgos, dentro de los cuales el más peligroso es el del aumento de la brecha de conocimientos: "la multimedia confirma una teoría ya conocida en la ciencia de la comunicación: la teoría del abismo de los conocimientos (...) ver televisión hace más inteligentes a los inteligentes y estupidiza más a los estúpidos" (Bergsdorf<sup>8</sup> en Thesing y Priess, 1999: 87). Este punto lleva a reflexionar a su vez acerca de un emprendimiento educativo oficial, un portal denominado [www.educ.ar](http://www.educ.ar), impulsado por la donación millonaria de un particular y apoyado por el Ministerio de Educación, que busca proveer a todas las escuelas del país de acceso a internet. Es obvio que la igualación tecnológica no nivela de por sí la multiplicidad de factores culturales y sociales que atraviesan la condición educativa de los alumnos y docentes de todas las escuelas del país. De hecho, el acceso al medio no está determinado solamente por la conexión o por el soporte tecnológico (que es lo que prevé el proyecto inicialmente), sino también -y fundamentalmente- por la capacidad de aquellos a los que va dirigido de incorporar y utilizar adecuadamente los beneficios que ofrece. Un ejemplo contundente de ello es que menos del 2% de los contenidos informativos en internet están en idioma español (Ford: 1999), lo que muestra que la competencia idiomática es factor de exclusión contundente si se quiere aprovechar el medio en su globalidad. Es obvio que es un paso importante para mejorar las condiciones de acceso a los bienes culturales de todas las escuelas del país, pero deberá estar acompañado por un proyecto social, para que el beneficio tecnológico brinde sus frutos. Como manifestó Roger Chartier en un artículo publicado en *Le Monde* "En un mundo castigado por el analfabetismo y desgarrado por desigualdades y exclusiones, la tarea de la educación requiere una toma de conciencia colectiva y decisiones políticas muy alejadas del futuro ideal que prometen los profetas (interesados) de la felicidad electrónica".<sup>9</sup> Relacionado con este tema está la cuestión de los libros y su función como soporte educativo. Porque si bien por un lado, la red brinda la posibilidad de acceso a material inédito o de ediciones agotadas, complementando la oferta editada, debe tenerse en cuenta que la versión digital implica una pérdida del mensaje que ofrece el contenido impreso. Además la

multiplicidad y fragmentación no siempre son aliadas de la calidad educativa. "La preferencia por la multiplicidad fragmentaria de materiales y el consiguiente rechazo del libro, oculta el miedo a la confrontación con un mundo enunciativo singularizado. Es en definitiva, un miedo al Otro" (Verón, 1999: 146), miedo que se transforma en el vacío que la propiedad intelectual encuentra en Internet. A la posibilidad de editar un libro sin depender del circuito comercial, ventaja indiscutible de la red, se opone la falta de protección de los derechos de autor. En el mismo sentido se plantea la trivialización de las propuestas culturales y su relación, muchas veces oculta, con propuestas publicitarias o proyectos comerciales. Un ejemplo de esto es el lanzamiento del último libro del escritor Ernesto Sábato, que prometía su versión digital en Internet y que tematizó en los medios periodísticos la cuestión de los libros digitales durante la semana previa al lanzamiento de la obra, pero que apuntaba principalmente a la estrategia de promocional de la editorial y los medios asociados. Otro aspecto a considerar es la función de Internet como fuente de información, caso en el que debe luchar contra dos limitaciones. Por un lado superar la saturación informativa que brinda un medio con más de un millón de sitios registrados. Pero por otro, y más importante, garantizar la confiabilidad de las fuentes. Y en este punto, al aspecto educativo, se suma el periodístico. Ramonet da un ejemplo al referirse al Caso Lewinsky, que comprometía al presidente Clinton con una becaria de la Casa Blanca: "un tal Matt Drudge envió a su servidor de Internet el contenido de las conversaciones telefónicas grabadas por la amiga denunciadora de Lewinsky, Linda Tripp. La revista *Newsweek* había dudado en difundir esas informaciones, tomándose tiempo para verificar la información. Pero Matt Drudge no albergó ninguna duda" (Ramonet, 1998:14). Esto muestra como la ventaja es a la vez un gran riesgo, porque la velocidad de información no siempre es garantía de veracidad, y puede ser un factor que melle la confianza de la red como fuente de información. De hecho, según una investigación que hizo la publicación estadounidense *Brill's Content*, de las 51 historias publicadas en [www.drudgereport.com](http://www.drudgereport.com) entre enero y septiembre de 1998, sólo 11 eran verdaderas.<sup>10</sup> Como señala Al Neuhart, fundador del diario estadounidense *USA Today*, "Lo que debe preocupar a los periodistas es encontrar formas de reunir información de una manera cada vez

más cuidadosa, más confiable, sea para los diarios, para la televisión o para Internet (...) Todas las decisiones son difíciles cuando se trata de presentar noticias para el público".<sup>11</sup>

### Desafíos de Internet: del narcisismo a la socialización

Muchas de las paradojas señaladas surgen del choque entre la información que circula en la prensa y la que es producto de una investigación y una reflexión subsidiarias. La contradicción surge entre los presupuestos y los resultados, o entre datos en apariencia complementarios, pero que un análisis profundo muestra por lo menos contradictorios.

Por eso como primera medida es necesario contrarrestar lo que Debray llama el 'narcisismo tecnológico', que se evidencia en el hecho de que "los mass-media cada vez hablan más de los mass-media. Y en los periódicos, la página 'comunicación' se agranda a la vez que se reducen las informaciones (del mundo exterior). Con ello se demuestra que en un mundo íntegramente mediatizado las mediaciones no pueden ya sino mediatizarse también, hasta borrar ese espacio vacío, esa carencia exterior que hasta ahora había estructurado como un remordimiento nuestro fuero interno y al que llamábamos 'lo real'." (Debray, 1998: 254) Porque así como durante el último año mucha prensa se ha dedicado a hablar graciosamente del 'boom de Internet', de 'los billonarios de la red', entre otros clichés, ahora a la luz de algunos fracasos, ha comenzado un mea culpa de signo contrario. Una muestra de ello son las notas que publicaron los diarios de mayor circulación los últimos meses: "Millonarios virtuales: Son muy jóvenes, sus sitios en Internet valen oro. Pero tienen los bolsillos vacíos.", planteaba en la tapa la revista La Nación, del 21 de mayo de 2000, o más directamente el suplemento económico del diario Clarín del 9 de julio de 2000 pronosticaba en su nota de tapa "Fin de Fiesta: Las empresas de Internet luchan por sobrevivir", citando como referencia un informe del Gartner Group que determina que desaparecerán 9 de cada 10 empresas (claro que este informe ya tenía tres meses circulando en Internet, es decir se conocía antes de que la comitiva presidencial presentara ante el presidente de los Estados Unidos a los empresarios "punto com" de la Argentina como promesa del desarrollo del país). Este incipiente derrotismo reemplaza al

exitismo de los meses anteriores, pero uno y otro no dejan de ser lo mismo con diferencia de grado. Internet no es ni dios ni el diablo, pero puede ser las dos cosas al mismo tiempo. Sería más saludable para la red que el fracaso sea analizado desde los errores de apreciación que generaron las expectativas desmesuradas que el canal no pudo cubrir. Es la misma deducción de aquellos que niegan el valor de la televisión pública porque no ofrece una programación culturalmente aceptable. Nuevamente el error está en confundir el mapa con el territorio.

Y que se plantee la necesidad de abrir el juego al mundo real. Internet no necesita una comunidad virtual, sino usuarios reales con necesidades reales, interpretadas desde profesionales que conozcan el mundo real. Éste puede ser el camino para aprovechar el verdadero potencial de Internet y su poder democratizador, en el de la apreciación Umberto Eco: "Hay un universo al estilo Orwell, fundado sobre tres clases, ya no marxistas: los que están en interrelación activa con la red, la pequeña burguesía de usuarios pasivos (como, por ejemplo, el empleado de una compañía aérea que utiliza la pantalla para conocer el horario de los aviones) y la clase proletaria, que lo único que hace es mirar la televisión. Y como el hijo de una familia pobre puede aprender rápidamente a utilizar Internet, la división de clases ya no estará más fundada en torno a la riqueza."<sup>12</sup>

---

### Notas

<sup>1</sup> Véase el interesante análisis que realiza Aníbal Ford (1999) con relación a los contenidos educativos que ofrece este soporte.

<sup>2</sup> Hyland, Tom. "Why Internet Advertising?". En [www.iab.net](http://www.iab.net).

<sup>3</sup> Encuesta "Uso y acceso a Internet en la Capital Federal", realizada por el Centro de Investigación y Finanzas de la Universidad Torcuato Di Tella, [www.utdt.edu/departamentos/empresarial/cif/cif.htm](http://www.utdt.edu/departamentos/empresarial/cif/cif.htm). (Encuesta telefónica por sistema C13 CATI, sobre 302 casos, en febrero de 2000, con error estadístico +/- 5,5%). Publicada en el diario La Nación, edición del 23 de abril de 2000, Sección 2, p. 4.

<sup>4</sup> Los principales proveedores de este tipo de programas de personalización son Art Technology Group ([www.atg.com](http://www.atg.com)), Broadvision ([www.broadvision.com](http://www.broadvision.com)), Net Perceptions ([www.netperceptions.com](http://www.netperceptions.com)), y GuestTrack ([www.guesttrack.com](http://www.guesttrack.com)).

<sup>5</sup> Boyce, Rick, "Exploding the Web CPM Myth", publicado en [www.iab.net](http://www.iab.net).

<sup>6</sup> Véanse los artículos "La lectura de la prensa escrita aumenta en numerosos países a pesar de Internet" (diario El País, Madrid, N° 1503, 14.6.2000); Claudio



Escribano, "La prensa goza de buena salud" en diario La Nación, Buenos Aires, 13.6.2000; y Fernán Saguier, "Internet no es enemiga de los diarios, fomenta la lectura" en diario La Nación, Buenos Aires, 26 de marzo, 2000.

<sup>7</sup> Winfried Schulz, "Nuevos medios de comunicación: oportunidades y riesgos", en Thesing y Priess, 1999, pp. 385-418.

<sup>8</sup> Wolfgang Bergsdorf, "La gran responsabilidad de los medios en la sociedad informática", en Thesing y Priess, 1999, pp. 81-93.

<sup>9</sup> Reproducido por el diario Clarín, edición del 12 de junio de 2000, bajo el título "Falsas promesas de felicidad electrónica".

<sup>10</sup> "Drudge Report: el amarillismo en Internet", publicada en la revista Un Ojo Avizor, Buenos Aires, N° 10, marzo-abril de 1999.

<sup>11</sup> Grillo, Cristina, "Jornais e Internet se complementam: Al Neuharth, que ajudou a fundar o 'USA Today não crê em conflito", Folha de São Paulo, San Pablo, 19 de junio, 2000, p. 12.

<sup>12</sup> Eco, Umberto, citado por Eduardo Febbro, en "La pelea del siglo" en Radar, 23 de enero, 2000, p. 14.

---

## Bibliografía

### Adorno, Theodor

(1998), *Minima moralia*, Madrid, Taurus.

### Costa, Joan

(1992a), *Imagen pública. Una ingeniería social*. Madrid, Fundesco.

(1992b), *Reinventar la publicidad. Reflexiones desde las ciencias sociales*, Madrid, Fundesco.

### Dayan, Daniel (Comp.)

(1997), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa.

### Debray, Régis

(1998), *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós.

### Dominick, Joseph

(1999), *The dynamics of mass communication*, Boston, McGraw Hill.

### Eldin, François

(1999), *El management de la comunicación*, Buenos Aires, Edicial.

### Ford, Aníbal

(1999), *La marca de la bestia*, Buenos Aires, Grupo Norma.

### Gauthier G., André G. y Mouchon, J. (Comps.)

(1998), *Comunicación y Política*, Barcelona, Gedisa.

### Kelly, Kevin

(1999), *Nuevas reglas para la nueva economía*, Buenos Aires, Granica.

### Harper, Christopher

(1998), *And that's the way it will be: news and information in a digital world*, Nueva York, New York University Press.

### Konrad Adenauer Stiftung

Contribuciones. Año XVI – N° 2 (62) abril-junio 1999.

### McLuhan, Marshal y Quentin Fiore

(1997), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós.

### McKenna, Regis

(1998), *Tiempo real*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

### Negroponte, Nicholas

(1995), *Ser digital*, Buenos Aires, Atlántida.

### Piscitelli, Alejandro

(1998), *Post/Televisión. Ecología de los medios en Internet*, Buenos Aires, Paidós.

### Price, Vincent

(1992), *Public opinion*, California: Sage Publications. Trad. cast. *La opinión pública. Esfera pública y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1994.

### Priess, Frank y Fernando Tuesta Soldevilla

(1999), *Globalización, democracia y medios de comunicación*. Buenos Aires, CIEDLA.

### Sarlo, Beatriz

(1996), *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel.

### Ramonet, Ignacio

(1998), *La tiranía de la comunicación*, Madrid, Debate.

### Sartori, Giovanni

(1998), *Homovideos: La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus.

### Seely Brown, John y Paul Dugid

(2000), *The social life of information*, Harvard University Press.

### Shapiro, Andrew

(1999), *The control revolution: how the internet is putting individuals in charge and changing the world we know* Nueva York, Public Affairs.

### Thesing Josef y Frank Priess

(1999), *Globalización, democracia y medios de comunicación*. Buenos Aires, CIEDLA.

### Verón, Eliseo

(1999), *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa..

### Virilio, Paul

(1997), *Cibermundo: ¿Una política suicida?* Santiago, Dolmen/Granica.

### Wolf, Mauro

(1987), *La investigación de la comunicación de masas* Barcelona, Paidós.  
(1994), *Los efectos sociales de los media* Barcelona, Paidós.

### Wolton, Dominique

(1995), *Elogio del gran público*. Barcelona, Gedisa.  
(2000), *Internet, ¿y después? Una teoría crítica de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, Gedisa.



---

# El tercero del juego

La imaginación creadora como nexo  
entre el pensar y el hacer

María Elsa Bettendorff\*

## **Resumen / El tercero del juego**

Desde un análisis crítico, la autora afirma que la divulgación masiva de los avances de la tecnociencia, y el territorio del saber legítimo aparentan abrir sus fronteras al ciudadano, sin embargo la distancia entre el conocimiento general y el conocimiento especializado constituye una brecha que obtura la realización armónica del proceso social. En la búsqueda de una justificación tentativa para la imbricación entre teoría y praxis sitúa, desde un punto de vista semiótico la noción de relación, a través de un tercer elemento vinculante, la creatividad o la imaginación creadora. Sobre el foco de la creatividad sustenta la posibilidad del sujeto de indagar por sí mismo acerca de su entorno y sus condiciones de existencia.

## **Descriptores**

Capacidad reflexiva / Conocimiento aplicado / Conocimiento especializado / Conocimiento general / Creatividad / Imaginación creadora / Innovación transgresora / Pragmatismo / Tecnociencia

## **Summary / The third game**

From a critical analyses the author affirms that the massive spreading of the advances of the technoscience, the territory of the legal knowledge seems to open its frontiers to the citizen, however the distance between the general knowledge and the specialized knowledge constitutes a breach that stops the harmonic fulfillment of the social process. In the searching of a tentative justification for the imbrication between theory and praxes it paces, from a semiotic point of view, the notion of relation, through a third associated element, the creativity or the creative imagination. Over the focus of the creativity it is maintained the possibility of the person of questioning by itself about its contour and its conditions of existence.

## **Resumo / O terceiro jogo**

Desde uma análise crítica o autor afirma que a divulgação de massa dos avanços da tecnociência, o território do saber legítimo aparentan abrir suas fronteiras ao cidadão, todavia a distância entre o conhecimento geral e o conhecimento especializado constitui uma brecha que obtura a realização harmônica do processo social. Na busca de uma justificação tentativa para a imbricação entre a teoria e a práxis situa, desde um ponto de vista semiótico, a noção de relação, através de um terceiro elemento vinculador, a criatividade ou a imaginação criadora. Sob o foco da criatividade sustenta a possibilidade do sujeito de indagar por ele próprio com respeito a seu entorno e suas condições de existência.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. N° 15 (2003). pp 19-24. ISSN 1668-0227

Con la divulgación de los avances de la "tecnociencia" a través de los medios masivos, el territorio del saber "legítimo" aparenta haber abierto sus fronteras al ciudadano de la posmodernidad; sin embargo, la distancia entre el conocimiento general y el conocimiento especializado es más grande que nunca.

En el mismo neologismo "tecnociencia" anida una de las dicotomías más arraigadas en la cultura occidental: la que señala como polos a la praxis y a la teoría. Los planes de estudio de la educación formal de distintos niveles y áreas de formación recogen muchas veces, explícita o tácitamente, esa polaridad. El concepto de

---

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. infocedyc@palermo.edu

María Elsa Bettendorff: Licenciada en Letras (UBA). Profesora de la Universidad de Palermo. Profesora del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.

“creatividad” facilita el acercamiento de los términos en juego, al intervenir como un tercer componente con función relacional.

### La tecnociencia y el juego de las semejanzas

En tiempos en que el genoma humano sintetiza los misterios del ser y en que la reflexión filosófica sobre la condición del hombre se recodifica en los bits de la información cibernética, los soportes de la vida y de la cultura –entendiendo por ésta toda la vastedad de saberes y prácticas que regulan la existencia de las comunidades de nuestra especie– parecen trabajar desde lo isotópico y lo fractal: al descomponer la diversidad y la diferencia, se descubre la unidad última –aunque siempre susceptible a una nueva instancia de análisis: del átomo al núcleo, del protón y el neutrón al quark– de lo, en apariencia, heterogéneo. De esta suerte de lógica elemental de las estructuras –burdamente reseñada aquí–, que encuentra antecedentes hasta en la Física aristotélica del siglo IV a.C. –¿qué otra cosa sino isótopos o fractales son las “sustancias homeoméricas”<sup>1</sup> del estagirita?–, ha bebido ansiosos sorbos la cosmovisión posmoderna. Si todo es, en definitiva, semejante; si entre el fémur lanzado al cielo por el desafiante primate de 2001: Odisea del espacio y la nave espacial que danza al ritmo de Strauss sólo dista la tecnología –además de la elipsis más contundente de la historia del cine–, ¿cómo mantener la curiosidad por el cambio?; ¿cómo recuperar el asombro ante la variedad y, más que nada, cómo seguir pretendiendo que exista tal variedad? Una perspectiva similar reinaba, según el epistemólogo Gastón Bachelard, en el cenit de la Ilustración:

“Un dulce letargo inmoviliza ahora a la experiencia; todas las cuestiones se sosiegan ante una vasta Weltanschauung<sup>2</sup>; todas las dificultades se resuelven ante una visión general del mundo, mediante una simple referencia a un principio general de la Naturaleza. Es así como en el siglo XVIII la idea de una naturaleza homogénea, armónica, tutelar, anula todas las singularidades, todas las contradicciones, todas las hostilidades de la experiencia.” (Bachelard, 1997: 99)

Estos comentarios iniciales no apuntan –advertamos– a alentar una concepción circular de la historia del pensamiento humano; queda claro que las ciencias, refugiadas hoy en el inexpugnable bastión de las especializaciones, desarrollan su tarea reveladora con la certeza

de avanzar linealmente en el dominio de la realidad visible, invisible y posible –“posible” y “real” ya han dejado de ser términos antitéticos–. Pero la distancia entre el conocimiento científico y tecnológico y la conciencia colectiva se hace más extensa cuanto más intervienen los medios masivos en la divulgación –léase “vulgarización”– del primero. Gracias a la difusión mediática de los avances de la ciencia y la técnica, los legos nos sentimos iluminados por el reflejo de un saber –y un poder– sobre el mundo cuya verdadera trascendencia excede ampliamente nuestra capacidad de comprensión. Y como de un reflejo se trata, todas las distorsiones son posibles. El hecho es –o digamos, mejor, “parece ser”, para no desentonar con el relativismo que tiñe con sutil rubor nuestro espíritu de época– que el discurso de la semejanza –de la unidad intrínseca de toda la materia, de la reductibilidad de las teorías a un primer principio, de la homogeneidad de las prácticas políticas, económicas y sociales del planeta globalizado, etc., etc.– se instala en nuestro imaginario como un verosímil que paraliza el deseo de acceder a otros verosímiles –por no decir “verdades”–. Varias décadas atrás, sostenían ya los filósofos de la Escuela de Frankfurt:

“La civilización actual concede a todo un aire de semejanza [...]. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos.” (Horkheimer-Adorno, 1969: 193)

Ese “aire de semejanza” denunciado por la Teoría Crítica provendría, por supuesto, de los vigorosos pulmones de la industria cultural y comunicacional: el mundo tejido y destejido por los medios es el universo de lo uniforme –de la estandarización, de los estereotipos, de la tranquilizadora previsibilidad de las explicaciones de los hechos más inexplicables–, y encuentra su sostén en la racionalidad técnica promovida por los agentes del mercado de masas. La lógica de este mercado, en conjunto, sería la de mantener una “identidad de fondo” que subsiste bajo las aparentes diferencias, con el fin de fortalecer la unidad y la continuidad del sistema. Algunas aserciones de Cornelius Castoriadis, deslumbrante pensador griego contemporáneo –¿quién dijo que la filosofía griega es sólo antigua? –, nos ayudarán a apurar el paso hacia el terreno que queremos pisar: el derecho –y el deber– que asiste a cualquier ser dotado de capacidad reflexiva de no renunciar a la interrogación racional y a la exploración del mundo.

“Ya todo está dicho y todo está siempre por decir, hecho que, por sí mismo, podría conducir a

desesperar. La humanidad parecería sorda; lo es en lo esencial [...]. Para la humanidad moderna, tales son las relaciones entre su saber y su poder –más exactamente: entre el poder en constante crecimiento de la tecnociencia y la impotencia manifiesta de las colectividades humanas contemporáneas–. El término ‘relación’ ya no sirve. No hay relación. Existe un poder de la tecnociencia contemporánea –el que básicamente es impotente–, poder anónimo en todos los aspectos, irresponsable e incontrolable –ya que no se puede asignar a nadie– y, por el momento –momento bastante largo, a decir verdad–, una pasividad completa de los hombres –incluyendo a los científicos y a los técnicos por el hecho de ser ciudadanos–. Pasividad completa, e incluso complaciente, ante el curso de acontecimientos que todavía quieren creer benéficos, sin estar ya completamente persuadidos de que lo serán a la larga.” (Castoriadis, 1990: 37)

Y, más adelante:

“Lo que se requiere es más que una ‘reforma del pensamiento humano’; es una reforma del ser humano en tanto ser sociohistórico, un ethos<sup>3</sup> de la mortalidad, una autosuperación de la Razón. No necesitamos a algunos ‘sabios’. Necesitamos que la mayor cantidad posible adquiera y ejerza la cordura, lo que a su vez requiere una transformación radical de la sociedad como sociedad política, instaurando no sólo la participación formal, sino también la pasión de todos para los asuntos comunes.” (Castoriadis, 1990: 62)

No es un debate sobre los modos de apropiación de los saberes legitimados socialmente –entre los cuales el científico-tecnológico cubre el espacio de lo “verdaderamente útil”– lo que propone el filósofo, sino un compromiso emocional sin fronteras intelectuales para explicar el mundo, para actuar sobre él y sus fenómenos, para devolver la razón –con minúscula– a la Razón –con mayúscula–. Castoriadis se pronuncia, de esta manera, contra el conformismo generalizado que afecta a nuestra llamada “posmodernidad” no sólo en la esfera del conocimiento, sino también en la de la acción –conformismo que conduce, peligrosamente, al agnosticismo político y a la esclerosis social–.

El juego de las semejanzas es, en suma, un juego cuyas reglas permanecen ocultas para la gran mayoría de los sujetos sociales, independientemente de su rol –central o periférico– en el sistema. Si éstas son aceptadas es sólo porque la capacidad de cuestionarlas se atribuye a esas abstracciones que denominamos “ciencia” y “tecnología”, cuyos rótulos protegen,

maternalmente, a los seres, los objetos y los discursos que materializan su dominio.

### La teoría, la praxis y el juego de las diferencias

A lo largo del apartado precedente intentamos subrayar la lejanía existente entre los contenidos del conocimiento científico-tecnológico y los divulgados a la masa social; sugerimos también, siguiendo a Castoriadis, que el conjunto de los saberes de una sociedad no sólo debe movilizarse verticalmente, sino también en forma horizontal. En este punto, y concentrándonos ahora en la educación formal, nos dedicaremos a revisar una de las dicotomías más inveteradas de la cultura occidental: praxis y teoría, dualidad ya insinuada en la expresión “tecnociencia” que recogimos del pensador griego.

Con frecuencia, los estudiantes de diferentes niveles y áreas de formación encuentran reproducida esa distinción en las asignaturas que integran sus planes de estudio. Explícita o tácitamente, el conocimiento teórico y el aplicado se ubican –y se experimentan– como distintos planos de la actividad humana: el pensar y el hacer. Si bien la psicología cognitiva y la didáctica misma han insistido reiteradamente en señalar vínculos indisolubles entre el pensamiento y la acción, la resistencia a asimilar la mutua pertinencia de los términos en cuestión se expresa cotidianamente en la pregunta retórica más escuchada en las aulas: “¿para qué?” En disciplinas universitarias relativamente recientes forjadas desde la práctica –tales como la publicidad y el diseño en todas sus especializaciones–, la impronta del hacer parece justificar la confusión ante el movimiento pendular que lleva de los conceptos a las técnicas –o viceversa–. Por otra parte, los basamentos teóricos de esas mismas disciplinas se sumergen muchas veces en un eclecticismo no tanto arbitrario, que fuerza a la convivencia con campos del conocimiento ajenos a la profesión pero defendidos a ultranza por la tradición académica. Lo que se pone en juego, en este caso, es la diferencia entre el saber contemplativo –el puro *theoreo*– y el saber instrumental y/o utilitario: el primero, valorado desde la Antigüedad clásica como una actividad propia del espíritu, autosuficiente y autocomplaciente, y el segundo, meramente operativo, asociado a la materialidad y a la manipulación de lo sensible –un saber inmediato sujetado al cuerpo y al mundo exterior y, consecuentemente, desacreditado por las elites intelectuales–.

Dos interrogantes paralelos hacen tambalear, con su aparente ingenuidad, los fundamentos de esa división: ¿es posible concebir una actividad mental sin finalidad concreta?; ¿es posible controlar el territorio de la materia sin recurrir a las construcciones del intelecto? El lingüista y semiólogo Luis Prieto ha respondido sin dudar a estas preguntas:

“ Hay siempre una ‘función’, es decir, un fin práctico [...] ligado siempre al punto de vista del que surge la pertinencia de un conocimiento de la realidad material; [...] no hay, por lo tanto, nunca un conocimiento de la realidad material que sea solamente conocimiento. [...] por otra parte, toda praxis implica el conocimiento de la realidad sobre la que se ejerce; conocimiento y praxis son inseparables.” (Prieto, 1977: 139-140).

El intelectualismo y el pragmatismo extremos son posiciones que no encuentran lugar en la reflexión contemporánea sobre el conocimiento; sin embargo, como observa Ander-Egg (1993), el enfoque dicotómico parece no haber sido superado en los hechos. Como un matrimonio acordado para después de un divorcio, las partes involucradas se vinculan en la voluntad declarada pero su unión efectiva se aletarga indefinidamente en las empapeladas oficinas de las instituciones.

Y si de instituciones hablamos, no debemos olvidar que éstas son apenas la cara visible de la trama que define la estructura, a la vez real e imaginaria, de cada sociedad en un momento determinado de su historia. En este sentido, la línea divisoria entre teoría y praxis no sería sino otro producto de la(s) ideología(s): es el conjunto de valores, representaciones y creencias de la colectividad a la que se pertenece y dentro de la cual se desarrolla – intelectual y emocionalmente– el individuo el que determina, en última instancia, la jerarquización e incluso la clasificación misma de los tipos de saber que conforman su cultura. Ese sistema de valores y representaciones está históricamente situado; de este modo, el saber “válido” nunca es independiente del “interés social” en vigencia. Como ha dicho Foucault: “[...]el saber no es la ciencia en el desplazamiento sucesivo de sus estructuras internas, sino el campo de su historia efectiva.” (Foucault, 1983: 117)

### **La imaginación creadora y el juego de las relaciones**

Las objeciones a la tan arraigada distinción entre teoría y praxis –o, en palabras más familiares y polisémicas, entre el “pensar” y el

“hacer”– no nos eximen de buscar una justificación, al menos tentativa, para su contrario: la imbricación de ambos términos en una relación asociativa y no diferencial.

Desde una perspectiva semiótica, la noción de “relación” implica la participación de un tercer elemento que permita la conexión de los términos de una dualidad. Charles Sanders Peirce (1974) denomina “terceridad” a la idea de la irrupción del elemento vinculante en este proceso asociativo.

Apoyándonos en esa concepción, y recurriendo al mismo tiempo a caracterizaciones procedentes de distintas perspectivas disciplinarias, proponemos aquí a la creatividad –o a la “imaginación creadora”, que tomamos operativamente como su sinónimo – como término relacional entre teoría y praxis, entre conceptualización y acción.

En términos generales, la creatividad suele definirse como la capacidad de innovar tanto en el terreno del pensamiento como en el de los hechos concretos; desde un enfoque más restringido, se la liga a la habilidad de encontrar soluciones originales a determinados problemas, e incluso a la de proponer nuevos problemas. La pregunta obligada sería ahora la de cuál es el origen –y cuáles los límites– de ese “talento creador” que se atribuye a ciertos individuos; si bien cualquier intento de responderla puede ser considerado parcial, la mirada de algunos autores nos proporciona ciertas claves para comprender su dimensión.

Para el epistemólogo Juan Samaja, la llamada “imaginación creadora” –y apliquemos esta caracterización tanto a las ciencias como a las artes–...:

“[...] no es absolutamente autónoma; siempre será posible, mediante una adecuada búsqueda, recorrer la escala de saltos de analogías que el espíritu ha efectuado hasta reencontrar un leitmotiv<sup>4</sup> extraído de experiencias protagónicas.” (Samaja, 1994: 140)

Podemos inferir, entonces, que esa falta de autonomía –rasgo que manifiesta el rechazo de este autor a la idealizada visión de la creatividad como una suerte de “iluminación súbita” o como pura intuición– se debe a que la posibilidad de “crear”, por ejemplo, una nueva técnica para abordar una tarea, se encuentra en el punto medio entre la construcción conceptual y la acción sobre el mundo: la realidad “captada” desde la experiencia práctica es una realidad ya modelizada por esquemas previos, y las formalizaciones teóricas que surgen de esa experiencia están también mediatizadas por comparaciones con hechos análogos –otras

experiencias similares o próximas– que conforman un saber anterior. Citemos otra vez a Samaja:

“Los individuos [...] se relacionan con la cantera de metáforas y modelos preexistentes en su cultura – y en última instancia, en su lenguaje– a partir de sus abstracciones reflexionantes: de las analogías de su praxis, de su experiencia protagónica.” (Samaja, 1994: 140)

El sujeto “creador” –investigador, artista u “ocurrente” en el ejercicio de su actividad, específica o no– trabaja desde lo percibido y conocido, ya para asimilarlo en una nueva perspectiva o ya para servirse de él como parámetro de una innovación transgresora. Las “metáforas y modelos preexistentes” –y el mismo lenguaje que los vehicula– son más que una impronta cultural: se emplean como matrices de interpretación para combinarse en interacción con la propia práctica. De allí que la “experiencia creativa” se asiente en la comparación y en la superación de saberes ya incorporados. Las palabras del epistemólogo argentino no están muy alejadas de las del cognitivista estadounidense Howard Gardner cuando alude a las hipótesis de H. Gruber, discípulo de Piaget, acerca de la “personalidad creadora”:

“La persona creativa busca relacionar diversas facetas y teorías que se encuentran dispersas en su campo de interés, a efectos de encontrar una síntesis coherente y completa. Lo que es más, el individuo creativo normalmente produce una red de actividades, un complejo de búsquedas [...]. Además de este cúmulo de actividades, el individuo creativo también persigue una serie de metáforas dominantes –o es perseguido por ellas–. Estas figuras son imágenes de amplio alcance [...]. Muchas veces, la clave de las innovaciones más importantes es inherente a estas imágenes.” (Gardner, 1997: 379-380)

Estudiando los métodos de trabajo de científicos como Charles Darwin o escritores como Henry James, Gruber y sus alumnos descubrieron que en sus apuntes existían ciertos “motivos recurrentes” –los leitmotive a los que se refería Samaja– que podrían reconstruirse en una suerte de mapas cognitivos, a la manera de esquemas de ideas relacionadas entre sí. Junto a estos motivos recurrentes, se presentaban “metáforas” o imágenes fuertemente analógicas –como el “árbol ramificado” de Darwin, sobre el cual trazó los caminos ascendente y descendente de las especies, o la “corriente de agua” que para James representaba el fluir de la conciencia y que sirvió de base a su “monólogo interior”–. Sin elevarnos a tales cumbres de la innovación

científica y estética, y limitándonos a recordar nuestras propias “experiencias protagónicas” como investigadores, docentes, estudiantes o meros curiosos, no resultaría extraño encontrar ese tipo de esquemas mentales tomados del repertorio de metáforas acuñado por la cultura en nuestros modestos –pero siempre nutritivos– procesos creativos.

Volviendo a la epistemología, señalemos que Mario Bunge, en *Intuición y ciencia*, describe a la creatividad científico-tecnológica en relación con su medio de acción y el saber que involucra:

“[...] la imaginación creadora del tecnólogo o del científico no opera en el vacío; no hay inventiva científica o innovación tecnológica sin un conjunto de datos y sin un marco de referencia constituido por puntos de vista más o menos articulados. La imaginación creadora de los científicos y los tecnólogos no es ajena a los datos, las teorías, los objetivos e incluso a la atmósfera intelectual general. Las ‘corazonadas’ no saltan solas sino en respuesta a problemas, y a su vez el mero planteo de éstos supone un fondo cognoscitivo previo en el que se advierten huecos por llenar; Böhr y Edison no podrían haber sido producidos por la Edad Media.” (Bunge, 1965: 124-125)

Nuevamente, el complejo paradigma cultural, ideológico y epistémico de la comunidad intelectual a la que pertenece el investigador se postula como un punto de contacto permanente con la actividad creadora. La espontaneidad es devuelta otra vez a la oscura corriente del mito; el ancla del conocimiento instala a la creatividad en la tierra firme del saber qué, cómo y para qué. Este rápido paneo de consideraciones sobre la imaginación creadora en las ciencias, la tecnología y la estética –paneo del que, conscientemente, hemos excluido las caracterizaciones psicologistas más difundidas– recoge una percepción común: la creatividad no es otra cosa que la posibilidad de operar con experiencias y conceptos previamente adquiridos, combinándolos –según reglas también conocidas– de modo tal que el resultado sea una construcción –intelectual o material– nueva para el sujeto. Y es precisamente en ese pasaje de lo ya aprendido y conceptualizado a la concreción de lo “nuevo” – a la acción, a la praxis– donde se establece el vínculo más nítido entre el pensar y el hacer. La creatividad es, entonces, una cualidad relacional: trabaja como un tercer elemento que fija la conexión entre los términos del par.

Nos atrevemos a afirmar, finalmente, que la posibilidad de abrir las puertas de la creación no es, de ningún modo, privilegio de unos pocos

“talentosos” capaces de consumir una alianza absolutamente original entre el pensamiento y la acción. En todo emprendimiento que implique la aplicación de algún saber de una forma nueva para el individuo hay una cuota de creatividad que lo convierte en único y personal, y que retroalimenta en alguna medida la predisposición del sujeto a indagar por sí mismo acerca de su entorno y sus condiciones de existencia. Como antes sugería Castoriadis, la mejor arma para luchar contra el conformismo paralizante de nuestros posmodernos tiempos es la pasión por la búsqueda, aun cuando las respuestas aparenten haber sido formuladas de antemano.

---

### Notas

<sup>1</sup> Aristóteles denomina “sustancias homeoméricas” a aquellas que se constituyen de un mismo tejido uniforme y homogéneo, en el que no pueden discriminarse partes.

<sup>2</sup> Expresión alemana empleada en la filosofía moderna y contemporánea para aludir a la visión o concepción del mundo.

<sup>3</sup> Término de origen griego –usualmente opuesto a “pathos”: sentimiento o pasión– que significa “carácter, costumbre, hábito, uso”, y del que deriva la palabra “ética”.

<sup>4</sup> Expresión alemana que significa “motivo principal” o “recurrente”, empleada habitualmente en música –en plural, leitmotive–.

---

### Bibliografía

#### **Ander-Egg, Ezequiel**

(1993), Técnicas de investigación social, Buenos Aires, Magisterio Río de la Plata.

#### **Bachelard, Gastón**

(1997), La formación del espíritu científico, México, Siglo XXI.

#### **Bruner, Jerome**

(1998), Acción, pensamiento y lenguaje, Madrid, Alianza.

#### **Bunge, Mario**

(1965), Intuición y ciencia, Barcelona, Ariel.

#### **Castoriadis, Cornelius**

(1990), El mundo fragmentado, Buenos Aires/Montevideo, Ed. Altamira/Nordan- Comunidad.

#### **Foucault, Michel**

(1983), El discurso del poder, México, Folios Ediciones.

#### **Gardner, Howard**

(1997), Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad, Barcelona, Paidós.

#### **Horkheimer M. y Adorno, T.**

(1969), Dialéctica del Iluminismo, Buenos Aires, SUK.

#### **Peirce, Charles**

(1987), Obra lógico-semiótica, Madrid, Taurus.

#### **Piaget, Jean**

(1979), Tratado de lógica y conocimiento científico, Buenos Aires, Paidós.

#### **Prieto, Luis**

(1977), Pertinencia y práctica, Barcelona, G. Gili.

#### **Samaja, Juan**

(1994), Epistemología y Metodología, Buenos Aires, Eudeba.



# Imaginación, positivismo y actividad proyectual

Breve disgresión acerca de los problemas del  
método y la creación.

Sergio Caletti\*

## **Resumen / El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer**

La cuestión del método en el diseño constituye el núcleo que focaliza la necesidad de asumir la dimensión múltiple de la problemática del mismo como una dimensión plural. El autor, desde un enfoque crítico de orden epistemológico, cuestiona la aplicación de los métodos científicos y su relación con el diseño. El análisis propuesto puntualiza las especificidades del método científico, enfatizando sobre las tensiones de las cadenas de procedimientos de la ciencia, el sentido de la creación y las fases asociadas al proceso creativo. La propuesta formula el interrogante sobre las posibilidades de conceptualizar el hacer y el pensar.

## **Descriptores**

Arte / Ciencias naturales / Empirismo / Imaginación / Método / Patrones estéticos / Percepción / Positivismo / Tecnología / Teoría del diseño

## **Summary / The Third game**

The theme of the method in the design constitutes the focal point that focalizes the necessity of assuming the multiple dimension of the problematic of this one as a multiple dimension. The author from a critic focussing of an etymological order, question the application of the scientific methods and its relation with the design. The proposed analysis fixes the specifications of the scientific methods, emphasizing the tensions of the links of science processes, the sense of the creativity and the steps associated to the creative process. The purpose expresses the question about the possibilities of making a concept on the thinking and the making.

## **Resumo / Imaginação, positivismo e a atividade projetante**

A questão do método no desenho constitui o núcleo que focaliza a necessidade de assumir a dimensão múltipla da sua problemática como uma dimensão plural.

O autor desde um enfoque crítico de nível epistemológico, questiona a aplicação dos métodos científicos e a sua relação com o desenho.

A análise proposta sinaliza as especificidades do método científico, enfatizando sob as cadeias de procedimentos da ciência, o sentido da criação e as fases associadas ao processo criativo. A proposta formula o interrogante sob as possibilidades de conceituar o fazer e o pensar.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Nº 15 (2003). pp 25-33. ISSN 1668-0227

La pregunta está planteada desde hace tiempo. ¿Es posible un método para el diseño? A juzgar por algunas revisiones sobre la cuestión<sup>1</sup>, la pregunta se mantiene en pie. El propósito de estas líneas no es, sin embargo, entrar propiamente en el centro del asunto, sino apenas formular algunas reflexiones generales

que puedan tal vez ser de utilidad para contribuir a su despliegue.

Los motivos de esta estrategia pueden explicitarse rápidamente: por una parte, interviene el hecho de mi propia inscripción disciplinaria —si cabe el término— para la cual los problemas del diseño se sitúan en una

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. infocedyc@palermo.edu

Sergio Caletti: Investigador y profesor regular de Teorías de la Comunicación en las Universidades de Buenos Aires (UBA) y Nacional de Entre Ríos (UNER), con estudios de posgrado en Comunicación y Ciencias Políticas.

contigüidad; por la otra, y más de fondo, porque tiendo a pensar que cuando un debate se estanca (como parecería ser el caso), es recomendable avanzar por vías laterales a la búsqueda de nuevos y distintos puntos de apoyo. Sobre estas bases, me propongo formular un pequeño conjunto de reflexiones encadenadas. En todos los casos, mi cometido se verá satisfecho si alcanzo a traer a esta imaginaria mesa de intercambios algunas de las problemáticas que en torno a la cuestión del método y de los métodos tienden a camppear hoy por otras mesas de discusión.

Vaya una primera observación, casi preliminar. El obstáculo inicial que afronta una reflexión sobre el método es que, por decirlo rápido, "métodos" los hay de la más diversa índole, sea para la investigación científica, sea para la guerra, sea para la construcción de viviendas económicas en serie, o para otros cien cometidos. Tal parece que se trata pues de un concepto omnibus, o bien fuertemente requerido, cada vez, de una definición de sus contextos de uso.

Tengo, empero, para mí, que la historia por la cual esta palabra —muy lejos ya de su etimología y acepción griegas— ha ido generalizando sus competencias semánticas está estrechamente vinculada a la historia más amplia de un horizonte epistémico, propio de la modernidad en la que tal vez aún nos encontremos. Me refiero a la noción central de la corrección de los procedimientos en el marco de una racionalidad instrumental.

Es curioso: hace mucho, mucho tiempo, se le decía «arte» a la habilidad o competencia específica para alcanzar buenos resultados en una actividad. Sin ir más lejos, el arte de la guerra. O, en relación con la producción de conocimientos, recuérdese la combinación de *ars inveniendi* y *ars probandi*. Pero el pasaje del arte al método (en el sentido moderno del término) sería materia de otro texto.

Hoy, en los hechos, casi todas las actividades humanas que se precien parecen depender de un método para su éxito. ¿En qué sentido cabría hablar entonces de método si de diseño se tratara? A mi juicio, se presenta aquí una fuerte paradoja que puede ir adivinándose. Por una parte, sucede que el meollo conceptual de la noción dominante de método se forjó estrechamente ligado a los problemas del conocimiento, puesto éste en clave de herramienta necesaria para un hacer (luego nos detendremos en esta tesis). Por la otra, ocurre que el diseño no es exactamente una actividad orientada a la investigación y al

conocimiento, aunque pueda suponerlos, sino más bien a la posibilidad de proyectar hacia el plano de lo real una cierta creación que, a su vez, presupone, delimita y resuelve problemas previamente definidos.

Pero antes de avanzar sobre esta presunta paradoja, conviene detenernos en la cuestión del método desde el punto de vista de las ciencias.

## I. Primer encuentro con el positivismo

Es posible realizar una distinción entre tres planos diferenciados en la discusión acerca del lugar que el método tiene en el desempeño cotidiano de las ciencias. Vamos aquí a referirnos a estos planos como los que remiten a 1) la presentación de las ciencias; 2) la definición de las ciencias; y 3) la presunta "realidad" de las ciencias.

Entendamos aquí por «presentación» de las ciencias los rasgos de aquel rostro con el cual las ciencias son vistas y reconocidas desde su periferia, rostro con el que los propios protagonistas de esas ciencias se dejan ver. Entendamos, mientras tanto, por «definición» los términos en los que la ciencia se enuncia a sí misma. Entendamos, finalmente, como la «presunta 'realidad'» de las ciencias, aquella que los especialistas en teoría y/o filosofía de la ciencia se esfuerzan por dibujar con plena atención a su historia, sus nudos principales, sus casos emblemáticos, las prácticas que se cumplen en diversas disciplinas.<sup>2</sup>

Pues bien, así ordenadas las cosas, cada uno de estos tres círculos implica un acercamiento cada vez mayor al corazón de los procesos de investigación y producción de conocimientos. Y ocurre que cuanto más nos adentramos en ese camino, más se desdibuja el papel asignado al método en su desenvolvimiento.

Nos explicamos mejor. En los debates propios de la epistemología, nada fue igual después de que Thomas Kuhn publicara, en 1962, su libro *La estructura de las revoluciones científicas*.<sup>3</sup> Más allá de las numerosas polémicas que desató, de los apoyos y rechazos suscitados, de las correcciones y refinamientos que otros añadieron a sus tesis centrales, el hecho es que las cuatro décadas siguientes no han podido sacudirse la marca de sus incisivas observaciones. ¿Hablaba acaso Kuhn de los métodos de la ciencia? No precisamente, pero —a los fines de lo que aquí nos interesa— valga señalar que sus páginas trazaron un cuadro de la historia y de los modos de funcionamiento de las disciplinas científicas en el que se hacía visible un

fenómeno estremecedor: que la devoción por los métodos canónicos y el respeto sacralizado a sus hallazgos —que se suponían intocables— resultaban, cuando menos, considerablemente matizados por (y con frecuencia subordinados a) dispositivos diversos y no sancti propios de la vida real de las «comunidades científicas». En definitiva: el reconocimiento de validez de las grandes proposiciones que las ciencias formulaban acerca del mundo y las cosas se advertía más dependiente de la construcción de un consenso que de la rigurosidad objetiva de los procedimientos empleados. Claro está, las posiciones kuhneanas no disfrutaban entre los teóricos de la ciencia de ese mismo consenso cuya relevancia el propio Kuhn había contribuido a poner a la luz y que, en esa óptica, las ungiría con validez universal. Pero las tradiciones empiristas y positivistas sufrieron un impacto del que nunca se repusieron por completo. Es que, a la vez, de allí en más nadie podría descartar de manera simple la cuestión que había sido puesta al descubierto, nadie podría tildar de disparates sus señalamientos. En el caso específico de las llamadas ciencias sociales, el proceso seguido en las últimas décadas ha sido aún más cáustico. Había para ellas, es claro, una historia cumplida bajo otras condiciones, una historia capaz de hacer las veces de terreno fértil a los cuestionamientos que socavarían las bases del positivismo. Se trata, sin duda, de una historia relativamente conocida. Lo cierto es que, si por lo menos durante la primera mitad del siglo, las corrientes predominantes en las disciplinas sociales modélicas libraron una batalla tenaz por constituirse como tales de acuerdo a un patrón que no parecía posible que fuera sometido a discusiones, a saber el patrón ofrecido por las ciencias naturales (a las que a su vez se suponía considerablemente más allá de estos laberintos), la segunda mitad asistirá al derrumbe estrepitoso este intento. El impulso que se llamó científicista se prolongó todavía durante buena parte de los años '60, aunque las fuerzas empeñadas reconocían ya algunas relevantes averías.<sup>4</sup> Luego, con lentitud primero y cobrando velocidad después, el entero andamiaje de aquellas ambiciones hinchadas de optimismo que apostaban a estar fundando el verdadero camino del conocimiento de las cosas sociales y humanas, se hundió como el Titanic. En el escenario contemporáneo son sólo algunos rincones de la investigación social los que mantienen incólume su fe en los recursos de un método canónico.

Por el contrario, las más significativas líneas de trabajo de estos últimos 30 ó 40 años parecen, por lo común, caracterizarse por traer consigo —junto a las propuestas teóricas— concepciones de método que rompen con el canon y reclaman por sus derechos a algún irreverente lugar bajo el sol. Desde Foucault hasta Ciccourel, desde Derrida hasta Jauss, desde Bourdieu hasta Geertz, desde Williams hasta Bajtin, desde Habermas hasta Luhman, desde Deleuze hasta Castoriadis, desde Steiner hasta Gadamer. ¿Qué es lo que intentamos señalar con estos breves trazos, orientados a evocar lo que todos ya conocemos? Lo insinuábamos en un principio. Si durante casi tres siglos y medio (desde Bacon y Descartes), las nociones que operaron acerca de las posibilidades humanas de acceder a proposiciones verdaderas hicieron del método su centro (y sobre todo, del establecimiento de un método), el hecho es que esta centralidad ha entrado en una crisis profunda. Pero si en el corazón de las teorías del conocimiento la obsesión por el método parece haber dejado su lugar a otras más productivas, no ocurre lo mismo ni en el terreno de las definiciones de rutina que las disciplinas dan de sí mismas —baste consultar cualquier manual de casi cualquier disciplina— y menos aún entre quienes, desde las orillas de las presuntas «ciencias», disputan aún por obtener sus demorados reconocimientos. Se da, en este sentido, un fenómeno llamativo. Las corrientes positivistas y científicistas en el campo de las disciplinas sociales, confrontadas desde múltiples flancos, comenzaron a perder las posiciones predominantes que habían tratado de mantener hasta entonces. Pero batidas en la vanguardia, ganan terreno en la retaguardia. Esto es: con la creciente incorporación de la población joven a la educación superior y, a la vez, con la creciente incorporación de los más diversos saberes, oficios y competencias a formatos universitarios más o menos homogéneos, resulta que el sistema de taxonomías, de organización de los aprendizajes, de disciplinamiento de los campos de problemas, de especialización de los conocimientos y de escalafonamiento de los honores, tiende a configurarse de acuerdo al único patrón más o menos extendido y aceptado en los claustros universitarios, precisamente el de las llamadas ciencias. En este juego de institucionalizaciones, el método está llamado a cumplir un específico efecto de sentido: su estipulación es indicio de que la disciplina está constituida como tal, en

paridad de condiciones con cualquier otra. Marbete de distinción, su existencia y su administración permiten imaginar una custodia de la calidad de las cosas, al tiempo que justifican la corporación, explican los requerimientos de complejos aparatos de enseñanza, fundamentan relaciones de autoridad y ejercicios sutiles de poder. En otras palabras: puesta en tela de juicio la aspiración a un estatuto canónico para cualesquiera fórmulas que garanticen la consecución del conocimiento, el fantasma del método ataca por la espalda. Si se permite la parábola: las autoridades de esta suerte de Iglesia admiten crecientemente que no hay camino preestablecido para avanzar por la senda de la fe; pero eso sí, los hábitos se tornan imprescindibles, obligados, y las sastrerías eclesiásticas constriñen los modelos que está permitido vestir.

No se trata de desplegar aquí ninguna invectiva contra el método<sup>5</sup> en general o en abstracto. Carecería por completo de sentido. Quisiera incluso al respecto ser todavía más explícito: ciertas orientaciones (a veces ambiguamente denominadas «posmodernas») tienden a confundir peligrosamente lo que es el cuestionamiento radical que puede hacerse (y muy probablemente corresponda hacer) de ese lugar totémico que ocupa la preocupación metodológica en algunos ambientes más o menos académicos con, por el otro lado, el desprecio por la atención que cabe efectivamente prestar a los procedimientos en cualquier instancia de producción deliberada. De lo que se trata, en todo caso, es de revisar de qué se habla cuando se habla de método. En especial, cuando se habla de ese método que nos enseñaron a sacralizar.

## II. Del positivismo a la metafísica de las definiciones únicas

A mi modo de ver, una de las cosas de las que suele hablarse cuando se habla de método —la más feroz, la más imperceptible, la más extendida— es de la univocidad de los objetos del mundo. Para explicarnos mejor, debemos formular un pequeño rodeo.

Una de las tradiciones de más arraigo filosófico en la edificación de las ciencias modernas —que ha calado hondamente en el sentido común que, con más o con menos, todos habitamos— ha dado por supuesto que el modo de ser de las cosas es relativamente estable cuando no atemporal, que la clave que permite inteligirlo

se encuentra en las cosas mismas (por así decirlo, en su «interior») y que esta verdad que las cosas «encierran» constituye la llamada realidad, material, objetiva y unívoca. Esta verdad, pues, espera ser conocida precisamente por una ciencia que, para ello, habrá de procurar, con ayuda de la observación y la razón, convertirse en una suerte de espejo de palabras bruñidas donde las cosas del mundo se reflejen, definidas tal y como efectivamente son.

Es en este cuadro de supuestos básicos subyacentes donde cabe hablar, pues, del método como una ilusión y donde esta ilusión del Método cumple su tarea. La explicación al respecto, concluido ya el rodeo, resulta bastante sencilla. Si la verdad de las cosas es —en cada caso— una, yace en la realidad y está esperándonos, los caminos para llegar hasta ella podrán cumplir meandros o ir derecho, pero no cabe que varíen demasiado. Si la verdad es una, en definitiva el método para llegar a ella debe serlo también. Y, lo que es más importante para nuestro punto, la ecuación inversa: cuando se afirma la universalidad del método, se afirma aquella noción de verdad sin la cual esta idea de método se cae. Cuando se discute acerca de cuál es el método capaz de resolver una universalidad de problemas, lo que se afirma de manera implícita, en rigor, es que “todavía no lo hemos hallado”, al tiempo que se descuenta que la base misma del sentido que tendrá el hallarlo radica en que aquella universalidad de problemas responde, en última instancia, a unas pocas leyes, objetivas, estables, unívocas, que traducen los problemas a una materia homogénea, y que hacen de su conocimiento una sapiencia virtualmente definitiva. Permítaseme una aclaración, para no dar por obvio lo que puede suscitar malos entendidos. El resumen extremadamente compacto, cerrado y —diría— casi brutal con el que he intentado aludir en los dos párrafos anteriores a una concepción que, sin embargo, subtiende sus operaciones en una densa, compleja y variada gama de tradiciones epistemológicas, no constituye la transcripción de ninguna posición identificable, y con seguridad son palabras con las que ninguna corriente realmente existente haga bandera. Se trata, antes bien, de una lectura de la lógica implícita en una multitud de operaciones teóricas y prácticas que anidan en la historia de la ciencia, y tal vez hasta la articulan en buena medida (particularmente en el caso de las ciencias naturales) desde que Galileo discutiera con las autoridades de la Iglesia —de acuerdo a la brillante interpretación de Bertold Brecht— dónde debía posarse la vista, si en las

imágenes que ofrecía el telescopio o en la letra de los textos de Aristóteles. En otras palabras: si el camino a la verdad era fruto del contacto adecuado con la realidad misma o, por el contrario, resultado inteligente de la interpretación de signos. Aún con la extirpación de sus ojos (por mirar donde no correspondía), el triunfo fue de Galileo, y el camino que desde entonces se siguió fue el que preconizaban sus observaciones del cielo.

Podemos ahora retomar nuestra interrogación inicial. ¿Hay algo de común en la discusión sobre los métodos cuando tratan de cuestiones de tan distinta índole como la investigación, la guerra o la construcción de viviendas en serie? Por supuesto que nada en común si se atiende a los procedimientos que se prescriban, o a las reglas que pongan a estos procedimientos en hilación. Sin embargo, la respuesta que se propone es por la afirmativa. Y cabe desplegarla en dos distintos registros. El primero tiene que ver con los dispositivos institucionales específicos —y a los que ya hicimos referencia— en relación con los procesos de universalización del saber. En resumen: la búsqueda de cientificidad trae prestigios y, con ellos, también vicios de los que no siempre manejamos las consecuencias, tales como los de una “metodologización” por doquier. El segundo de ellos es de un orden cultural amplio. Y me disculpo por formularlo mediante un nuevo rodeo.

Quiero decir: las distancias entre el pensar (la verdad) y el hacer (viviendas) se achican cuando el hacer es concebido como la manera de encarnar de un algo que pudo haber sido, a su vez, pensado —de hecho o de derecho— como la verdad ante unos interrogantes del orden de lo práctico, verdad que —por así decirlo— yacía en algún pliegue de la realidad misma. “Esta era la solución que debíamos encontrar”, afirma decidido el herrero, el general o el arquitecto cuando supone que su respuesta a los problemas planteados ha dado efectivamente en el clavo gracias al uso adecuado de un conocimiento acertado de las condiciones en las que debía operar. La solución yacía, pues; el talento consistió en encontrarla, esto es, ir a su encuentro.

En la medida en que para cada interrogante haya (supongamos que haya), en definitiva, una sola respuesta y, también en definitiva, un modo correcto de caminar hacia ella, estaremos así convencidos de que nuestro hacer es “correcto” porque responde a la corrección del diseño propuesto para armonizar con la verdad de las cosas.

Una perspectiva de esta índole tiene claras ventajas. Una de ellas, la de empalmar con los modos más ajustados a sentido común. Véase

que sus dichos pueden ratificarse fácilmente en el encuentro inmediato con la evidencia elemental (o la presunción de ella). Otra ventaja, la de cumplir con las exigencias básicas de la razón instrumental, en cuyas operaciones buena parte de este Occidente que somos descansa desde hace, precisamente, casi cuatro siglos.

Pues bien, tal vez ahora que resulta más claro en qué sentido puede afirmarse la pretensión totalizante de la cuestión del método, lo que queda en la oscuridad es cuál es el problema con ello. En último término, los argumentos que venimos de dar bien podrían servir de soporte, contrariamente a lo que pretendíamos, para una afirmación del tipo siguiente: “si bien la confianza que la teoría de la ciencia y la propia ciencia depositan en el establecimiento de un método universal se ha visto deteriorada en las últimas décadas, los razonamientos ofrecidos respecto de este asunto llevan a pensar que bien vale el esfuerzo por resituar al método en su centro perdido; y no cabe duda de que —sobre estas bases— debe ser aspiración de las disciplinas del diseño darse finalmente el suyo”. Pero esto es justamente lo que nos importa poner en discusión.

La revisión que propiciamos aquí ha recorrido en los últimos años múltiples senderos y rozado vastedad de implicaciones. Me interesa empero apuntar ahora a una zona particular de esta vastedad, habida cuenta del carácter que asignamos inicialmente a las disciplinas del diseño como telón de fondo para nuestra reflexión (aunque nos mantengamos en un plano considerablemente alejado de sus cuestiones concretas).

El problema es el siguiente. Las nociones básicas subyacentes que hemos atribuido a las tradiciones del positivismo y del empirismo tienen dos consecuencias decisivas, a saber, uno, que la verdad sólo es concebible en la realidad de lo ya dado, y dos, que la actividad primaria y fundamental del hombre en el mundo es la percepción.<sup>6</sup>

Es obvio que estas nociones, adecuadas al “descubrimiento” de la Naturaleza cuando ésta parecía eterna e inmutable, se traslada con enormes costos al espacio de los procesos históricos (más allá del nada pequeño detalle de que tampoco sea ya “adecuada” a los problemas de la Naturaleza). Los costos tienen un nombre y éste ha sido proferido más de una vez como la “pasividad” de la conciencia.

Esta “pasividad” tiene variadas prolongaciones. En un plano (estrictamente el del pensar y en su acepción clásica), supone que nuestras “ideas” o “representaciones” de lo real se constituyen con nuestros registros sensoriales por base y

alimento, ocluyendo así la problemática de la interpretación. En otro plano, el del hacer, ocluyendo la cuestión de la imaginación creadora. No son cuestiones menores. Casi diría que una entera tradición las requiere. Es que en tanto la creación sea sólo cuestión divina, entonces al hombre le corresponde únicamente espejar la Naturaleza en las cuestiones del conocimiento, e imitarla (mimesis) en las del arte.

En los territorios del conocimiento (esto es, los del pensar), las críticas a esta concepción se remontan, como se sabe, cuando menos a Kant, tanto por su demostración de los juicios a priori, como por su postulación de la imaginación trascendental. Los doscientos largos años transcurridos desde entonces pueden verse como una zigzagueante guerrilla contra el ejército imperial de la verdades unívocas. Hasta hoy. No puede decirse, en rigor, que la guerrilla haya «triunfado», su papel es apenas golpear, pero lo cierto es que el ejército imperial aparece agotado y sin parque.

Imaginar, interpretar. ¿Es posible deslindar radicalmente estas dos operaciones? Tal vez no lo sea. Lo que sí puede decirse es que ambos verbos conjugan hoy diferentes series de interrogantes, crecidos por igual al margen de los tinglados positivistas. Interpretar parece capaz de tensar las cuerdas de vastos campos de problemas nuevos, asociados a los signos, al discurso, a la hermenéutica, a la cada vez más arrolladora problemática del sentido. Imaginar, en cambio, adquiere su mayor brillo en la sinfonía de la creación, de la contingencia, de la apertura de los procesos sociales, y de la posibilidad de futuros distintos.

### III. Segundo encuentro con el positivismo y "el descubrimiento de la imaginación"

¿Cuál es la relevancia de estas alternativas? Más allá de las que emergen con alguna claridad para los problemas del conocimiento en general, la cuestión tiene un valor particularmente significativo cuando lo que se analiza es la actividad proyectual. ¿Es posible definir y canonizar una cadena de procedimientos para la creación? ¿Pero es acaso razonable hacer caer el quehacer proyectual en los terrenos de la creación aun cuando ella deba con frecuencia subordinar el vuelo imaginativo a precisos requerimientos de uso, o bien sociales en general, o bien específicamente legales, o bien materiales, etcétera?

Vayan dos respuestas rápidas a estas preguntas. En relación con la última, la respuesta podría ser una repregunta: ¿es que acaso hay alguna

actividad creativa/creadora que pueda encararse en abstracción de condiciones dadas? Quien diga que sí, habla pues de Dios, y está claro que ése es otro tema.

Por lo demás, ¿no es propio del artista — aludiendo apenas a lo básico— trabajar bajo las condiciones de las telas y las texturas de los óleos, o esculpir habida cuenta de la dureza del mármol, escribir con las reglas de la lengua, modelar el barro o tallar madera atendiendo a las características de los respectivos materiales o —¿por qué no incluirlo?— rodar un film con los créditos del Instituto de Cinematografía? Pero más allá de esta observación tan elemental como irrefutable, ¿no son también condiciones que operan en la actividad creativa la noción de patrones estéticos socialmente compartidos, o incluso la noción compartida de qué cosa puede ser transgredirlos? Pensar la creación abstraída de las condiciones en las que está compelida a desarrollarse no alcanza siquiera para cultivar la noción décimonónica del genio.

Avancemos, entonces, sobre la pregunta primera, acerca de la mentada posibilidad de una cadena de procedimientos para la creación. A mi modo de ver, tal posibilidad simplemente carece de sentido. Entendámonos: no se intenta aquí decir que carece de sentido incorporar resortes metodológicos en todas las fases del proceso de trabajo. Pero esta incorporación cobrará valor relativo cuando se trate de fases más vinculadas al control de las condiciones y lo perderá cuando se trate de fases más asociadas a los aspectos propiamente creativos.

Es urgente formular aquí una aclaración de varias capas. Primera capa: si una más o menos sutil diferencia existe entre la «producción artística» y la de los diseños en general, ésta tal vez sea —sugerimos con humildad de extranjeros— que las llamadas artes con mayúsculas suelen ubicarse más bien del lado en el que las condiciones a partir de las cuales se trabaja resultan padecidas o bien aparecen como restricciones, mientras que en el caso de los llamados diseños, estas condiciones —o al menos algunas de ellas— resultan asumidas como parte decisiva del desafío: se trata de una creación al servicio de unas ciertas condiciones, a tal punto que el término mismo —«diseño»— está inextricablemente asociado a la idea de respuesta a problemas específicos, algo que, en cambio, en el territorio de las artes constituye eventualmente un tema arduo para el debate, tema que el slogan vanguardista de «el arte por el arte» supo en su momento condensar con claridad y énfasis polémico con vistas a propiciar justamente una revisión tanto histórica como teórica.

Segunda capa. En un caso o en otro, empero, la mención a “fases” más “próximas” a la creación o a las condiciones no es más que un discutible y provisorio recurso analítico. En el trabajo creativo concreto, imaginación y condiciones dadas no son escindibles.

Tercera capa. Y sin embargo, nadie negaría que existen técnicas que el artista, en principio y para su conveniencia, habrá de dominar cuando de manejar el cincel se trate. Aunque, a la vez, lo que efectivamente marque en la materia que talla no pueda discriminarse entre aquello que debe a su técnica y lo que debe a su talento. Si en los párrafos precedentes hemos elegido la figura del artista para desplegar un cierto contrapunto, no debe entenderse como una casualidad o meramente un ejemplo cómodo. Ocurre, a nuestro entender, que el arte, las bellas artes, ocupan y han ocupado el lugar de la molesta piedra en el zapato positivista y en el de las tradiciones que hemos vinculado a él. Digámoslo en otras palabras. Las ciencias y tecnologías modernas y contemporáneas han ido modelando una suerte de tipología de relación de los seres humanos con su entorno, como hemos ya referido, sostenida entre otras cosas en la racionalidad metódica con arreglo a fines, la «pasividad» de la conciencia, la inteligencia para el conocimiento y control de lo dado, el culto a lo dado como todo lo que es pasible de existencia, lo dado como matriz de univocidades. Esta tipología le pareció a Occidente capaz de dar cuenta de la infinita heterogeneidad de formas concretas de relación del hombre con las cosas, arco en el que podrían quedar comprendidas desde las prácticas de un laboratorio bioquímico hasta las páginas de un libro de autoayuda. Hay, sin embargo, un único rincón del ring que esta lógica no ha podido nunca reducir a sus términos: el arte. He aquí por qué la invocación al arte. Al menos para los propósitos de este texto (sospechamos que también para una cierta filosofía), el arte cumple el papel de lo que hoy los diarios llamarían un *leading case*: su irreductibilidad señala la grieta ante la cual el edificio científico de la modernidad se ve obligado a constreñir su imperio a fines específicos, abandonando las aspiraciones a la Ciudad de la Ciencia, o corre el riesgo de ahondar indefinidamente su crisis. La existencia del arte denuncia de manera insoslayable la presencia de lo que las tradiciones empiristas y positivistas no soportan (porque allí mueren sus explicaciones), vale decir, la piedrita que, sin soportarla, tampoco han podido quitar de sus zapatos: la imaginación creadora.

Durante siglos, la razón occidental propuso una suerte de transacción: sea pues, la imaginación para el arte, y que quede claro, ¡para ningún otro dominio! La pregunta contemporánea — después de Kant, después de Nietzsche, después de Freud, de Husserl y de Heidegger— es: ¿para ningún otro dominio? ¿Es efectivamente posible entender la historia, la vida social, la aventura humana, las relaciones con la misma Naturaleza y hasta el conocimiento en el sentido más estricto como otra cosa que como una construcción siempre creadora —para mal o para bien, es otro asunto— en el que no puede sino participar la imaginación de un modo decisivo, esto es, la posibilidad de pensar y representarse lo que no está dado en parte alguna sino apenas por venir?

Hoy se abren nuevos horizontes para este orden de preocupaciones. Y ya no es novedad afirmar que el conocimiento es construcción y no constatación. Aunque bajo este término, por demás frecuente, se abra a su vez una diversidad de desarrollos heterogéneos. Tomo el giro de “el descubrimiento de la imaginación” de uno de los pensadores contemporáneos que más insistentemente han aludido a los modos en que Occidente dio vuelta el rostro cada vez que se enfrentó al abismo de esa irreductible capacidad creadora —poiética, es el término que nuestro autor elige— que parecía colocar a los humanos a la vera temida de la divinidad. O, mejor, digámoslo con la más temible todavía ecuación inversa: que parecía suficiente para que se dejara de endiosar lo que no era sino estrictamente humano. Me refiero a Cornelius Castoriadis.<sup>7</sup> Otros, en una clave muy distinta, con apoyo en supuestos cognitivistas y desde las ciencias naturales, aluden hoy al universo entero como lo opuesto a lo ya dado, esto es, como un proceso autopoiético.<sup>8</sup>

No se trata de alimentar ningún irracionalismo (otro fantasma que nubla nuestra vista). Se trata apenas de reconocer que las disciplinas del diseño se ubican en una zona de tensiones cuya resolución, para colmo, no está ni por mucho enteramente en sus manos. Entre la tecnología y el arte, entre la razón que calcula y la imaginación que inventa aquello que aún no es, las batallas que libran estas disciplinas por su reconocimiento pleno —sus protagonistas, claro está— parecen a veces verse presionadas hacia una banda o hacia la otra por historias de las que no pueden hacerse cargo. Me animo a decir que este problema de legitimidades tampoco es enteramente de ellas: en buena medida, resulta de las violencias que parece a veces imponer una

academia de mano única y, por cierto, escasa imaginación. Pero, eso sí, con una tenaz voluntad —permítase el doble sentido— de «disciplina-miento».

Este lugar singular de tensiones epistemológicas e institucionales que las atraviesan y las desbordan inviste, empero, a las disciplinas del diseño de un carácter sobre el cual quizá no se haya reparado lo suficiente. Podría resumirse en los siguientes términos: sobre el filón principal de objetos (bienes y mercancías) que tienen un cierto destino bajo las leyes del mercado, estas disciplinas condensan como pocas, de un modo casi frontal, uno de los rasgos decisivos de la vida social moderna y contemporánea, el de la actividad que ha dado en llamarse proyectual. Con el término «proyectual», el diseño pone en su centro aquello que, mucho más allá de sus límites profesionales, podría entenderse como uno de los más densos nudos de la reflexión contemporánea, a saber, el entendimiento de lo que constituye ese talante por definición de la actividad social humana, el de proyectarse sobre el mundo por vía de su propia imaginación, e intervenir en él para modificarlo imperceptible o bruscamente.

No es el caso venir a descubrir que una enorme porción de las actividades políticas, económicas o culturales que informan la vida social suponen, si hablamos con rigor, un “proyecto”, o que se desarrollan permanentemente en el plexo incierto de convergencias y disputas entre distintas operaciones de agentes que apuestan a la posibilidad de plasmar —bajo condiciones dadas— sus figuraciones de lo que debería advenir. Eso lo sabemos. Pero, más estrictamente, es sí el caso de pensar que una teoría del diseño enfrenta el desafío de conceptualizar —así fuere con alcances restringidos— lo que hace al corazón de una teoría de la praxis social: las maneras en las que el sujeto interviene en la realidad ya dada (objetiva) para imprimir su marca creadora, para instituir un mundo siempre nuevo que, cada vez, se volverá sobre sus congéneres como la actualización de unas condiciones, actualización que ahora son parte de las que están ya dadas, en las que habrá que apoyarse y ante las que partirá una nueva intervención.

Conceptualizar de este modo las relaciones entre el hacer y el pensar abre muy probablemente horizontes de especial interés. En este contexto, hablemos entonces de método. Pero tal vez haya que admitir, en relación con las actividades proyectuales, que 1) será mejor hacerlo en el plural: métodos; 2) será

mejor orientar sus posibles eficacias al manejo de las condiciones dadas antes que a lo por hacer; 3) será mejor suponer que, lejos de cualquier univocidad, las respuestas creativas a un requerimiento pueden ser múltiples y que, con frecuencia, no será posible establecer entre ellas una vara de comparación adecuada; 4) será mejor no reducir los procesos creativos a ninguna cadena de procedimientos preestablecidos; 5) será mejor, mucho mejor que el afinamiento de los presuntos métodos, la educación de la sensibilidad y el entrenamiento de los talentos.

---

### Notas

<sup>1</sup> Cf., entre otros: Rodríguez Morales, Luis, Para una teoría del diseño, UAM-A, Tilde, México, 1989

<sup>2</sup> De ninguna manera intentamos decir por esta vía que algunos de estos planos diferenciables contiene “más verdad” que los otros respecto de las llamadas ciencias: ellas efectivamente son lo que los tres planos ponen en juego.

<sup>3</sup> Hay edición castellana: Kuhn, Thomas S., La estructura de las revoluciones científicas, FCE, México, 1971 y reimpressiones.

<sup>4</sup> No es sencillo (y menos posible aquí) cumplir con una genealogía ni precisa ni exhaustiva de este proceso de deterioro. Pero, en términos muy generales, no pueden dejar de señalarse al menos cuatro distintas huellas de peso en ese itinerario, amén de las implicadas por el mismo Kuhn: nos referimos al segundo Wittgenstein y su teoría de los juegos de lenguaje; al psicoanálisis que —para entonces— había comenzado una trayectoria de asentamiento e irradiación de amplia gama en el mundo de la cultura; a las diversas herencias de la fenomenología y el existencialismo; por último, al nuevo ciclo de desarrollos teóricos que —con la posguerra y contra el stalinismo— se registraba en el campo marxista de Europa Occidental.

<sup>5</sup> Si de invectivas contra el método se trata, tienen siempre vigencia las agudas y vibrantes páginas de *Against Method*, del epistemólogo Paul Feyerabend, escritas en 1975. Hay edición castellana en Tecnos: *Tratado contra el método*, Madrid, 1981.

<sup>6</sup> Como se sabe, David Hume —en la tradición de Locke— sostenía que nuestras impresiones (de la realidad de las cosas sensibles) eran el origen de todas nuestras ideas. Esta tradición, opuesta al llamado innatismo de Descartes (que le había sido tan útil en su singular demostración de la existencia de Dios), permeó largamente a la Ilustración y a lo que se conociera luego, precisamente por esta definición, como corrientes materialistas.

<sup>7</sup> Ver: Castoriadis, Cornelius, “El descubrimiento de la imaginación”, en *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 1988. Castoriadis dedica buena parte de su obra a la crítica de los supuestos que hemos aludido aquí como propios del empirismo y el positivismo. En sus términos, se trata de



“la lógica conjuntista-identitaria” que ha venido tallando nuestra mirada desde hace 25 siglos. Al respecto, cf. *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1983 y 1989. En especial, vol. II, capítulo 5.

<sup>8</sup> Me refiero, entre otros, a H.R. Maturana y F. Varela. Ver: Maturana, H.R., *Biology of Cognition*, University of

Illinois, 1972. Para un examen accesible de estas posiciones, Varela, F., *Conocer*, Gedisa, Barcelona, 1990. Un examen de distintas corrientes próximas a este enfoque, en Watzlawick, Paul (ed.), *La realidad inventada*, Gedisa, Barcelona, 1988.



---

# De la totalidad a la complejidad

Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin

Alicia Entel\*

## **Resumen / De la totalidad a la complejidad**

La elaboración de la "verdad" constituye el eje de un análisis que apela a la construcción de una concepción totalizadora trascendente. La autora sitúa en la historia la realidad humana. Desde el pensamiento de Edgar Morin rescata la idea de complejidad, como un sistema auto-eco-organizador que posibilita, a través del tránsito de complejidad en complejidad, llegar finalmente a un sujeto reflexivo para encontrar su fundamento.

La complejidad permitiría darle mayor apertura al vínculo ver-saber, sería además la expansión de un pensamiento coherente con la crítica de la época. Finalmente, este cambio de rumbo teórico permitiría, junto con los aprendizajes acumulados en la memoria, no sólo prever hecatombes, sino evitarlas.

## **Descriptores**

Conocimiento / Marxismo / Morin, Edgar / Praxis / Realidad humana / Sujeto-objeto / Totalidad

## **Summary / From a whole to a complexity**

The making of the "true" constitutes the axis of an analysis that refers to a construction of a transcendent totalizer conception. The author places in the history the human reality. Since Edgar Morin's thought, she rescues the idea of complexity as a self-organized system that gives, through the way from complexity to complexity, the final arrival to a reflexive person to find its basis. The complexity would give a better opening to the link to see/ to know, it would also be the expansion of a coherent thinking with the critic of the epoch. Finally, this change of theoretical direction would let, along with the accumulated learning in the memory, not only to prevent hecatombs, but also to avoid them.

## **Resumo / Da totalidade à complexidade**

A elaboração da "verdade" constitui o eixo da uma análise que apela à construção de uma concepção totalizadora transcendente.

O autor situa na história a realidade humana. Desde o pensamento Edgar Morin, resgata a idéia de complexidade, como um sistema auto-eco-organizador que possibilita, através do trânsito de complexidade em complexidade, chegar finalmente a um sujeito reflexivo para dar com o fundamento. A complexidade permitiria dar-lhe maior abertura ao vínculo ver/saber, seria além disso a expansão de um pensamento coerente com a crítica da época.

Finalmente, esta mudança de rumo teórico permitiria, junto com as aprendizagens acumuladas na memória, não só prever hecatombes, mas evitá-las.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. N° 15 (2003). pp 35-35. ISSN 1668-0227

"Ese paradigma de Occidente, hijo de la herencia fecunda de la esquizofrénica dicotomía cartesiana y del puritanismo clerical, gobierna también al doble carácter de la praxis occidental, por una parte antropocéntrica, etnocéntrica, egocéntrica, cuando se trata del

sujeto... por otra parte y correlativamente manipuladora, congeladamente objetiva cuando se trata del objeto. Ese paradigma no existe si no es en relación con la identificación de la racionalización con la eficacia, de la eficacia con

---

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [infocedyc@palermo.edu](mailto:infocedyc@palermo.edu)  
Alicia Entel: Licenciada en Letras (UBA), Master en Ciencias Sociales (FLACSO), doctorado en Filosofía y Letras (UBA). Profesora titular de Teorías de la Comunicación FCS-UBA y de Comunicación y Cultura Urbana, y Comunicación y Conocimiento.

los resultados cuantificables; es inseparable de toda tendencia clasificatoria, reificatoria, etc., tendencia corregida, a veces fuertemente, apenas otras veces, por contratendencias aparentemente irracionales, sentimentales, románticas, poéticas. Efectivamente de la parte a la vez grávida y pesada, etérea y onírica de la realidad humana (y tal vez de la realidad del mundo) se ha hecho cargo lo irracional, parte maldita y bendita donde la poesía se atiborra y se descarga de sus esencias, las cuales, filtradas y destiladas, podrían y deberían un día llamarse ciencia”.

*(Edgar Morin, Introducción al pensamiento complejo, :83)*

### Introducción

Desde hace un tiempo estamos desarrollando una investigación sobre la centralidad de la imagen en los modos de conocer contemporáneos. Promovió que intentáramos una aproximación al tema de la complejidad el siguiente problema: existe, al menos en Occidente, una larga tradición filosófica que ha consolidado la distinción entre ver y saber como dos órdenes separados e incompatibles. Se llame sensibilidad, sentidos, percepción, lo que entra por los ojos del sujeto debe ser elaborado “en otra instancia” para convertirse en “verdad”. Sin embargo -tanto lo que obtuvimos en algunos trabajos de tipo exploratorio en el presente como reflexiones tan antiguas como las de los presocráticos -apuntarían a la posibilidad de elaboraciones cognitivas diferentes, no disociadoras entre ver y saber. Y esto no debería ser confundido con ingenuidad por parte de los que así piensan, ni tampoco con banalización ni con misticismo. Además, conjeturábamos que en la consideración de la falsedad de lo percibido - independientemente de que esto pudiera ser realmente así- también estaba presente cierto carácter represor al cuerpo, a las sensibilidades, a la subjetividad en sentido amplio. En este sentido, apelar a una concepción totalizadora nos parecía fundamental. Permitiría discutir el valor relativo de la mirada, pero a la vez no caer en un cientificismo que sólo reconoce leyes aboliendo los sujetos.

### Acerca de la totalidad

En un principio acudimos a la categoría de totalidad de la tradición marxista. Para G. Luckács (1969) “lo que diferencia decisivamente

al marxismo de la ciencia burguesa no es la tesis de un predominio de los motivos económicos en la explicación de la historia, sino el punto de vista de la totalidad. La categoría de totalidad, el dominio omnilateral y determinante del todo sobre las partes es la esencia del método que Marx tomó de Hegel y transformó de manera original para hacer de él el fundamento de una nueva ciencia. La separación capitalista del productor respecto del proceso total de la producción, la fragmentación del proceso del trabajo en partes que no tienen en cuenta la peculiaridad humana del trabajador, la atomización de la sociedad en individuos que producen insensatamente, sin plan ni conexión, etc., todo eso tenía que influir profundamente también en el pensamiento, la ciencia y la filosofía del capitalismo.” (:30-31)

Incluimos esta cita extensa porque nos permite vincular la categoría de totalidad y su dificultad en ser reconocida en los marcos del proceso capitalista. Pero también porque nos deja en una encrucijada: plantea cuestiones como “el dominio del todo” sobre las partes. A pesar de adherir a una perspectiva dialéctica -no puede incorporar lo contrario al mismo tiempo: en qué consisten las “partes”, cuánta totalidad cada una encierra? Desde otra mirada, el texto nos ofrece un claro ejemplo de la vinculación entre las modalidades de trabajo y de pensamiento legitimados en las sociedades capitalistas. A la vez muestra cierta sobrevaloración -tal vez sea una palabra exagerada- de la alienación motivada por la división del trabajo. ¿Acaso disminuye la alienación en un proceso de trabajo diferente?1 Existe un importante esfuerzo por comprender la conciencia de clase y por enaltecer y legitimar “la función histórico-práctica de la conciencia de clase” (op. cit. :55) Pero se podría conjeturar que queda en segundo término aquello que no sería privilegiado por tal conciencia con todo lo que esto connotaría con respecto a los órdenes de lo perceptual y lo simbólico (mundo de las creencias, religión, vida cotidiana, etc.) Una cita de La Sagrada Familia de K. Marx como acápite en el libro de Lukács, da algunas pautas: “No se trata de lo que directamente se imagine tal o cual proletario, o incluso el proletariado entero. Se trata de lo que es y de lo que históricamente se verá obligado a hacer por ese ser”. (id.,: 49)

Tal vez el privilegio a la formación para el hacer revolucionario haya descuidado otras prácticas que involucran a los seres humanos y los configuran.

En cuanto al tema específico que nos interesaba: el conocimiento, las sensibilidades, si se tiene en

cuenta la producción de Lukács, en los frondosos tomos de su *Estética* aparece con mucha claridad una teoría del reflejo de la realidad.<sup>2</sup> Lamentablemente -ya de modo independiente del pensamiento de Lukács - estas reflexiones no han derivado en enaltecimiento de la densidad de la visión sino en empobrecimiento de la comprensión de aquellos procesos que permiten al humano "crear" realidad.

Otro pensador, el checoslovaco Karel Kosik (1967), dentro de un enfoque marxista, trabajó expresamente las ideas de totalidad y pseudototalidad en una perspectiva explícitamente antidogmática. En la *Dialéctica de lo concreto* objeta la tesis del conocimiento como reflejo o "reproducción" de la realidad desligado de la creatividad humana. Para ello valora el concepto de praxis y de totalidad como percepción inicial del ser humano:

"La tendencia espontánea de la praxis y del pensamiento, a aislar fenómenos y a desdoblar la realidad en lo esencial y lo secundario, va siempre acompañada de una percepción del todo igualmente espontánea en la cual son aislados determinados aspectos, aunque esa percepción sea para la conciencia ingenua menos evidente y, con frecuencia, inconsciente. El "horizontes" -oscuramente intuido- de una realidad indeterminada como todo, constituye el fondo inevitable de cada acción y cada pensamiento, aunque resulte inconsciente para la conciencia ingenua" (:31)

El conocimiento de algo, entonces, no pasa por una aprehensión ingenua de una realidad "dada" sino por una actividad que en el proceso mismo de conocer recupera la totalidad inicial "olvidada". En verdad, el hombre -según K. Kosik- debe dar un rodeo para conocer la realidad como tal:

"Para los grandes filósofos de todas las épocas - mito platónico de la caverna, la imagen baconiana de los ídolos, Spinoza, Hegel, Heidegger y Marx - el conocimiento es precisamente una superación de la naturaleza, la actividad o el esfuerzo "más alto" (:39). Ahora bien, para tal logro -conocer las cosas como son en sí mismas - el hombre debe transformar las cosas en "para sí". Por eso Kosik agrega: "El conocimiento no es contemplación. La contemplación del mundo se basa en los resultados de la praxis humana. El hombre sólo conoce la realidad en la medida en que crea la realidad humana y se comporta ante todo como ser práctico."

El reconocimiento de la praxis no desde el mero pragmatismo sino como la "praxis objetiva de la humanidad" aporta también a la existencia de

una historia de las prácticas sociales que actúa a la hora de las elecciones y definiciones. Así también la distinción entre totalidad y pseudototalidad refiere a la admisión de contradicciones y azar.

Desde el punto de vista de lo que buscábamos para dirimir ver-saber, ambos estarían involucrados en ese proceso no lineal que es la praxis. Y, al decir que la contemplación es el resultado de la praxis, indica que hay un saber del ver, pero deja sentado un itinerario de superación en el humano desde la "naturaleza" hasta la "cultura".

Con razonamiento similar Kosik redefine lo que sería conciencia: "Todo objeto percibido, observado o elaborado por el hombre es parte de un todo, y precisamente ese todo, no percibido explícitamente, es la luz que ilumina y revela el objeto singular, observado en su singularidad y en su significado. La conciencia humana debe, por ello, ser considerada tanto en su aspecto teórico-predicativo, en forma de conocimiento explícito, fundado, racional y teórico, como en su aspecto ante-predicativo y totalmente intuitivo. Kosik va a agregar que "La conciencia es la unidad de ambas formas que se compenetran e influyen recíprocamente, ya que en esta unidad se basan la praxis objetiva y la asimilación práctico-espiritual de la realidad". (:44)

Ahora bien, aunque estén unidas en la "praxis objetiva" racionalidad e intuición pertenecerían a órdenes diferentes, casi excluyentes.

Kosik va a agregar que "La conciencia humana es reflejo y, al mismo tiempo, proyección, con lo cual rescata la idea del carácter productivo de lo humano para crear realidad. Y -dentro de este mismo razonamiento- será rotunda su crítica al economicismo (que creemos importante incluir a los fines de entender la visión general de Kosik): "Si toda la riqueza del hombre como ser social es reductible a la frase: la esencia del hombre es la producción de instrumentos, y si toda la realidad social se halla determinada, en fin de cuentas, por la economía, entendida como factor económico, surge entonces esta pregunta: ¿por qué ese factor debe disfrutarse y realizarse bajo formas que son esencialmente extrañas a ella, como por ejemplo la imaginación y la poesía?" (:47)

Con estas reflexiones logra Kosik no sólo incorporar la importancia de la praxis sino la centralidad de los sujetos. Un replanteo que en los 60 resultaba indispensable en el intento de repensar el marxismo. Al mismo tiempo insiste en que la realidad humana no es una sustancia inmutable, anterior o superior a la historia; se crea en la historia. A su vez, en todo momento

es crítico de las dicotomías armadas artificiosamente y que no tienen que ver con la praxis humana.

Sin embargo, en la fuerza puesta en cuestionar al naturalismo y al espiritualismo como compartimentos estancos, no se avanza más que en una crítica que, como señalaría E. Morin "no atraviesa el Rubicón" (o por decirlo desde uno de sus costados no ve la conexión y contigüidad entre naturaleza y cultura, y más aún, hay una valoración donde "naturaleza" correspondería a los niveles más bajos de lo humano)...

### Hacia la complejidad

Como señaláramos, fue el intento de no tener desmemoria de la categoría de totalidad, así como las limitaciones que creímos encontrar en los textos mencionados lo que nos indujo a considerar las reflexiones de E. Morin acerca de la complejidad. Tomamos principalmente *Introducción al pensamiento complejo* (1995) y, también "La noción de sujeto" (1994), *El método*. El conocimiento del conocimiento (1988, vol. III).

Desde el Edgar Morin que en los años 60 escribía "La industria cultural" siguiendo los lineamientos de la Escuela de Frankfurt hasta lo que leemos hoy es posible reconocer una vasta trayectoria, cambio de paradigma, peor no de perspectiva crítica, ni de utopía. Se reconoce a primera vista la búsqueda de una totalidad capaz de dar cuenta del azar, lo no homogéneo, las transformaciones y, que a la vez sea expresión de valoraciones éticas. Con una aseveración: no se debe confundir complejidad con completud. "Uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una omnisciencia (sic). (El pensamiento complejo) hace suya la frase de Adorno la totalidad es la no verdad" (1995: 23) Inspirado, en principio, en la cibernética y en la teoría de sistemas, E. Morin (1995) comienza un derrotero por los tramos de la complejidad sin asustarse de redimensionar saberes tradicionales como la Física o la Biología, ni de dilucidar los reduccionismos a los que se someten los mismos paradigmas que son su punto de partida: las formas de racionalización que sustituyen a la razón, las formas de cierre simplificación que se imponen sobre la creatividad, lo abierto, el azar, la incertidumbre. La idea de complejidad, en principio, supone un cambio de paradigma en quienes intenten pensarla-imaginarla. No es lo

complicado, ni lo que se opone a lo simple.

... "la complejidad -indica Morin (1995, :32) -ha vuelto a las ciencias por la misma vía por la que se había ido. El desarrollo mismo de la ciencia física que se ocupaba de revelar el Orden impecable del mundo, su determinismo absoluto y perfecto, su obediencia a una Ley única y su constitución de una materia simple primigenia (el átomo), se ha abierto finalmente a la complejidad de lo real. Se ha descubierto en el universo físico un principio hemorrágico de degradación y desorden (segundo principio de la Termodinámica); luego, en el supuesto lugar de la simplicidad física y lógica, se ha descubierto la extrema complejidad microfísica; la partícula no es un ladrillo primario, sino una frontera sobre una complejidad tal vez inconcebible; el cosmos no es una máquina perfecta, sino un proceso en vías de desintegración y, al mismo tiempo, de organización.

Finalmente, se hizo evidente que la vida no es una sustancia, sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía." (id. , :33)

Pensar la complejidad es entonces la apuesta inquietante de mantener el diálogo entre lo uno y lo múltiple, lo racional y lo irracional, las regularidades y el azar, la repetición y la novedad, etc. La ceguera consistiría en quedarse en el edificante sueño del valor de lo unilateral ocultando su contrario. O en el mito de la vida sin la muerte...

"Pero la complejidad -razona el autor- no comprende solamente cantidades de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios. En un sentido, la complejidad siempre está relacionada con el azar." (id.;:60)

"La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retroalimentaciones, la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción." (id., :33)

Se trata de un tejido o trama resistente a reduccionismos, elaborado filosóficamente pero "dicho" con metáforas e imágenes.

Tales reflexiones las realiza Morin no con una mirada complaciente a la marcha de las sociedades sino en el marco, cuanto menos, de una advertencia:

"Nos aproximamos a una mutación sin precedentes en el conocimiento: éste está, cada vez menos, hecho para reflexionar sobre él mismo y para ser discutido por los espíritus humanos, cada vez más hecho para ser engranado en las memorias informacionales y

manipulado por potencias anónimas, empezando por los jefes de Estado." (id., :31) Sin embargo los sabios de fin de siglo obran como si desconocieran esta tendencia. Son, al parecer, ciegos para controlar las consecuencias de sus descubrimientos: "Las amenazas más graves que enfrenta la humanidad están ligadas al progreso ciego e incontrolado del conocimiento (armas termonucleares, manipulaciones de todo orden, desarreglos ecológicos, etc.)"

Estas afirmaciones y advertencias tienen múltiples derivaciones a la hora de especificar:

- por qué es posible hablar de sistema abierto
- por qué la vida sería un fenómeno de auto-eco-organización
- qué replanteos implica esto en la relación sujeto/objeto
- cómo se complejiza y diluye al mismo tiempo la idea de naturaleza-cultura como órdenes separados y cómo afecta a sus saberes teóricos correspondientes.

(Estas son sólo algunas de las reflexiones que nos interesan a los fines de nuestras preocupaciones en torno a algo que ya comenzamos a animarnos a llamar "videoconocimiento").

Morin es enfático con respecto a la idea de sistema abierto. Heredada de la termodinámica, esta noción ha permitido comprender a los sistemas "cuya existencia y estructura dependen de una alimentación exterior". En "lo abierto" cabe pensar la evolución y las interacciones entre sistema y ecosistema.

Si nos detenemos en los sistemas vivientes, a diferencia de otros, son auto-organizados. Tienen la característica de que "sus componentes son muy poco confiables". Se trata de moléculas que se degradan muy rápidamente. Pero el organismo "permanece idéntico a sí mismo - agregaríamos: en un transcurso temporal- aunque todos sus constituyentes se hayan renovado". La paradójica dinámica de los sistemas vivientes es que contienen la muerte. Y son relativamente autónomos aunque dependen del medio ("la auto-organización significa obviamente autonomía, pero un sistema auto-organizador es un sistema que debe trabajar para construir y reconstruir su autonomía y que, por lo tanto, dilapida energía", Heinz Von Foerster, en Morin, 1994).

De ahí que Morin enfatice: "El sistema auto-eco-organizador no puede bastarse a sí mismo, no puede ser totalmente lógico más que introduciendo, en sí mismo, al ambiente ajeno. No puede completarse, cerrarse, bastarse a sí mismo". (1995, :58)

Esta perspectiva da lugar a otros sentidos para considerar qué es "sujeto" y qué es "mundo": "El sujeto emerge al mismo tiempo que el mundo (...) Desde la perspectiva de la cibernética emerge donde un número de rasgos propios de los seres humanos (...) son incluidos en el objeto-máquina". Es entonces que "autonomía, individualidad, complejidad, incertidumbre, ambigüedad se vuelven los caracteres propios del objeto. Cuando, sobre todo, el término "auto" lleva en sí la raíz de la subjetividad" (1995, : 63)

No nos vamos a detener en las críticas que Morin realiza en torno a lo que se considera "sujeto" y "objeto" desde Descartes en más y que ha sido tan apreciado en la Modernidad. (Están sintetizadas en el largo texto que ubicamos en el principio de estas reflexiones, p. 2) Pero reiteraremos hasta qué punto el sujeto es visto como "perturbación" o como "ruido" a la hora de inventar la objetividad científica para estudiar el mundo. Así como la subjetividad -tal vez pecaminosa para la mirada científica- queda relegada al arte, la filosofía, la metafísica o la religión.

En cambio, desde la perspectiva de Morin "si parto del sistema auto-eco-organizador y lo remonto, de complejidad en complejidad, llego finalmente a un sujeto reflexivo para encontrar su fundamento o, al menos su origen, encuentro mi sociedad, la historia de esa sociedad en la evolución de la humanidad, el hombre auto-eco-organizador (...) Así es que el mundo está en el interior de nuestro espíritu, el cual está en el interior del mundo" (:70)

Pero no debe entenderse esto como armonía o complementariedad. Más bien se trataría de una relación con tensiones e incertidumbre: el sujeto debe estar abierto, "desprovisto de un principio de decibilidad en sí mismo", el objeto debe permanecer abierto al sujeto y al ambiente que, a la vez tiene horizontes que "superan los límites de nuestro entendimiento". Tales afirmaciones implicarían el reconocimiento de un proceso de conocer, paradójico y permanentemente en movimiento cuya satisfacción total -amén de ser imposible- resultaría inconveniente ya que se asimilaría a la muerte (o dicho en otros términos, convertiría a lo viviente en artefacto).

Por otra parte, estas reflexiones distan de las posturas edificantes no sólo en relación con la voluntad de saber sino con la imagen del humano y su narcisismo antropocéntrico. Para la legitimación de tal modo de cognición, que es ya una cosmovisión, tendría que existir también un redimensionamiento de la valoración "individuo", "éxito", "inmediatez" y

“depredación” tan legitimados hoy en casi todo el planeta. Y ni hablar de reflexionar sobre el entramado naturaleza-cultura, donde se piense a la naturaleza como histórica y a la cultura incorporada a la complejidad del sistema humano de auto-eco-organización. Quizás nos equivo-quemos pero tales verdades van a requerir aún un largo proceso para su legitimación masiva porque dan en la tecla de dicotomías, divisiones y cercenamientos de larga data que han atravesado épocas y climas culturales diferentes, al menos en la denominada cultura occidental. Y porque -si no comprendimos mal- vuelven a pensar la llamada “naturaleza”, o mejor aún la *physis*, lo cual afectaría profundamente tanto a los criterios religiosos como a las cosmogonías 3 de la Modernidad.

### Saber-Ver

No caben dudas en seguir la afirmación de Morin (1995: 84) : (A partir del paradigma de la complejidad) “es toda la estructura del sistema del pensamiento la que se halla trastornada, transformada, es toda una enorme estructura de ideas la que colapsa”.

En efecto, reflexionar acerca del paradigma de la complejidad presupone un descentrarse de las filosofías de la conciencia (por ejemplo, de Marx y de Lukács), pero también de las del consenso y las acciones comunicativas recortadas al ámbito de la cultura (J. Habermas). No obstante, la teoría de la complejidad pone el acento en lo dialógico. Pero habrá que imaginarlo desde la perspectiva de toda la auto-eco-organización y no desde un modo de ser de lo humano para comunicarse, a saber el lenguaje. En este sentido hay diálogos entre componentes que son altamente conflictivos así como otros que resultan complementarios. Por ejemplo, “orden y desorden son dos enemigos: uno suprime al otro pero, al mismo tiempo, en ciertos casos, colaboran y producen la organización y la complejidad” (1995, :106)

Ahora bien, ¿cómo, con estas perspectivas teóricas iniciar un camino para comprender la relación entre ver y saber no encerrada ni en horizontes idealistas ni positivistas?

Desde la complejidad sería posible entenderlos quizás como instancias de la auto-eco-organización de los seres humanos. A pesar de las limitaciones de la percepción también allí, en esa “zona” considerada rudimentaria, se desplegaría complejidad. Por lo tanto, habría un saber que afirmaría y negaría al mismo tiempo

el valor de los sentidos. Así también, en las elaboraciones del pensamiento abstracto, entendido desde la complejidad, no habría por qué ocultar o negar los rasgos de la percepción, y de la sensibilidad en general allí presentes. Además habría que considerar que en los fenómenos de auto-eco-organización, la dimensión “eco” reviste las modalidades de los tiempos contemporáneos: íconos, imágenes, espejos, movimiento, ilusiones de realidad, forman parte de la vida cotidiana y han dado lugar a lo que, con una mirada crítica Marcuse (1975) ha denominado “una segunda naturaleza”. Cómo se ha de compaginar con otras realidades y posibilidades en el ser viviente llamado humano, qué hay ya en él que a su vez crea esos mundos, cuánta coherencia o disonancia existe entre la preservación de la especie y las tecnologías que la arruinan y/o a su entorno (que viene siendo lo mismo), todo esto, a la luz de lo visto, puede ser encarado desde la complejidad. Y además, desde Morin, reconocer tal complejidad implicaría también una toma de posición: es descentrarse de la ciencia por cuyos caminos avanza una suerte de disociación entre los descubrimientos y sus usos para la destrucción. Es, en definitiva, implicar contradictoriamente a todos los “participantes” de la vida.

Pero hay otro descentramiento más que nos interesa: la reflexión filosófica y el conocimiento científico modernos han creado y legitimado un lenguaje para dar cuenta de sus verdades. Así como “despejaron” el campo creando disociaciones y sus jergas específicas, los nuevos horizontes de la complejidad -si recuperaran la riqueza de la conjunción percepción-conocimiento -tal vez podrían asumir formas poéticas, metafóricas sin dejar de encerrar sus saberes e incluso sabiduría (los textos de los presocráticos son un real ejemplo de esto en Occidente y no creemos que Pitágoras, Heráclito o Parménides hayan sido ingenuos o precarios en sus elaboraciones).

Tal profunda transformación no es sólo de los modos expresivos, también lo debe ser de las condiciones de vida, de los modos de organizar y acumular memoria, y de la capacidad de predicción, de planificación del futuro...

No creemos que sea casual la insistencia de Morin en la ceguera de la inteligencia actual para advertir la necesidad de profundas transformaciones que comprometan a la investigación científica, así como la utilización en diferentes textos de los juegos de palabras sobre la capacidad de visión donde menos se la considera, por ejemplo, en la mera observación.



A diferencia de la categoría de totalidad de las filosofías de la conciencia, la complejidad, creemos, permitiría darle mayor apertura al vínculo ver/saber. Habría más chance de cruzar sin prejuicios razón y sensibilidad no como entidades autónomas sino cada una con parte de su contrario y a la vez integradas a un conjunto mayor. Además, desdibujadas las barreras de la dicotomía "naturaleza-cultura", es posible valorar a los "sentidos" de un modo menos peyorativo y relativizante.

Sería además la expansión de un pensamiento coherente con la crítica de época: se suele aludir a estos tiempos como a una suerte de neo-barroco donde hay una fuerte disociación entre apariencias y realidad, donde la metáfora de la ceguera de los que ven está presente en muchos pensadores, incluido Morin. De ahí que nos preguntemos -metafóricamente- cómo vería la teoría de la complejidad a aquel Tiresias ciego –y a muchos similares de otras épocas, incluso la actual– que le advertía a Edipo gobernante y a su entorno acerca de las atrocidades cometidas y que sólo fue comprendido cuando la tragedia ya se había desplegado. Tal vez ese interesante cambio de rumbo teórico y los aprendizajes acumulados en la memoria humana permitan no sólo prever hecatombes sino evitarlas.

---

## Notas

<sup>1</sup> Reconocemos que la cuestión de la alienación es mucho más compleja y no tiene como referentes sólo a la división del trabajo. De lo contrario, el esquema laboral que hoy sugestivamente se llama "toyotismo" evocando a las modalidades laborales de la Toyota daría grandes pasos en la desalienación. Pero como se trata de un simulacro de participación en la propiedad, en verdad, resulta eficaz arma en esta etapa del capitalismo.

<sup>2</sup> Aunque hubo interpretaciones acerca del carácter no mecánico ni lineal del reflejo estético lukacsiano no es ingenuo, creemos, el uso de tal palabra.

<sup>3</sup> Con "Cosmogonías de la Modernidad " nos referimos a la validación taxativa del cientificismo y la expansión de la razón instrumental (Horkheimer y Adorno en Dialéctica del Iluminismo hablan de la cifra convertida en mito en el iluminismo).

---

## Bibliografía

**Bohm, D. - Peat, D.**

(1987), Ciencia, orden y creatividad, Barcelona, Kairos.

**Lukács, G.**

(1965), Estética, México, Grijalbo, vol. 1.

id, (1969), Historia y conciencia de clase, México, Grijalbo

**Kosik, Karel**

(1967), Dialéctica de lo concreto, México, Grijalbo

**Marcuse, Herbert**

(1975), Un ensayo sobre la liberación, México, J. Moritz.

**Morin, Edgar**

(1988), El método, Madrid, Cátedra, vol. 1

id. (1994), "La noción de sujeto" en Schnitman, D.

(comp.) Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Buenos Aires, Paidós.

id. (1995), Introducción al pensamiento complejo, Barcelona, Gedisa.



# De la tarta de manzanas a la estética business-pop

Nuevos lenguajes para la sociedad de la información

Susana Finquelievich\*

## **Resumen / De la tarta de manzanas a la estética business-pop**

Desde una óptica que focaliza la revolución tecnológica como eje del cambio acelerado de las bases materiales de la sociedad, la autora sitúa los sistemas de red como un factor que acrecienta la complejidad de la interacción social emergentes del poder creativo de las lógicas propias de la red. Enfatiza sobre la circulación de flujos de información, que conforman un nuevo espacio de prácticas sociales, afectando el poder, las instituciones y los medios de comunicación. A partir de este esquema, la autora analiza el alcance de la tecnología como un factor no determinante de la sociedad. Focaliza a la revolución tecnológica en el orden metodológico y a éste, a su vez, en la determinación de factores exógenos –país, momento histórico, cultura- respecto de los resultados de su impacto. En un diagnóstico que define a la red como la forma virtual y simbólica por excelencia, el análisis enlaza el eje cartesiano con la cultura, los sujetos y las nuevas formas de producción de objetos culturales.

## **Descriptores**

Cibersespacio / Comunicación multidireccional / Herramientas / Internet / Realidad virtual / Revolución tecnológica / Sistemas de red / Sociedad informacional / Tecnologías de la información

## **Summary / From the apple pie to the estetic of the bussiness – pop**

From an optic that focuses the technological revolution as an axis of the material basis change of the society, the author places the net systems as a factor that increases the complexity of the social interaction, emerging from the creative power of the own net logic. It emphasizes on the circulation of the information flows, that forms a new room of the social practices, having an effect on the power, the institutions and the media. From this schema the author analyses the reach to the technology as a non determined factor of the society. She focuses the technologic revolution in a methodological manner and this last one, in the determination of external factors –country, historic moment, culture – with respect to the results of its own impact. In a diagnosis that defines the net as the virtual and symbolic form par excellence, the analysis links the Cartesian axis with the culture, the persons and the new forms of the production of the cultural objects.

## **Resumo / Do pastel de maça à estética business-pop**

Desde uma óptica que focaliza a revolução tecnológica como eixo da mudança apressada das bases materiais da sociedade, o autor situa aos sistemas de Rede como um fator que acrescenta a complexidade da interação social emergentes do poder criativo das lógicas próprias da Rede. Enfatiza a circulação do fluxo de informação que conformam um espaço novo de práticas sociais, afetando o poder, as instituições e os meios de comunicação. A partir de este esquema, o autor analisa o alcance da tecnologia como um fator que não determina a sociedade. Focaliza à revolução tecnológica na ordem metodológica e este, a sua vez, na determinação de fatores exógenos – país, tempo histórico, cultura- a respeito dos resultados do seu impacto. Em um diagnóstico que define à Rede como a forma virtual e simbólica por excelência, analise tece o eixo cartesiano com a cultura, os sujeitos e as novas maneiras de produção de objetos culturais.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Nº 15 (2003). pp 43-49. ISSN 1668-0227

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [infocedyc@palermo.edu](mailto:infocedyc@palermo.edu)

Susana Finquelievich: Arquitecta (UNR). Maestría de Urbanismo, Institut d'Urbanisme de l'Académie de Paris, Université Paris VIII. Doctorado en Sociología Urbana, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, con la dirección de Manuel Castells, miembro de la carrera de Investigación del CONICET, e Investigadora Titular del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Un nuevo paradigma tecno-social: La Sociedad Informacional > Deremate.com, Laborum.com, Elsitio.com... Desde los últimos meses de 1999 hasta mediados del 2000, se ha producido una verdadera explosión de Internet en la sociedad argentina. Los www y los .com son ingredientes inevitables en la cotidianeidad, y no solamente en la pantalla de las computadoras: aparecen incesantemente en todos los medios de comunicación: afiches callejeros, señales de calles, programas televisivos y radiales, diarios, revistas. Una población creciente visita estos sitios y los usa para diferentes propósitos. Vivimos actualmente la transición de la sociedad industrial hacia la sociedad informacional. Las tecnologías de información y comunicación (TIC) permean todas las actividades sociales, desde el teletrabajo a las relaciones virtuales. Su rápida difusión plantea desafíos sin precedentes para los países latinoamericanos con respecto a su rol en la era de la información: la "ventana al mundo" representada por Internet se abre a un panorama de riesgos y oportunidades. Los programas gubernamentales se multiplican, surge el e-government, el comercio electrónico moviliza millones de dólares y las organizaciones comunitarias conforman redes virtuales. ¿Pueden transmitirse nuevas ideas con viejos lenguajes? ¿Qué nuevos códigos visuales y verbales están surgiendo? ¿Conforman éstos una nueva cultura, formas innovadoras de pensar y de hacer? Este artículo reflexiona sobre los ejes sociales de la sociedad informacional y plantea interrogantes con respecto a las necesidades en diseño y comunicación. Vale la pena detenerse para recordar las definiciones de la sociedad informacional. Castells, (1997) se refiere a sus orígenes de esta manera: "Una revolución tecnológica, centrada en las tecnologías de información, está reconformando, a paso acelerado, las bases materiales de la sociedad". El antiguo paradigma de producción, basado en inputs baratos de energía, es reemplazado por otro, basado predominantemente sobre inputs baratos de información, derivados de los avances de la tecnología microelectrónica y de telecomunicaciones. Castells analiza las principales características de este nuevo paradigma: la primera es la materia prima: tecnologías que actúan sobre la información, al contrario de las anteriores revoluciones tecnológicas, en las que la información actuaba sobre las tecnologías; la segunda se refiere a los efectos de estas tecnologías: dado que la información es una parte integral de las actividades humanas, todos los procesos de

nuestra existencia individual y colectiva están conformados por el nuevo medio tecnológico. La tercera característica se basa en la lógica de red de cualquier sistema o conjunto de relaciones que use las tecnologías de información; la morfología de la red se adapta perfectamente a la creciente complejidad de interacción y a las impredecibles formas de desarrollo que emergen del poder creativo de dicha interacción. La cuarta se refiere a la flexibilidad que caracteriza este paradigma; no sólo los procesos son reversibles, sino que las organizaciones e instituciones pueden ser modificadas y alteradas mediante la re-disposición de sus componentes. Se pueden revertir las reglas sin destruir la organización. Por último, la quinta característica de la revolución informacional es la creciente convergencia de tecnologías específicas en un sistema altamente integrado; La microelectrónica, las telecomunicaciones, la optoelectrónica y las computadoras conforman un sistema informacional. Munida de estas propiedades, la sociedad de la información se construye en torno a redes de circulación de flujos: flujos de capital, de información, de tecnología, de imágenes, de interacción organizativa, sonidos y símbolos, que expresan los procesos que dominan la vida económica, política y simbólica. Se conforma un nuevo espacio de las prácticas sociales: el espacio de los flujos, la "organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos" (Castells, M: 1997). El soporte material de las prácticas sociales dominantes son los elementos que sostienen los flujos y posibilitan su articulación en un tiempo simultáneo. Las estructuras dominantes, sostiene Castells, incluyen "los dispositivos de organizaciones e instituciones cuya lógica interna desempeña un papel estratégico para dar forma a las prácticas sociales y la conciencia social de la sociedad en general". El poder ya no se concentra en las instituciones dominantes tradicionales (estado, empresas capitalistas, iglesias, medios de comunicación). El poder en la sociedad red, como afirma Manuel Castells(1997): "reside en los códigos de información y en las imágenes de representación en torno a los cuales las sociedades organizan sus instituciones y la gente construye sus vidas y decide su conducta. La sede de este poder es la mente de la gente". Subrayemos esto: el poder reside en los códigos de información y en las imágenes de representación. Es decir, en la información y la comunicación.

A partir de la década de los ochenta, las nuevas tecnologías transformaron los medios de comunicación. Se extendió el uso de los aparatos de video y los walkman; los diarios se escriben, editan e imprimen a distancia, permitiendo ediciones simultáneas. Durante la década del noventa se desarrollan las tecnologías de televisión por cable: las fibras ópticas, la digitalización y la transmisión por satélite expandieron la transmisión.

En la segunda mitad de la década del noventa, se fusionaron los medios de comunicación de masas y la comunicación mediatizada por computadoras, formando un nuevo sistema electrónico de comunicación. El sistema multimedia integra diversos medios y se caracteriza por su potencial interactivo. Su uso se extiende a todos los ámbitos de la vida cotidiana: desde el hogar, el trabajo, la educación, la salud y el entretenimiento. Castells (1999) afirma que "quizá el rasgo más importante de los multimedia sea que captura dentro de sus dominios la mayor parte de las expresiones culturales en toda su diversidad". Se construye un nuevo entorno simbólico. "Hace de la virtualidad nuestra realidad", afirma Castells, quien define las características del sistema de comunicación que genera virtualidad real: "Es un sistema en el que la misma realidad (esto es, la existencia material/simbólica de la gente) es capturada por completo, sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales, en el mundo de hacer creer, en el que las apariencias no están sólo en la pantalla a través de la cual se comunica la experiencia sino que se convierten en la experiencia". Estamos en los primeros pasos de una nueva cultura comunicacional.

### Tecnología y cultura

La revolución de la información tecnológica, desde el punto de vista metodológico, es también un punto de partida apropiado para analizar las complejidades de la cultura en la sociedad de la información y en particular, de uno de sus máximos exponentes, la cultura de la transición entre los dos milenios. Como lo recuerda Manuel Castells, esta decisión metodológica no implica que las nuevas formas y procesos sociales emerjan como consecuencia del cambio tecnológico. La tecnología no determina a la sociedad. Tampoco significa que la sociedad avance siguiendo fielmente los meandros de las transformaciones tecnológicas. Son muchos los factores, incluyendo la inventiva e iniciativa individuales, el azar, las circunstancias económicas, políticas o geográficas, que

intervienen en los procesos de los descubrimientos científicos, en los de innovación tecnológica y en los de su aplicación social. Los resultados y productos finales dependen de una compleja trama de interrelaciones.

Cuando en la década de los 70 emergió un nuevo paradigma tecnológico, organizado alrededor de la tecnología informática, sobre todo en los Estados Unidos, no fue causado por toda la sociedad norteamericana, sino por un segmento específico de esa sociedad, cuya interacción con la economía global y la geopolítica mundial, se materializó en nuevas maneras de producir, comunicar, aprender, enseñar, administrar y vivir.

El país, el momento histórico y la cultura donde se originó este proceso no son indiferentes a sus resultados. Como señala Castells, el hecho de que la construcción de este paradigma tuviera lugar en los Estados Unidos, y más precisamente en California y en los años 70, ha tenido probablemente fuertes consecuencias sobre las formas y la evolución de las nuevas tecnologías de información. Por ejemplo, a pesar del rol decisivo de la financiación y mercados de origen militar en el desarrollo de las primeras etapas de la industria electrónica, el florecimiento tecnológico que tuvo lugar a comienzos de los 70 puede relacionarse con la cultura de liberación, innovación, individualidad, imaginación e iniciativas de todo tipo que surgió de la cultura setentista en los campus americanos. Los militares y los Flower Children fueron los inesperados padres de la revolución tecnológica, los abuelos de la sociedad de la información. Esto no se sostiene en términos políticos sino con respecto a los valores sociales de ruptura con las pautas establecidas de conducta individual y social, tanto en la sociedad en general, como en los laboratorios tecnológicos y en el mundo empresario.

La cultura hippie influyó en la creación tecnológica. El énfasis en artefactos personalizados, en la interactividad, en el trabajo en red o networking, y la búsqueda incesante de nuevos medios tecnológicos, aún en circunstancias en que aparentemente no tendrían una salida inmediata en el mundo empresario, marcaban una clara discontinuidad con la tradición del mundo empresario de la época. La revolución de la tecnología informática, según Manuel Castells, difundió, conscientemente o no, el espíritu libertario que había florecido en los 60 en la cultura material de nuestras sociedades.

Tan pronto como estas tecnologías se difundieron y fueron apropiadas por países y culturas diferentes, por diversas organizaciones,

y en respuesta a diferentes objetivos y utilidades, se desarrollaron todo tipo de aplicaciones y usos. A su vez éstos retroalimentaron la innovación tecnológica, acelerando su velocidad, ampliando el scope del cambio tecnológico y diversificando tanto las fuentes como sus productos. Se creó una relación biunívoca entre tecnología y demanda social, entre tecnología y cultura: si bien es cierto que la oferta tecnológica, el famoso “tirón tecnológico”, determinó en parte la sociedad y las nuevas formas culturales, también lo es que la demanda fue condicionando la producción de tecnologías. Internet ilustra bien estos conceptos. Como se sabe, se originó en un modelo osado imaginado en 1960 por los “guerreros tecnológicos” del USA Defense Department Advanced Research Projects Agency (DARPA), para protegerse de los peligros soviéticos y de la destrucción de las comunicaciones americanas en caso de guerra nuclear. Era en cierta forma el equivalente tecnológico de las guerrillas: flexible, descentralizado. El producto fue una arquitectura de red que no puede ser controlada por ningún centro, y está compuesta por miles de redes autónomas de computadoras que poseen maneras innumerables de relacionarse, circunvalando las barreras electrónicas. Actualmente Internet es un semillero de empresas, pero también un foro sobre derechos humanos; una biblioteca casi infinita, pero también una multiplicidad de comunidades virtuales. De producto de defensa militar, se ha vuelto polimórfico. Producto de la cultura setentista, contribuye a modelar la del fin del milenio. Como plantea Guy Sorman<sup>1</sup> “Internet se ha convertido en la parte más visible de la cibercultura, pero ésta no se reduce a Internet: también abarca la inteligencia artificial, la realidad virtual, las artes y los juegos interactivos (...). El término cibercultura (...) designa un universo a la vez técnico y espiritual, donde la computadora pasa a ser una prolongación de la personalidad humana, una especie de acelerador de nuestras capacidades psíquicas”. La influencia de las culturas “madres”, la hippie y la tecnológica, sobre Internet, se hace evidente en los lenguajes usados para la comunicación, como veremos en el punto siguiente.

### **La evolución de las imágenes: plazas, darkies y e-commerce**

Es interesante observar cómo el manejo de las imágenes ha ido evolucionando desde los comienzos de la difusión de internet hasta el

presente, a medida que los comunicadores modificaron su actitud con respecto a esta tecnología y se insertaron en forma diversa en los distintos ámbitos de trabajo.

Internet es, por definición, el reino de las metáforas, el mundo de los símbolos. Es, después de todo, el medio de desarrollo de la virtualidad, en cualquiera de sus formas posibles. Quizás convenga recordar que la realidad, tal como se la experimenta, siempre ha sido virtual, porque se la percibe a través de símbolos que enmarcan las prácticas con significados que escapan a las definiciones estrictamente semánticas. Es precisamente esta capacidad que poseen todas las formas de lenguaje, de codificar la ambigüedad y de abrirse a una multiplicidad de interpretaciones, lo que hace que las expresiones culturales difieran del razonamiento de la lógica matemática formal.

Manuel Castells afirma: “Es a través del carácter polisémico de nuestros discursos que se manifiesta la cualidad compleja y a veces contradictoria de los mensajes del cerebro humano. Este rango de variación cultural de los significados de los mensajes es lo que nos posibilita interactuar con los demás en una multiplicidad de dimensiones, algunas explícitas, otras implícitas. Por esto, cuando los críticos de los medios electrónicos argumentan que el nuevo espacio simbólico no representa la “realidad”, están refiriéndose implícitamente a una noción absurdamente primitiva de experiencias reales no codificadas que nunca existieron. Todas las realidades se comunican a través de símbolos. Y en la comunicación humana, interactiva, independientemente del medio, todos los símbolos están en cierto modo desplazados en relación a su significado semántico. En cierto sentido, toda realidad es percibida virtualmente”.

¿Cuándo puede decirse que un sistema de comunicación genera la virtualidad real? Cuando ese sistema captura la realidad (es decir, la existencia material/simbólica de las personas) y la sumerge en un encuadre virtual, en el cual las apariencias no son sólo imágenes o símbolos en la pantalla, a través de los cuales se comunica la experiencia, sino que devienen la experiencia misma. Pierre Levy, autor de “La technologie de l’intelligence”, afirma: “Pero lo virtual es real. Como seres humanos nacemos con el lenguaje, luego vivimos el fin de la humanidad en el interior de mundos que son virtuales. No sólo el signo es virtualidad: la prueba es que podemos imaginar una posibilidad diversa a la realidad.

Algunos piensan que la realidad virtual no es verdaderamente real, pero representa o evoca la realidad. Lo virtual (que según dichas opiniones debe ser parte del mapa pero no del territorio) en realidad actúa sobre la realidad. Por eso el mapa es el territorio, ya que es un operador del mismo", y añade: "No se puede razonar en términos de virtual y real de manera separada. Por consiguiente, no se necesita imaginar la cuestión en términos de sustitución, sino de complejidad, de imbricación, de redefinición, de apertura de nuevos espacios. La invención de la escritura ha producido enormes cambios y muchas cosas están captadas por este nuevo sistema de signos. La gente, sin embargo, no ha dejado de hablar"<sup>2</sup>.

El mundo virtual es infinito, y en él todo es posible, cualidades ambas que infunden temor, a la vez que euforia. Quizá por eso surgió, en los primeros tiempos de su difusión, la necesidad de refugiarse en metáforas visuales conocidas, familiares, seguras. Geocities ofrecía "terrenos" en "manzanas" de un "barrio" virtual, para que los usuarios construyeran allí sus web pages. Los cibernautas ansiosos de discutir determinados temas con otros navegantes de Internet acudían a una "plaza" diseñada como las plazas en las que jugábamos en nuestra infancia: nada faltaba, ni los cancheros bordeados de prolijos cerquitos, ni las fuentes de agua, ni los bancos. Una web page era "el hogar en el ciberespacio". Las asociaciones comunitarias que se habían extendido a la Red ofrecían "comunidades virtuales", pequeños y acogedores "pueblos" diseñados con mayor o menor detalle, pero siempre usando imágenes familiares y reconocibles. Se podía hacer trámites en el "edificio de la Municipalidad", comprar en el "shopping" o más localmente, en la "plaza del mercado", circular por una "calle" libre de accidentes de tránsito y bordeada de los "hogares" de los "residentes" en la comunidad, hacia el "café", donde luego de chatear con amigos o desconocidos, se recalaba en la "biblioteca" para consultar algún libro o documento. Si Internet hubiera estado dotado de olores, se hubiera podido percibir el perfume de las tartas de manzana en las cocinas y de los sachets de lavanda en los placares. Los "espacios" eran acotados, diseñados conservadoramente, al estilo de los suburbios de clase media de América del Norte, a salvo de perturbadoras nociones del infinito. Poco a poco, este manejo de las imágenes ha ido cambiando. Cibernautas y diseñadores aprendieron a usar el ciberespacio, a aprovechar sus múltiples posibilidades. Alrededor de 1998-

1999, se impuso la tendencia "darkie" en sitios de todo tipo, impulsada por la estética "tecno" del cine de ciencia-ficción, fundamentalmente por películas como "Matrix" o "Johny Mnemonic". El ciberespacio se pintó de negro, azul y plateado, pero el mundo de la oscuridad tuvo una vida corta. Las empresas virtuales comenzaron a florecer, con la consiguiente demanda de nuevos diseños para convertirse en competitivas. Con la explosión del e-commerce, el diseño adquirió una importancia fundamental: más de una empresa virtual plena de ideas originales y con buen respaldo financiero fracasó porque el diseño desacertado de su sitio no invitaba a los visitantes a quedarse y menos aún a explorarlo.

La cultura hippie, madre no reconocida de la revolución tecnológica, hizo sentir su influencia. El mundo empresario del ciberespacio usa actualmente un lenguaje y un diseño inimaginables en el ámbito empresario "real". Reinan las competencias de informalidad y creatividad, mientras el lenguaje verbal y visual se juveniliza, se vuelve casi adolescente. Sitios como Uyuyuy.com, Felizcumple.com, Mercadolibre.com, Netjuice.com, celebran la facilidad de comprar y consumir con diseños fáciles y colores primarios. Los nombres de las empresas se refieren directamente a los bienes y servicios que ofrecen: Casamiento.com, Deregallo.com, Laboris.net, Kids.com, Saberdefutbol.com. En la Expo Internet de junio de 2000, en Buenos Aires, los stands multicolores eran atendidos por adolescentes embutidos en mamelucos y pelucas fluorescentes y reinaba una atmósfera de libertad y excitación cercana a los recitales de rock.

En otros ámbitos, el diseño se mantiene conservador. Los sitios de instituciones de gobierno nacionales, provinciales y locales se atienen a un diseño "oficial", poco aventurero, continuador de la estética gubernamental del mundo presencial. Los websites de los partidos políticos recuerdan los folletos partidarios y expresan lo mismo que los discursos de los diarios cotidianos. Evidentemente, el mundo político aún no ha aprendido los lenguajes de la Sociedad de la Información.

### **La comunicación y el diseño en la Sociedad Informacional**

¿Qué requiere la Sociedad de la Información de los comunicadores y diseñadores? ¿Qué les ofrece? Por primera vez en historia, los profesionales del diseño y la comunicación poseen un canal de

comunicación de multimedios poderoso, interactivo: Internet. Herramientas impensables hace una década para diseñar y discutir la comunicación bidireccional o mutidireccional de ideas visuales y espaciales con clientes, usuarios, funcionarios y ciudadanos, son ahora posibles. El hipertexto les da a los diseñadores la posibilidad poderosa de conectar trozos aislados de información, apoyando al creador individual tanto como a la creación grupal.

Dos tendencias en comunicaciones que aparecían en el Siglo XX están empezando a converger al principio del nuevo siglo. La primera es la concentración

de medios de comunicación audiovisuales, notablemente la televisión, como el lugar de una acción predominante para la expresión cultural en la sociedad occidental. La segunda es la aparición de Internet. La convergencia se hace posible porque la información de todos los tipos puede digitalizarse en una corriente de unos y ceros, y puede trasladarse sin la necesidad a ser contenida en un objeto físico. Un libro es, después de todo, información guardada en el papel, una película, información guardada en un film, y un modelo arquitectónico, es información preservada en cartón y madera. Estas formas de registro de datos pueden guardarse y transmitirse a través de Internet alrededor del mundo.

Esta modalidad tiene consecuencias en el mundo del diseño: en la sociedad industrial, diseñadores y clientes rara vez trabajaban juntos. En la sociedad conectada, los clientes demandan crecientemente una participación en la planificación de una campaña y en el diseño audiovisual. La integración y la síntesis son las habilidades fundamentales en los diseñadores y comunicadores. Tomar trozos de información en Internet o en la "realidad", transformarlos, combinarlos, sintetizarlos en una realización coherente, y hacerlo ágil y rápidamente, con una comprensión cabal del entorno al que se destina, se vuelve una necesidad imperiosa del oficio. Los profesionales deben manejarse en juegos complejos de interrelaciones profesionales y asumir un rol de facilitador e integrador del conocimiento y las disciplinas que se requieran. La profesión también se des-localiza. "Equipos virtuales" es un término que está de moda, pero que no representa nada nuevo en el campo del diseño. Durante los últimos años, equipos de especialistas en diseño y comunicación se han armado, trabajado, disuelto y vuelto a formar con otros integrantes. Lo nuevo en la sociedad de la información es que estos equipos virtuales pueden liberarse de las localizaciones físicas, de

las oficinas de ladrillos y hasta de la afiliación organizacional. La administración de estos equipos se vuelve, por lo tanto, más compleja que nunca antes.

¿Qué respuestas debe dar la enseñanza en Diseño y Comunicación a los nuevos requerimientos? Evidentemente, no se pueden abordar nuevas necesidades sociales y laborales sin transformaciones en las culturas organizacionales, sin cambios en las carreras tradicionales, y sobre todo, sin crear nuevas carreras, aptas para desarrollarse en la Sociedad de la información. Pero innovación no significa ni improvisación ni des-profesionalización. Posedora de interrogantes, aunque no de respuestas, dejo abierto el debate, que presiento apasionado y rico.

---

### Notas

<sup>1</sup> Sorman, Guy: "Un mundo dividido por la cibercultura" en La Nación, Notas, Viernes 26 de marzo, 1999.

<sup>2</sup> Ver Finquelievich, Susana, 1998: "@mores virtu@les", en <http://www.enredando.com>

---

### Bibliografía

**Abramson, Jeffrey B., F. C. Artenton y G. R Orren** (1988), *The Electronic Commonwealth: The Impact of New Media Technologies on Democratic Politics*, New York, Basic Books, Inc.

#### Business Week

Internet Communities, Special Report, Mayo 5, 1997.

#### Castells, Manuel

(1997), *The Rise of the Network Society*, New York, Blackwell.

#### Finquelievich, Susana, compiladora

(2000): "¡Ciudadanos, a la Red!", Buenos Aires, Ed. La Crujía.

#### Finquelievich, Susana y Ester Schiavo, comp.

(1998): *La ciudad y sus TICs*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes.

#### Finquelievich, Susana

(1998), "@mores virtu@les", en <http://www.enredando.com>

#### Finquelievich, Susana, con la colaboración de Jorge Karol y Graciela Kisilevski

(1996), *¿Ciberciudades? Informática y gestión urbana*, Instituto Gino Germani Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires.

#### Finquelievich, Susana, Jorge Karol y Alicia Vidal

(1992), *Nuevas tecnologías en la ciudad*.



**Información y comunicación en la cotidianeidad,**  
**Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.**

**Lyotard, Jean-François**

(1984), *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press.

**Markley, Robert Ed.**

(1996), *Virtual Realities and Their Discontents*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

**Mele, Christopher**

(1997), "Cyberspace and Disadvantaged Communities: The Internet as a Tool for Collective Action", en: Peter Kollock and Marc

**Smith, Eds. *Communities in Cyberspace*,**  
Berkeley, University Of California Press.

**Michalski, Jerry**

(1995), "What is a virtual community? (After the media class)", *New Perspectives Quarterly*, Spring, Vol. 12, No.2.

**Reid, Elizabeth**

(1996), "Communication and Community on Internet Relay Chat: Constructing Communities", en: Peter Ludlow, ed.: *High Noon on the Electronic Frontier*, Cambridge, The MIT Press,

**Rheingold, Howard**

(1994), *The virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Harper Perennial, Reading, Massachussets.

**Solana, Anna: [sensaciones@internet.sex](mailto:sensaciones@internet.sex),**

en: [www.enredando.com](http://www.enredando.com), 1998.

**Sorman, Guy**

"Un mundo dividido por la cibercultura" en *La Nación*, Notas, Buenos Aires, Viernes 26 de marzo, 1999

**Wellman, Barry, Janet Salaff, Dimitrova D.,**

**Garton L., Gulia M., Haythonthwaite C.,**

(1996), "Computer networks as social networks: collaborative work, telework, and virtual community", in: *Annual Review of Sociology*, Annual 1996, Vol. 22, pp. 213.

**Wellman, Barry y M. Gulia**

(1996), "Net surfers don't ride alone: virtual communities as communities", en: *Communities in Cyberspace*, Ed. P. Kollock, M. Smith, Berkeley, Univ. California Press.



# De las incertezas al tiempo subjetivo

Claudia López Neglia\*

## **Resumen / De las incertezas al tiempo subjetivo**

La búsqueda del lugar de la posición subjetiva, constituye el núcleo que interroga sobre la educación en el campo de la comunicación y el valor del lenguaje en la construcción del sujeto.

Cuestiones tales como la desaparición de certezas, el sustento del pensar o el hacer el pensar, el desmembramiento del arte, la ciencia, la ética y la aparición de una nueva herida narcisista, que hace presente la ausencia de emancipación e igualdad, organizan un anclaje en la visión dilemática de la realidad.

Desde una óptica que destaca las barreras para las elecciones del sujeto, y exalta a la escritura como práctica constitutiva que puede permitirse burlar las reglas de la retórica, la autora reflexiona sobre los nuevos modelos culturales de juventud apoyados en el individualismo. Focaliza los modos que posibilitan establecer vínculos transferenciales para la construcción de un nuevo lazo, proponiendo al lenguaje, la nominación, la interpretación de signos, como oportunidad de producir una realidad, desde una dimensión simbólica, capaz de cohesionar y relacionar mejor el conjunto social.

## **Descriptores**

Certezas / Escritura / Interioridad / Lenguaje / Mecanismo simbólico / Medios de comunicación / Significados culturales / Trascendencia

## **Summary / From the uncertainties and the subjective time**

The searching of the subjective position place, constitutes the nucleus that questions on the education in the field of the communication and the value of the language in the subject construction.

Themes like the desertion of certainties, the support of thinking about the making and the making of the thinking, the dismemberment of the art, the science, the ethic and the apparition of a new narcissism wound that makes present the absence of emancipation and equality, organizes an stay in the dilemmatic vision of the reality.

From an optic that marks the barriers for the elections of the subject, and exalts to the writing as a constitutive practice that can evade the rules of the rhetoric, the author make a revelation about the new cultural models of youth based on the individualism. She focalizes the ways that make it possible to establish links of transference for the construction of a new connection, proposing to the language, the nomination, the interpretation of signs, as an opportunity for producing a reality, from a symbolic dimension, which is able to make a cohesion and to relate in a better way the social group.

## **Resumo / Das incertezas ao tempo subjetivo**

A busca do lugar da posição subjetiva, constitui o núcleo que interroga acerca da educação no campo da comunicação e a importância da linguagem na construção do sujeito.

Questões como a desaparecimento das certezas, o sustento do pensar o fazer ou do fazer o pensar, desmembramento da arte, a ciência, a ética, e a aparição da nova ferida narcisista que apresenta a ausência da emancipação e da igualdade, organizam uma ancoragem na visão dilemática da realidade.

Desde uma óptica que salienta as barreiras para as eleições do sujeito, e exalta a escrita como prática constitutiva que pode se permitir transgredir as regras da retórica, o autor reflete acerca dos novos modelos culturais de mocidade sustentados no individualismo.

Focaliza os modos que possibilitam estabelecer vínculos transferidores para a construção de um novo laço, propondo à linguagem, a nomeação, a interpretação de signos, como oportunidade de produzir uma realidade, desde uma dimensão simbólica, que possa coesionar e relacionar melhor o grupo social.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Nº 15 (2003). pp 51-58. ISSN 1668-0227

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [infocedyc@palermo.edu](mailto:infocedyc@palermo.edu)

Claudia López Neglia: Licenciada en Psicología (UBA). Profesora de la Universidad de Palermo.

¿Cómo hacer lugar a una posición subjetiva que viene decayendo, en una pérdida progresiva de la facultad simbólica bajo el predominio de lo imaginario especular; atadura a ver lo que los medios intentan mostrar como lo más real de lo real; alienación deshumanizante como correlato de un tiempo histórico, donde los discursos se quiebran, se fragmentan, pierden sentido, y las prácticas se ofrecen a lo inmediato, lo instantáneo, perdiendo la proyección hacia el futuro?

El quiebre de la cadena metafórica, como síntoma de un puro discurrir, no logra hacer marca ni anclarse, vía la implicación subjetiva. Este artículo propone la posibilidad de plantear un nuevo paradigma: "No busco, encuentro", para propiciar un tiempo subjetivo, enfrentado al tiempo de las certezas.

### Cultura y estado de sitio

¿Cómo hacer pensar o pensar el hacer, cuando el gran muro donde habitaban las certezas fue derribado?

No es el lugar para "pensar" cómo, por qué, cuándo, y quiénes produjeron tal quiebre. Lo cierto es que el quiebre se instaló marcando por un lado una pérdida y por el otro una crónica obiedad anunciada en el discurso de diversas ciencias.

El arte, la ciencia y la ética que en la modernidad fueron concebidas bajo el ideal de una razón basada en principios lógicos, hoy, en el decir de Esther Díaz (1988), están desmembradas en la multiplicidad.

En un recorrido diacrónico, la historia ha ido construyendo su devenir atravesando distintas marcas, o heridas que tuvo, no sin dificultades, que elaborar.

Freud diría que el narcisismo del ser humano crea el obstáculo más sólido para el progreso de los conocimientos. La astronomía, la biología o el psicoanálisis sólo pudieron constituirse en ciencias después de haber vencido las creencias espontáneas, según las cuales la tierra es el centro del universo; el hombre, el rey del reino animal; el yo conciente, el centro de la personalidad. Creencias, imaginarios sociales, que son una proyección del antropocentrismo natural para el sujeto.

Una nueva herida narcisista se hace presente al comprobar que "la historia no dispone para nosotros ni la emancipación, ni la igualdad, ni la sabiduría. No nos une la promesa de un mañana mejor". (Díaz, Esther, 1988: 33).

Producto de esta nueva herida narcisista, fueron las ideologías que tomaron como mercancía el Fin de las Utopías, para especular con la libertad en ascenso de la subjetividad.

Por qué a la libertad en ascenso se la puede pensar como una mercancía con la cual especular a la hora de un nuevo hacer o un nuevo construir.

Si a una tesis modernista como Prohibido Prohibir, se le pudo oponer una antítesis posmoderna como Fin de las Utopías, a este binomio le falta producir una síntesis que permita relanzar el movimiento dialéctico a nuevas construcciones. Sin embargo todo parecería señalar un estancamiento en lo dilemático, donde no hay posibilidad de elección. Si no hay posibilidad de elección es porque todo lo que daba garantías ya no existe, garantías de verdades, saberes, producciones.

La falacia, o ingenuidad, sería creer que en algún momento de la corriente histórica, o de la historia personal sí hubo garantías, encontrándose el sujeto actual en la encrucijada de ¿para qué pensar o, para qué hacer?

### Juventud y transición

Del sujeto actual que se hace imprescindible hoy hablar es del joven, que se encuentra ante un presente cultural desesperanzado, donde los discursos que lo atraviesan, se presentan ambiguos, vacíos de contenido, pero a la vez efectivistas a la hora de ofrecer la posibilidad de entrar en contacto con toda la información (vía correo electrónico, cable, Internet) que el mercado actual les pone en sus manos.

La influencia que han tenido los medios masivos de comunicación en las últimas décadas, penetrando y fortaleciendo su presencia dentro de la sociedad a través de un trastocamiento de las modalidades de comunicación social, llegaron a ocupar lo que en otros tiempos se situaban los vínculos interpersonales.

Desde los medios se impulsa al consumo, y se encuentra en los jóvenes el centro de atención por donde entrar, con mensajes repletos de códigos imperativos que comunican lo nuevo como única modalidad de la imagen; perdiendo la tradición, la ética, la moral y hasta la ley, su capacidad rectora y evidenciando su trivialidad, su banalidad.

El vacío resultante lo llena el mercado, fortaleciendo el narcisismo y el culto al cuerpo para pertenecer al reino de los pares, donde la salud y la enfermedad se entraman en confusa convivencia.

Lenguaje e imagen joven, son slogans que provocan en los posibles consumidores un efecto de individualidad, en un sentirse único, aunque no exterior al grupo de pares.

Pero a pesar de la devoción por el consumo, las escasas perspectivas de inserción y progreso se hacen también presentes para los que aspiren a trabajar e incorporarse en la actividad económica. Ilusión de libertad para elegir dentro de un contexto de individualismo social y de escasas posibilidades de proyectar.

Envuelto en cantidades de mensajes que lo ensordecen, el joven se encuentra inmerso en un bombardeo informatizado, que lo lleva a desplazar las reflexiones que provenían de la educación y de los distintos discursos las ciencias, como las armas para el desarrollo del conocimiento y su autonomía personal. Faltan las razones que peleen por las utopías, y el presente solo implica gratificarse, disfrutar ya, revalorizando la autonomía del egoísmo.

Claro que dentro de esta apretada introducción, están también los jóvenes que sufren las exclusiones y el aislamiento que promueven las políticas económicas vigentes, limitando la posibilidad de ingreso al mercado laboral, al desarrollo profesional, la formación de la familia, el acceso al consumo cultural, y que hoy piensan en emigrar, o emigran.

Quedan al margen de la oferta cultural, ubicándose en periféricos circuitos de consumo; las leyes del mercado promueven la oferta cultural a quienes puedan pagarla. La cultura hoy industrializada termina aplicando los mismos valores que la economía.

Dentro de este marco contextual, tanto social como político, económico, ideológico y cultural, la amenaza real de una pérdida de lugar en el mundo, afecta tanto los proyectos de jóvenes como adultos.

Pero el alcance de este escrito se dirigirá a la reflexión sobre un presente cultural desesperanzado, donde los jóvenes, nuestros estudiantes, aparecen como los más perjudicados del sistema, teniendo en cuenta que el tiempo de elaboración psíquica de la reedición edípica, el desprendimiento del núcleo de origen y la proyección de los ideales, se ven amenazados por ciertas propuestas culturales que en sus discursos paradójicos idealizan al adolescente en su juventud pero lo ignoran en los requerimientos propios de su momento vital. Una cultura que promueve evitar el contacto con la propia interioridad, devalúa la dimensión proyectual, y estimula el repliegue narcisista de la satisfacción inmediata, señala

significativamente la indeterminación de un lugar a ser construido para el futuro social. Unas breves líneas que caracterizan el período de transición del adolescente (como podemos observar en una gran mayoría de nuestros alumnos universitarios), serían oportunas para delinear el marco de referencia con el que trabajamos cotidianamente.

"...La mutación adolescente, signada de este modo por pérdidas que son la condición propiciatoria para la circulación deseante, se liga desde lo metapsicológico a la castración simbólica. La prohibición del incesto y la imposibilidad de realización plena del goce pulsional, se sientan en una lógica de la triangulación y de la incompletud que habrá de trazar los senderos de un deseo por siempre insatisfecho.

Desde el punto de vista identificatorio, este atravesamiento habilita al adolescente para la salida exogámica, y más ampliamente, para la búsqueda de su lugar en el mundo. Piera Aulagnier se ha referido extensamente a la importancia del proyecto identificatorio (aquello que el Yo espera devenir) relacionándolo con la posibilidad de asunción de la prueba de castración. La renuncia a los atributos de la certeza instala una diferencia entre el Yo actual y el Yo del tiempo futuro.

Así el yo renuncia a convertir el futuro en el lugar en el que el pasado podría retornar, para investir ideales futuros y un proyecto identificatorio tan singular como aún incierto en su posibilidad de realización." (Rojas, María C. y Sternbach, S., 1994:120)

Entonces el yo es tanto sede de renuncia como de expectativa, renuncia que implica duelo; y expectativa que anuncia una espera, intervalo y esperanza futura. Ambos son imprescindibles para el tránsito hacia el cambio, la madurez; sin duelo no se asume la pérdida, y sin esperanza no hay ideales futuros.

Este es el movimiento dialéctico entre el Yo ideal y el Ideal del Yo, que posibilita en el sujeto transitar su mundo incestuoso y narcisista, operando la castración simbólica, y habilitándolo para proyectar su futuro en tanto sujeto deseante. Hoy la exaltación de la juventud no conlleva su vertiente liberadora, que requiere del cuestionamiento de rígidos mandatos de épocas anteriores, sino que se exalta ante el terror de una adultez que se presenta como carente de productividad y bienestar, entonces de qué vale proyectar hacia el futuro.

Una frase de Santiago Kovadloff nos va a dar la llave desde la cual abrir la temática que este texto propone: "Idealizar a los jóvenes es, en realidad, condenarlos al silencio. Acariándoles

el lomo con la mano tersa de la adulación, se les impide tomar la palabra. Decir qué les ocurre y cómo se ven desde su propio punto de vista".

(Rojas, M.C. y Sternbach, S., 1994: 122)

Si nos detenemos a observar los discursos vigentes del poder, en sus vertientes políticas, sociales, económicas e ideológicas de nuestra época, donde reina a todas luces el triunfo de la corrupción, esto no es sin consecuencias; por el contrario implica un gran trastorno de la legalidad simbólica repercutiendo directamente en la relación narcisista del sujeto con la cultura. Si la ley bajo su forma simbólica requiere de enunciados que garanticen la no arbitrariedad para poder ser tramitados desde las distintas subjetividades, hoy esta función se encuentra destituida en sus representantes, perdiendo la sujeción a la ley y quebrando el orden simbólico. La regla en cambio será el ejercicio del poder a partir de los propios intereses.

El discurso de los medios de difusión no puede ser otro, aportando su cuota de banalización ante el horror violento de lo cotidiano, produciendo una creciente insensibilidad y falta de capacidad de reacción ante un presente naturalmente obsceno, donde lo real anestesiado es parte del espectáculo de la posmodernidad.

Los nuevos modelos culturales de juventud, apoyados en el individualismo antes señalado, bello, superficial, exitoso y divertido, promueven desestimar la interioridad, con las consecuencias que hoy vemos: problemas en el pensamiento, la simbolización y las modalidades operatorias. Prima el mandato de una precoz autonomía, dosis de hedonismo e individualismo que liberaría al joven posmoderno de las pesadas culpas del sujeto de la modernidad.

Ante la apariencia de un movimiento deseante, es el goce el que se escucha imperativamente. En su vertiente cruel, el Superyo, obsceno y feroz, ordena un goce como sometimiento a ese Otro absoluto e invasor, representado por la cultura y sus nuevos mandatos, pero disfrazado de formas de placer y libre elección. Queda abolido el deseo, irrumpiendo la escena un goce pulsional, que aparenta disfrazar el terror al futuro.

No es este el espacio para profundizar las transformaciones de la familia actual, las patologías parentales o violencia familiar, la pareja hoy, los modos de relacionarse entre sexos, ni tampoco para quedarse en un diagnóstico fundado en la evaluación de la sintomatología actual de los jóvenes, ligadas al narcisismo y sus articulaciones patológicas como las adicciones y las enfermedades psicosomáticas.

## En busca del tiempo subjetivo

El punto central es poder preguntarnos ¿cómo establecer un vínculo transferencial con ellos, donde poder construir juntos, un nuevo lazo que les permita transitar la adolescencia para tramitar la constitución subjetiva?

Desde nuestro presente, el disparador "pensar el hacer", nos sitúa en una doble encrucijada: por un lado enfrentarnos a una creciente incapacidad en los jóvenes para la puesta en palabras, empobrecimiento del lenguaje que se torna formal y desafectivizado, y una modalidad operatoria con déficit en los niveles imaginario y simbólico, un modo deslibidinizado del pensar, ligado a un accionar concreto y pragmático, carente de implicación personal; y por otro lado, cómo proveer los significantes que puedan agujerear el puro discurrir que no hace marca ni anclaje, para reconstruir el quiebre de la cadena metafórica, desde su operatoria sustitutiva y portadora de símbolos. Esto último requiere de una reflexión y puesta en acto de nuestra propia subjetividad, capaz de captar los códigos de los jóvenes y hacer lectura de sus mensajes, para poder interrogar en sus discursos, quién es el sujeto del enunciado y quién el sujeto de la enunciación. Vía de acceso a la implicación subjetiva.

Pensar el hacer, en este caso no puede ser unidireccional, requiere por lo menos de dos sujetos en vínculo dialéctico.

En la práctica docente, son constantes los trabajos que presentan los alumnos, y que con satisfacción muestran todo lo que bajaron de Internet, toda la información y todas las imágenes; un todo en bruto sin procesar, un puro lenguaje cristalizado, favorecido por los medios fílmicos, fotográficos y electrónicos, que refuerzan la captura imaginaria, narcisista, a través de una discursividad plena, donde solo aparece el sujeto del enunciado sin posibilidad de emergencia de un sujeto de la enunciación. Carencia de un posicionamiento que de cuenta de una posición subjetiva; la predominancia de un deslizamiento mínimo de significantes carentes de significación propia; retirada de la capacidad metafórica, la asociación, la representación. Sintagmas cristalizados, que en su adherencia formal, convencional, reproducen, repiten como único movimiento; repetición que es compulsiva, y adherente a un goce pulsional, que señala una muerte, la del deseo. Inercia, inmovilidad, deseo de no deseo.

Sería pertinente partir de la dificultad de poner en marcha los mecanismos imaginario y simbólico, por parte del sujeto actual, que se lo observa reforzando su registro de lo real, para

poder ubicar mejor este déficit. Si lo real, recordémoslo, es opaco, informe e ininteligible, su acceso es a través de una construcción; la construcción de la realidad se produce dándole forma a lo real; informar es dar forma a lo real. Para que esto sea posible y la realidad emerja y se asiente son necesarios los códigos como instrumentos, herramientas que darán forma. La capacidad de significación, de traducción o interpretación de signos, dependerá del lenguaje, como productor de la realidad, ordenador y modificador, capaz de hacer soportable lo real desnudo.

El poder nombrar, nominar lo objetos, no solo estructura la percepción sino que hace posible que esos objetos existan, tengan consistencia. Lacan diría "Si el sujeto humano no denomina... en primer lugar las especies principales, si los sujetos no se ponen de acuerdo sobre este reconocimiento, no hay mundo alguno, ni siquiera perceptivo, que pueda sostenerse más de un instante". (Gonzalez Requena, J., 1989: 51) Cómo acceder entonces al signo y su capacidad semiótica que escape a su adherencia actual a lo real, sino es a través de la palabra, el significante ordenador y llave de la cultura.

El lenguaje verbal es lo que institucionaliza y consolida los significados de una cultura; también los puede cristalizar desde sus discursos abusivos, intrusivos, autoritarios, si no se cuestionan y dialectizan los diversos mensajes que hoy los distintos medios culturales parecen querer imponer; en su vertiente perversa de pretender mostrarlo todo, decirlo todo, como si se pudiera mostrar lo real de lo real, con el carácter de obscenidad que hoy revelan las imágenes mediáticas.

Poner en práctica el lenguaje, darle su valor de ordenador, es poder reconocer el material con el que trabaja; el lenguaje verbal es aquel que no solo se describe a sí mismo sino también a otros como el icónico.

Para entender cómo son los materiales a los que acceden nuestros alumnos y cómo trabajarlos para que logren un vínculo que haga hincapié en la producción subjetiva, sería conveniente recordar la clasificación que hace Gonzalez Requena de las imágenes, que las divide en especulares, delirantes e icónicas.

Brevemente las imágenes especulares son las retinianas, poseyendo estas una cualidad de espejos; no constituyen signos, ya que son huellas visuales de lo que tienen allí delante. No son representativas, porque no representan algo ausente, son presentativas de ese real. Las imágenes delirantes son las que mienten, pues remiten a lo que ahí no está presente;

tampoco son signos (aunque signo nombra a algo ausente), porque al mentir tan bien generan la certeza de la presencia de lo ausente. Son presentativas como las especulares, pero no ya de lo real sino de lo imaginario, o lo fantasmático.

Y las imágenes icónicas que son las únicas que pueden considerarse como signos, nombran algo ausente, no presentan sino representan la realidad, tienen carácter semiótico.

Si bien las imágenes electrónicas, fotográficas y televisivas tienen un estatuto de especulares, la huella, el espejo o reflejo de lo real, y pueden también invitar a cierta lectura semiótica o descodificación, poseen una capacidad de seducción que es lo que requeriría mayor atención.

Por qué seducción, porque lo que allí se presenta escapa al signo y a lo real, entramándose con un orden como el imaginario, el del fantasma singular. Algo se reconoce inconcientemente y es a alguna imagen identificatoria, como Lacan nombraría captura, o identificación especular o imaginaria. Lo que seduce es algo que se reconoce (no que se lee) en una fotografía, espejo u otro medio, eso que el otro como un espejo, puede reconocer en uno cuando mira con deseo. Es una imagen identificatoria, alojada en el inconciente, donde uno se quedó atado y sobre ella se construyó el yo (fase del espejo, en Lacan).

Lo que allí se produce es un delirio, una imagen delirante que nada tiene que ver con lo significativo (semiótico), ni con lo insignificante (real), sino lo identificatorio; un enamoramiento de un fantasma. La seducción narcisística, imaginaria, escapa a toda posibilidad significativa, al margen de códigos y de diferencias; se pega a lo mortífero, porque lo uno se fusiona, se incorpora, se devora.

En las imágenes mediáticas es conveniente reconocer tanto el espejo identificatorio, tendiente a lo absoluto, al yo, a la imago narcisista; como el espejo real, independiente de toda mirada y deseo, independiente de alguien que pueda mirarlo; excesivo, capta todo, obliga a mirar todo, y esto amenaza y desordena, despoja y es inhumano.

Es en nuestro tiempo donde hay que poner el énfasis en el desorden que produce la emergencia de lo real, que ocasiona lo caótico, lo imprevisible, conoce solo la ley de lo singular, desconoce el sentido. Se desmoronan los discursos míticos, filosóficos, utópicos, que le daban una cohesión a la realidad, más allá de regiones dominadas por saberes especializados, como técnico operativos. (Gonzalez Requena, J.:1989)

A pesar de poseer más códigos, más saberes especializados, más aparatos discursivizadores y un aparato semiótico más flexible para leer la realidad, todo indica que la crisis de nuestro tiempo se asienta en una pérdida de la dimensión simbólica capaz de cohesionar o relacionar mejor el conjunto.

Nuestra tarea tendrá que ver con cómo hacer frente a esta grieta por donde se ha filtrado lo real y que amenaza el orden de la realidad, el vacío de los diversos discursos culturales y su pérdida simbólica; que equivale tanto a pérdida de legalidad como a pérdida de prohibición, del orden necesario que instituye el estar atravesados por el lenguaje.

Al deseo de saber que reclama por una realidad inteligible, se lo permuta por un deseo diferente, el deseo de ver, que es atractivo y espectacular, satisfaciendo solo un aspecto subjetivo, el visual. La realidad entonces cobra peso desde su real de espectacularidad, alejándose de lo verosímil.

### Cambio de paradigma

Ante este estado de las cosas sería deshonesto pensar que nada se puede hacer frente a tal apocalipsis cultural. Toda cultura siempre ha tenido mecanismos de defensa y de enfrentamiento de sus malestares. La obligación ético-moral de la educación será no sólo reconocer sus síntomas sino cómo preparar los caminos y las alternativas para levantar las barreras de los mismos.

El desafío, decíamos en páginas anteriores, tendrá que ver con cómo hacer de soporte para la posibilidad de la constitución subjetiva que se ve amenazada en los jóvenes.

No solo la escucha sino la acción sobre esta insuficiencia sería la clave. Acción que deberá replantear los paradigmas educativos hasta ahora vigentes.

Sin caer en las mismas soberbias de los discursos actuales, se podrían tomar como disparadores las ideas provenientes de campos como la estética, el arte. Fue primero Picasso quien revierte algunos conceptos que se manejaban en la pintura: "Yo no busco, encuentro". Luego Lacan hace suya la frase del artista para referirse al movimiento particular del inconciente.

El sujeto descentrado, de las certezas, de la completud, y de las garantías de buscar lo perdido, irá, en cambio, encontrando en su camino aquellos significantes que lo representen para otro signifiante. En cada apertura y cierre del inconciente se producirá un hallazgo, alguna

posibilidad de saber; movimiento que reedita cada vez la puesta en marcha del deseo. Y esta es la dimensión subjetiva, la marca del deseo que conduce al encuentro de los significantes que lo representen y lo impliquen, en tanto es sujeto representado y representante.

La apertura a un nuevo paradigma: "No busco, encuentro", nos permitirá encarar un nuevo hacer con nuestra práctica educativa.

Acompañar, sostener, brindar los significantes que ayuden a construir su posición subjetiva, desde las lecturas múltiples que requiere la imagen, la interrogación de los textos, hacer letra de su decir, propiciar la escritura. Para que el proceso que se inicie tenga el circuito mismo de su acontecer psíquico inconciente: instante de ver, momento de comprender y tiempo de concluir. Quedarse en el instante de ver sería reforzar la amenaza de lo especular, que no hace más que encapsular en el yo al deseo, capturado por lo imaginario.

El momento de comprender implicaría toda una batería signifiante, que necesita colocar la pregunta, la interrogación en el centro.

Ayudarlos a interrogarse, poner en cuestión, buscar las preguntas, favorecer lo crítico.

Tiempo de concluir, íntimo, síntesis productiva, que necesita de un acto, la concreción de un hacer traducido en palabras.

La escritura sería ese encuentro con uno mismo, la posibilidad de traducción, corrección del malentendido, hacer letra de lo que se dice; decir estaría en el orden del signifiante y leer o hacer letra, escritura, estaría en el orden del significado, del sentido. Y de esto se trata, de recobrar el sentido. Un trabajo que invierta la ecuación vigente: discursos fragmentados, carentes de densidad semántica y cohesión discursiva, vacíos de contenido; por discursos narrativos que construyan un tiempo sincrónico constante y reconocible, dotado de sentido, restituyendo la cadena simbólica.

### La síntesis creativa

Respecto de la escritura se podrían puntualizar otros aspectos, tomando como ejemplo, algunas ideas de Roland Barthes, quien distingue los lenguajes encráticos de los acráticos, como guerra de lenguajes.

Los lenguajes encráticos se desarrollan bajo la sombra del poder, a través de sus distintos aparatos estatales, institucionales, ideológicos. Son vagos, difusos, aparentemente naturales pero difícilmente perceptibles. Son los de la cultura de masas, y en cierto sentido el de la opinión común, el de la conversación.



Los acráticos se elaboran, se arman fuera del poder, o contra él. Son clandestinos, difícilmente reconocibles y, a la vez triunfantes, imposible de escapar a ellos. Son lejanos, tajantes, se separan de la doxa (opinión), son paradójicos, y la fuerza de ruptura que poseen proviene de lo sistemático, constituídos por pensamientos y no ideologías. Los ejemplos de estos últimos son: el discurso marxista, el psicoanalítico, y Barthes se permite agregar el estructuralista. También dentro de estos ubica divisiones, como son los discursos críticos, que él llamaría ficciones (y que ve en los intelectuales).

Estos lenguajes entran en combate, una verdadera guerra; las armas de combate de estos son de tres tipos:

- Una representación (un show), una puesta en escena de argumentos, agresiones, fórmulas.
- Figuras de sistema (figuras de retórica), formas parciales del discurso para dar una consistencia absoluta.
- La frase como estructura sintáctica cerrada, que es un arma, un operador de intimidación, toda frase acabada tiene algo de imperativo. Hay dominio de la frase cercano al poder; ser fuerte ante estas circunstancias sería acabar con las frases. La reflexión de Barthes nos puede servir de apoyo al trabajo con los jóvenes, y marca el contexto antes descrito de la actual discursividad posmoderna.

Por compromiso con nuestra época es imposible huir, sino comprometernos a participar dentro de ella. Tampoco se puede renunciar al placer, por utópico que parezca, a un lenguaje descolocado y desalienado del presente. Propone una filosofía plural de los lenguajes, desde el compromiso y del placer.

Dice del Texto, que no es la obra, y que se lee poco, es producto de la escritura, cuya producción es libre y no respeta la totalidad del lenguaje, la ley.

Siendo la escritura lo único que puede asumir el carácter de ficcional, y de mezclar las hablas. (Barthes, R.: 1973)

Es ella la que "puede permitirse burlar las reglas de la retórica, las leyes del género, todas las arrogancias de los sistemas: la escritura es atópica; respecto de la guerra de los lenguajes, a la que no suprime, sino que desplaza, anticipa un estado de prácticas de lectura y escritura en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando". (Barthes, 1973:139)

No hay creación si no hay interrogación, e interrogarse es abrir el camino del deseo, único capaz de emprender el movimiento por los senderos de la representación.

Pensar la representación dentro de un contexto donde el sujeto parece estar perdido, ocluído, detrás de las palabras y las cosas, será pensar en desconstruir los códigos actuales por su intento de erigirse como los únicos absolutos modos verdaderos de representación.

Y es dentro del tesoro de la lengua por donde se pueden interrogar los lenguajes de las imágenes y los lenguajes de las palabras.

Si es la escritura un intento de reconstruir el espacio simbólico, subjetivo; también "la descomposición de un universo continuo de elementos ópticos, diferenciados e identificables es una operación de abstracción conceptual y cultural." (Schnaith, N., 1987: 26,27)

El espacio visualmente representado, es un espacio a simbolizar, metaforizar, conceptualizar.

Por eso pensar la imagen es un trabajo también de lectura, de escritura, donde intervienen los códigos del saber, de la percepción y de la representación, relacionados dialécticamente.

"Cuestionar la representación y sus relaciones con lo real y verdadero somos nosotros mismos los cuestionados como así también la realidad con la que creemos tratar". (Schnaith, N., 1987: 29)

Es nuestro trabajo promover una lectura crítica de los discursos que se ven, se conocen o se representan, tanto sea el de las cosas, las imágenes o las palabras; para preguntarnos por lo real que supone también lo irreal, lo imaginario.

Lo imaginario en su vertiente de deseo, productor de fantasmas; como la imaginación en tanto independencia en la imagen de lo percibido, y por el lenguaje que en sus signos la produce.

En toda imagen sea percibida o representada, está el sujeto y sus condicionamientos, culturales, personales, sociales, inconcientes, lingüísticos, que afectan tanto la verdad de la representación del objeto, como la del sujeto. Ver y representar dentro de una cultura visual, implican un movimiento subjetivo que va desde el reconocimiento de los códigos que constituyen una época, como el cuestionamiento de los mismos para una transformación de la realidad tanto del objeto como del sujeto; permitiendo una apertura constante a los múltiples contextos de referencia (subjetivos, sociales, culturales e históricos), que enfrenten una realidad gobernada por el prejuicio, los estereotipos y la costumbre.

Para ir intentando un cierre a partir de lo expuesto, se podría colocar en el centro de nuestra cuestión a una educación que proclama por una metodología más creativa en la enseñanza de carreras con una fuerte base

comunicativa; debate que será necesario retomar. Dentro de la multiplicidad de los discursos visuales, en una época donde la reproducción técnica (de los medios masivos de comunicación) promueve la cultura del cambio (nada permanece, todo cambia), se ensancha la brecha entre lo singular y la repetición, siendo la multiplicidad la cara del retorno de lo mismo. Por esto resulta imprescindible una lectura creativa de los distintos discursos actuales, para ubicar allí al sujeto observador y al objeto observado, en sus dimensiones semánticas y psicosociológicas; ya que en todo texto visual se articulan el ver y lo visto en torno a una estructura de " hacer –ver (mostrar, exhibir) como actividad del enunciador y un ver-hacer (mirar) como actividad propia del enunciatario." (Zunzunegui, S., 1992: 83) Esto presupone la puesta en acto de una comunicación, una conversación, que implica en el espectador un intercambio simbólico, una lectura del texto (visual, escrito, etc.) en tanto trama de múltiples significantes; logrando esta productividad el pasaje de un instrumento de cambio a un valor de uso, en una ganancia de placer hacia el texto.

Desde esta perspectiva se podría abrir un proceso continuo de interrogación a los binomios creación-recreación, presentación-representación, reproducción-producción, para correr la lógica de la simulación (presente en la imagen contemporánea o de los media) a una lógica del sentido, donde las distinciones entre verdad y mentira, realidad e imaginario, falsedad y secreto, demandan un cuestionamiento constante.

Quizás, si la enseñanza dentro de carreras de base proyectual y comunicativa tomaran algunos principios filosóficos del arte, estaríamos propiciando una educación crítica, capaz de promover la autonomía desde una responsabilidad interpretativa, que reniega de

los dogmas para consolidarse como intérprete de un estilo propio. Sólo como intérprete la verdad se deja abrir en toda su complejidad. "Para el pintor, lo incitante nunca es una forma servida sino el hecho de poder dar forma. El crear antes que lo creado y lo creado apenas como lo que remite al flujo infinito del acto creador." (Kovadloff, S., 1993: 135)

El sujeto actual, heterónimo, cuya identidad cartesiana se vio derrumbada, vive en un tiempo donde la certeza de que existe no proviene de su pensar, sino de la constante tensión entre la realidad y el deseo de aprehensión de ella.

---

### **Bibliografía**

#### **Barthes, Roland**

(1973), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación.

#### **Díaz, Esther**

(1988), *Posmodernidad*, Madrid, Biblos.

#### **González Requena, Jesús**

(1989), *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Ediciones Akal.

#### **Kovadloff, Santiago**

(1973), *El silencio primordial*, Bs. As., Emecé Editores.

#### **Rojas, María Cristina y Sternbach, Susana**

(1994), *Entre dos siglos, Una lectura psicoanalítica de la posmodernidad*, Bs. As., Lugar Editorial.

#### **Schnaith, Nelly**

(1987), *Los códigos de la percepción del saber y de la representación en una cultura visual*, Ponencia en el Primer Congreso de Diseño Gráfico y Comunicación Visual, en *Revista Tipográfica* N° 4.

#### **Zunzunegui, Santos**

(1992), *Pensar la imagen*, Madrid, Edit. Cátedra/Univ. del país Vasco.

---

# La máquina de pensar

## Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein

Eduardo A. Russo\*

### **Resumen / De las incertezas al tiempo subjetivo**

El delineamiento de la estética y la poética de Eisenstein y su relación con los formalistas rusos constituyen el eje del ensayo. Las relaciones entre el pensar y el hacer, entre teoría y praxis ubican a la filmografía de Eisenstein como un intento de pensar con imágenes los conceptos desarrollados en forma colectiva por el mencionado formalismo. El autor define al sujeto eisensteiniano como reflexivo. Hacer un film y ver un film no serían más que otra instancia de las formas de pensar. Desde esta óptica el análisis de la filmografía de Eisenstein es abordado desde tópicos tales como el montaje, la idea del "tipaz", de la pantalla como ícono de emoción, de la analogía musical, etc., en un recorrido que transita desde el formalismo inicial hasta la obra de Eisenstein en el marco del stalinismo.

### **Descriptores**

Automatismos / Cambio social / Cine / Estructuralismo / Formalismo ruso / Inteligencia colectiva / Lingüística / Montaje / Revolución rusa

### **Summary / The thinking machine**

The delineation of Eisenstein's esthetic and poetic and his relation with the Russian formalists constitute the axis of the essay. The relations between the thinking and the making, between the theory and the praxis place Eisenstein's filming as an attempt of thinking on images the developed concepts in a communal manner by the mentioned formalism. The author defines the eisensteinian subject as a reflexive one. Making a film and watching a film would not be more than another step in the way of thinking. From this optic the analysis of Eisenstein's filming it is faces from topics like the montage, the idea of the "tipaz", the screen as an emotional icon, of the musical analogy, etc., in a space that goes from the initial formalism to Eisenstein's work in the Stalinism background.

### **Resumo / A máquina de pensar**

O delineamento da estética e da poética de Eisenstein e a sua relação com os formalistas russos constituem o eixo do ensaio. As relações entre o pensar e o fazer, entre teoria e práxis coloca a filmografia de Eisenstein como uma tentativa de pensar por meio de imagens os conceitos desenvolvidos de modo coletivo pelo citado formalismo.

O autor define o sujeito eisensteiniano como reflexivo.

Fazer um filme e assistir a um filme seriam somente uma outra instância dos modos de pensar. Desde esta óptica a análise da filmografia Eisenstein é abordada desde tópicos como o copião, a idéia do "tipaz", da tela como ícone da emoção e da analogia musical, etc., e um percurso que transita desde o formalismo inicial ate a obra de Eisenstein no marco do Stalinismo.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. N° 15 (2003). pp 59-68. ISSN 1668-0227

---

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [infocedyc@palermo.edu](mailto:infocedyc@palermo.edu)  
Eduardo Russo: Doctor en Psicología. Profesor Titular en la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad de Palermo.

La articulación entre teoría y praxis en la realización audiovisual se ha desplegado, en la obra de Sergei Eisenstein, de acuerdo a una lógica de excepción, contrariando las fronteras que usualmente se instalan entre la creación y recepción filmicas como actos fundamentalmente irreflexivos, y su conceptualización desde una exterioridad o en un a posteriori. Como parte indisoluble de su producción teórica, los films eisensteinianos se ofrecen como un intento de pensar con imágenes, en una iniciativa fundada particularmente en conceptos desarrollados en forma colectiva por el pensamiento del formalismo ruso.

El sujeto eisensteiniano se erige así como partícipe de una actividad reflexiva, producida en el contacto mismo con el discurso audiovisual: ver un film, hacer un film, no serían de acuerdo a este modelo sino otros modos de pensar, mediante un soporte que hoy llamaríamos multimediático, con imágenes, sonidos, palabra oral y escritura en el contacto mismo con el discurso audiovisual.

### Introducción

Este escrito intenta concentrarse en un aspecto de la producción de Sergei Eisenstein: el del delineamiento inicial de su poética a partir de su contacto estrecho y determinante con el núcleo de investigadores conocidos bajo la denominación colectiva de formalistas, prolongado durante la segunda mitad de los años '20. No obstante lo ajustado de este recorte, algunos de los puntos que trataremos —como podrá verse— se expanden hacia la totalidad del pensamiento y la producción cinematográfica de Eisenstein, y también hacia la manera en que él supo pensar la experiencia audiovisual. Más aún, algunos de los ítem a trabajar incorporarán ciertas ideas que se extienden a un campo más vasto, el del arte y el pensamiento en general, buscando una conexión entre teoría y praxis, entre palabras e imágenes, en busca de una poética que suture la brecha tradicionalmente determinada a partir de su establecimiento como territorios separados. Por la índole de las preocupaciones sostenidas tanto por Eisenstein como por los integrantes del grupo formalista, nuestra exposición se ubicará insistente-mente en una zona donde se disuelven fronteras dentro del campo de la experiencia. En lugar de terrenos rigurosamente delimitados, observaremos cómo algunos desarrollos se empeñan en tender puentes entre el pensar y el hacer, la teoría y la praxis, la

ciencia y el arte, lo visual y lo atinente a otros sentidos, o entre el cine y otras disciplinas estéticas. Pero antes de adentrarnos en esta relación crítica, la de Eisenstein y el formalismo, se hace conveniente despejar el segundo de los términos participantes en este vínculo.

En vida, a Eisenstein no le fue ajeno el calificativo de "formalista", aunque no precisamente para designar su adscripción al grupo original. Su uso como denominación de una escuela (para algunos, un "método" aunque más bien podría calificárselo como una perspectiva, una forma de abordaje del hecho estético) que había sido esgrimido con orgullo, como una carta de identidad en los efervescentes años '20 de la revolución, poco más tarde derivaría hacia el epíteto, esgrimido por los comisarios del realismo socialista. Para Eisenstein, en sus últimos años, la de "formalista" solía ser una de las acusaciones más corrientes. Se la utilizaba para aludir a un cierto privilegio en la atención a la forma sobre el contenido, con el necesario correlato contrarrevolucionario y decadente. Por cierto es que aquel núcleo de estudiosos revolucionarios que desarrollaron el formalismo en las teorías y prácticas ligadas al lenguaje verbal también padecieron, en mayor o menor medida, las penurias de la fosilización cultural bajo el stalinismo. Aquello duró un período muy prolongado, por lo que la referencia al formalismo hasta hoy suele despertar dentro de ciertos ámbitos, en una primera evocación y casi de modo inadvertido, aquel tono descalificador. De modo que será precisando el término como accederemos a un sentido estricto: ¿de qué formalismo se trata cuando lo mencionamos en la poética de Sergei Eisenstein?

### El formalismo ruso: Itinerario de una década (1916-1927)

En occidente, los formalistas rusos fueron apreciados en conjunto hacia el auge del estructuralismo de los '60. Críticos y teóricos literarios pudieron advertir, en contacto con algunos de sus sobrevivientes, la complejidad y la condición pionera de aquellos que ya en los últimos tramos de la Rusia zarista estaban dando forma a una nueva manera de entender a la literatura y a la producción estética en general. La primera antología de trabajos formalistas, *Compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético*, editada por el lingüista Jakubinski en 1916, ya provee en su estado maduro algunas de las premisas del grupo. Dos

años antes, en su ensayo "La resurrección de la palabra", Víctor Sklovski definía a la percepción artística como "aquella en la cual se experimenta la forma (quizá no sólo la forma, sino necesariamente la forma)" (Todorov, 1973: 30). Más allá de algún célebre título de artículo, lo que caracterizaba a los formalistas no era propiamente un método, sino una serie de asunciones básicas, un enfoque general sobre el hecho estético y sobre la obra de arte. Sobre esta última, fue crucial la noción formulada de la manera más concisa por Boris Eijenbaum en "La obra como construcción": la obra no es un reflejo, ni de las emociones de su autor, ni de la realidad, "sino que es siempre construcción y juego". Yuri Tinianov, en "La noción de construcción", elevaría al grado de consigna esta condición, considerando que lo característico de la producción estética consiste en descomponer el mundo en signos y recombinarlo en forma artística. (Todorov, 1973: 85-88)

Hacia 1915, un año antes de la primera publicación colectiva del formalismo, Sklovski postuló, atendiendo a la percepción de lo artístico, la existencia de un proceso que designó como *ostranenie*, traducido a nuestra lengua de formas diversas, como singularización, distanciamiento o extrañamiento. Esta *ostranenie* no era el único procedimiento por el que la obra de arte opera en el espectador (al menos Sklovski propuso otro, de similar importancia, el de *zatrudnenie*, o enriquecimiento perceptivo), pero le prestó especial atención por ser el responsable de provocar, en la recepción estética, un estado despegado de la condición automática con la que habitualmente percibimos el mundo. Para los formalistas, a partir de esta proposición de Sklovski (expandida en su célebre ensayo "El arte como artificio") la *ostranenie* es un antídoto contra la automatización que acecha en la vida cotidiana, que desvitaliza la experiencia. Sklovski fue conciso al respecto: "El arte existe para que uno pueda recobrar la sensación de la vida" (Todorov, 1973: 60; Thompson, 1988: 10). Con esto, el formalismo rompe la oposición entre arte y vida, adjudicando a lo estético una función en el enriquecimiento de la experiencia, dado que la percepción artística era concebida como una actividad compleja que reordenaba tanto los sentidos como el sentido, involucrando razón, sensación y sentimiento.

Si las preocupaciones originales del grupo concernían a la literatura y a la lengua, lo hacían con una irreverencia acorde a esta disolución de barreras entre arte y vida. Sklovski resumiría

mucho más tarde el sentido de aquella empresa, que consideraba a la escritura como un artesanado, en La disimilitud de lo similar: "Yo solía decir que no destronamos a la literatura, sino que la desatornillamos" (Sklovski, 1973: 34). Por otra parte, vieron tempranamente en el cine el medio por excelencia para poner a prueba su crítica a la idea romántica del genio creador; un arte colectivo, de factura tecnológica y grupal, y de alcance potencialmente masivo. Sklovski fue acaso el más consecuente en el desarrollo de sus ideas sobre el cine, desde un temprano ensayo titulado "A propósito del cinematógrafo" (1918) hasta su tardío Eisenstein (1972), pero no fue el único: Eichenbaum, Tinianov, Jakobson, Kazanski y Piotrovski estuvieron entre los formalistas destacados que se ocuparon consecuentemente del cine, y junto a los camarógrafos Mijailov y Moskvín publicaron en 1927 el volumen *Poetika Kino* (Poética del cine), epicentro de la reflexión del formalismo sobre este arte.

Aunque la influencia del grupo — desde el apogeo del estructuralismo — ha sido vasta desde los '60 especialmente en relación a la teoría y crítica literarias (también en cuanto a la estética general, aunque en menor grado) sus efectos sobre la teoría del cine durante las décadas siguientes fueron de mucha menor difusión que algunas de las ideas eisensteinianas a las que estuvieron íntimamente ligadas. El del formalismo fue el intento colectivo más consistente producido en las primeras décadas del siglo por formular un enfoque teórico y analítico sobre lo audiovisual, al que todavía puede volverse con provecho, dado que está lejos de haber agotado sus frutos. Y subrayamos audiovisual dado que, a pesar de que *Poetika Kino* se centrara —por razones históricas evidentes— en el cine del período mudo, aportes tardíos aunque innegablemente ligados con este modo de abordaje, como el de Roman Jakobson en "¿Decadencia del cine?" (Eagle, 1981: 161-166) incorpora hacia 1931 la reflexión sobre el sonido como parte no solo legítima sino constitutiva del fenómeno cinematográfico, en una perspectiva semiótica claramente adelantada a su tiempo, si consideramos la gran dificultad para integrar lo acústico que manifestaba la teoría cinematográfica junto a buena parte de los cineastas consagrados de entonces.

A todas luces, sería extremadamente parcial concentrar el impacto del legado formalista como centrado en los ecos de su presentación dentro del auge del estructuralismo, al que hicimos mención al comienzo de este parágrafo.

Lo que parece haberse evidenciado en aquel tramo inicial del período posrevolucionario es la conciencia de un grupo compacto, activo, con un enfoque o premisas básicas comunes. La dispersión dio lugar a variadas secuelas, en distintos entornos geográficos y culturales. De modo fragmentario, los desarrollos formalistas pudieron apreciarse en otros lugares y períodos. Desde los años '30 en el Círculo de Praga, gracias a la influencia de Jakobson y Mukarovsky, pasando por el notable emprendimiento de Todorov en la Francia de los '60, hasta el despliegue que en la ex Unión Soviética pudo tener, hacia los '70, la escuela de Tartú liderada por Juri Lotman, mientras que en los Estados Unidos, al mismo tiempo, Fredric Jameson, entre otros, emprendía su revisión dentro del terreno de la crítica cultural (Jameson, 1972).

Es necesario resaltar que la atención al cine, si bien intermitente, no cesaba de reaparecer en estas variadas corrientes y autores que a lo largo de varias décadas, fueron influidas por la empresa formalista (baste reparar, al respecto, el peso que el cine como objeto de estudio posee en las obras de investigadores por otra parte tan disímiles como Lotman o Jameson). Y dentro del campo estricto de la teoría cinematográfica —ya no de la semiótica general o la reflexión sobre la literatura— ha sido crucial su herencia en los desarrollos que Kristin Thompson promovería a mediados de los '80, que permitieron bautizar a su enfoque como neoformalista, en directo reclamo del linaje de aquellos precursores.

Numerosas ideas que usualmente leemos y discutimos a partir de Eisenstein nacieron en el diálogo con los formalistas y su particular intrincación de teoría y praxis. Trataremos en lo que sigue de exponer algunos de estos cruciales puntos de contacto.

### **Eisenstein en el caldero formalista**

Un dato que sólo en apariencia es meramente cronológico o circunstancial: los años de mayor ebullición teórica del pensamiento eisensteiniano corrieron a la par del auge formalista: puede localizárselos entre su fecha de arribo al cine con *La Huelga* (1924) y *La línea general* (1929). En los términos usuales, se trata del período que suele conocerse como el del "primer Eisenstein", aquel del momento más efervescente de su práctica cinematográfica. En ese lapso, Eisenstein tenía relación cotidiana con los formalistas, así como con algunos de los poetas futuristas: era un diálogo de pares, donde no se

ponía énfasis en la paternidad de las ideas sino en la manera en que estas circulaban, y permitían el acuerdo o la polémica. Cabe destacar que varios de los integrantes del grupo formalista, contemporáneamente a sus desarrollos en teoría y práctica literarias, incursionaron en la realización cinemato-gráfica. En particular, Victor Sklovski, con su guión para la excepcional *Dura Lex* (1926), de Lev Kulechov, dio forma a una contribución que impulsó la articulación teórico-práctica en términos insólitos, todavía hoy por apreciar en su justa medida. Entre los formalistas, el trío compuesto por Sklovski, Tinianov y Eichenbaum fue a Eisenstein el más cercano. *La Huelga*, *Potemkin*, fueron intensamente discutidas y comentadas en los artículos de *Poética Kino*. *Octubre* y *La línea general* fueron objetos de debate teórico durante su realización. Pero a la vez, en los mismos escritos y films de Eisenstein cabe advertir la impronta formalista. Reseñemos algunos de los puntos más remarcables de este contacto, que exponen claramente su gestación colectiva. La imagen de la factoría era, en el grupo, algo más que una figura recurrente: daba forma a un procedimiento típico de elaboración de ideas que, a la vez, reclamaba una forma de despliegue estético, fuera discutida en forma verbal, escrita en papel o en pantalla.

### **Del montaje de atracciones al montaje intelectual**

En una primera aproximación, los conceptos eisensteinianos que más ligados se presentan a la poética formalista del cine son los de sus teorías del montaje. Formuladas en mutación permanente desde su aparición pre-cinematográfica en "*El montaje de atracciones*" (1923), estas nociones se encuentran notablemente ligadas al concepto sklovskiano de *ostranenie*. En ambos casos se trata de descolocar al espectador para sacudir sus automatismos, para presentar una conmoción estética que aisle a la obra del resto del mundo, como realmente presenciada. El espectáculo en el que Eisenstein pensaba desde el inicio también se proponía "recuperar la sensación de la vida". El choque eisensteiniano equivale a la desautomatización propuesta por Sklovski. En eso se alinea frente al resto de las prácticas montajísticas de los '20 en la Unión soviética, ya fuera el constructivismo de Pudovkin como los collages de Vertov o la experimentación con los artificios del *raccord* en Kulechov. Este principio de colisión en cada operación de montaje se

mantendría en la evolución hacia el montaje intelectual, donde se acentuaría la consideración del film como un artificio compuesto por signos que de por sí, en forma aislada, se encontrarían carentes de significado, cobrando sentido en la función a que los somete la construcción. Incluso, Tinianov y Kazanski fueron adelantados en postular la existencia de signos dentro de los planos que autorizarían a pensar el montaje no sólo como maniobra de edición, sino también como una potencialidad interior al plano e incluso al cuadro: no se trata de otra cosa que del germen de los posteriores conceptos eisensteinianos de montaje interno y montaje vertical.

### Los actores y el tipaz

Otra de las ideas eisensteinianas desarrolladas en íntimo contacto con el formalismo fue la del tipaz, el uso de actores funcionales, operando de acuerdo a su aspecto físico —muy especialmente su rostro— y no su despliegue interpretativo. Boris Kazanski, en el ambicioso ensayo “La naturaleza del cine” —donde toma como punto de partida la propuesta de fundación de una ciencia del cine llamada cinematología— propuso su visión del actor como modelo, superficie a ser capturada por la cámara como otro signo más a ser organizado en el film. En la misma orientación, algo muy diferente a la totalidad impuesta por el cuerpo del actor es lo que operaba en los films de Eisenstein: compuestos por fragmentos de cuerpos o caras, mezclándose con animales o máquinas en *La Huelga*, los modelos eran preferentemente extraídos de la calle. Pero esta noción de actor en Eisenstein llegaría lejos; baste ver en qué extraña criatura se transforma Nikolai Cherkasov —con todo su bagaje stanislavskiano a cuestas— en *Iván el Terrible* para apreciar los alcances de esta noción de personaje como construcción semántica, como un sistema de signos en acción dramática.

### La imagen y la emoción

Aunque Kazanski no parece haber sido en lo personal tan cercano a Eisenstein como otros formalistas, dentro de su contribución teórica a *Poetika Kino* pueden establecerse notorios puntos de contacto con preocupaciones y desarrollos eisensteinianos. A los citados, cabe agregar la idea de que al cine le era posible proponer en pantalla íconos de emociones, imágenes que más allá de su valor referencial o

poético, se asemejaran en su misma forma a sentimientos. Una analogía musical funda esta postulación, que permitiría a Eisenstein pensar en estructuras composicionales que remitirían a estados emocionales de fuerte captura. De allí derivaría a sus posteriores elaboraciones sobre el pathos y el éxtasis. Esta presencia de formas de organización musical en el film sería promovida por el cineasta como compartida por construcciones semánticas que apuntan a un modo inédito de lenguaje que, sin dejar de ser poético, apunta a una forma superior de pensamiento.

### El film como construcción

Hemos dado cuenta del peso de la noción de construcción en el pensamiento formalista. En Eisenstein, esta idea llega al extremo de proponer que la imagen que importa no es la tomada por la cámara desde el mundo visible, sino la que se construye en ese artificio llamado film. La experiencia formalista propone al arte en general —y al cine en particular— como una percepción que por su separación de la vida cotidiana produce el efecto estético que amplía los márgenes de lo vivido. Para ellos, la interpretación del sentido de una obra no era el fin del análisis, sino una tarea entre otras. Les interesaba ante todo conocer sus mecanismos, “desatornillarla” —en términos de Sklovski; empresa que no podía sino seducir a Eisenstein. La interpretación era para ellos algo operacional: se trataba de entender esas maquinarias, para mejor construir las (lo hemos señalado, una de las ocupaciones usuales de varios formalistas consistía en la escritura de guiones para cine). Y entendiéndolas —tanto como produciendo obras artísticas— trataban de contribuir a la construcción de un mundo donde la vida, a la vez de proponerse como más plena, se hacía más inteligible.

### Del cine como fábrica de ideas

De acuerdo a lo considerado por Herbert Eagle en su exhaustiva compilación *Russian Formalist Film Theory*, hubo en aquellos años un trascendental impacto —tanto en Eisenstein como en los formalistas— de ciertas ideas que provenían no del campo de la teoría estética o literaria, sino de la psicología. No era la primera oportunidad que el grupo y el cineasta eran permeables a los desarrollos científicos (baste recordar que la primera publicación formalista

se hizo bajo el patrocinio de la lingüística, mientras que Eisenstein era una verdadera esponja teórica, traduciendo y aprovechando con avidez todo tipo de teorías de distinta procedencia) pero cuando todos ellos se encontraron con los estudios de Lev Vigotsky, creyeron hallar una cantera de ideas muy cercanas a las que se encontraban conjeturando por otros caminos.

Los estudios de Vigotsky, por entonces en abierta polémica con las teorías tempranas de Jean Piaget, iban a ser recogidos en el volumen *Pensamiento y Lenguaje* (cuya primera edición data de 1934, año de la temprana muerte de su autor) pero ya circulaban en publicaciones especializadas a fines de los '20. Sus investigaciones sobre un "lenguaje interiorizado" o endofasia, a medio camino entre el pensamiento y la expresión verbal, como "una formación específica, con sus propias leyes y sus específicas relaciones complejas con otras formas de la actividad lingüística", entusiasmaron a los formalistas tanto como a Eisenstein (Vigotsky, 1962). Como los primeros, Vigotsky proponía el primado de la gramática sobre la lógica y el del sentido sobre el significado. La propuesta del *zaum*, el lenguaje transmental formalista, desplegado en un más acá de la palabra, adquirió nuevo relieve con las investigaciones del psicólogo. Por su parte, a Eisenstein le sirvieron para elaborar una teoría del funcionamiento del cine como un dispositivo de pensamiento, una máquina de pensar en imágenes. Hacia fines de los '20, el cineasta comenzó a esbozar la idea de que había dos tipos de pensamiento; el temático-lógico, que se transmitía por medio de la expresión verbal, y el imago-sensual, cuyo vehículo privilegiado era la imagen. El cine debería basar su poder en este último terreno, diseñando una forma de pensamiento icónico. En su conocido ensayo "Perspectivas" (1929), Eisenstein postulaba: "el movimiento de avance de nuestra época en el arte debe derribar la muralla china que se levanta entre la antítesis primaria de 'lenguaje de la lógica' y 'lenguaje de las imágenes'." (Aumont, 1987: 63) En su ayuda acudían la pintura y escritura japonesas y el teatro kabuki, en una particular lectura que las convertía en acabados ejemplos de montaje intelectual, así como demostraciones de esta ruptura de barreras entre palabra e imagen. En su decurso hacia lo que David Bordwell denominaría un "cine sin argumento" (Bordwell, 1993), Eisenstein intentó, guiado por la búsqueda de una intrincación creciente entre la imagen y el concepto, elaborar un discurso en el

que la narración cediera lugar a una estructura lógica que permitiera pensar mediante la articulación de imágenes estilizadas, que intentaban compartir la condición escrituraria de los ideogramas. En *La huelga*, el relato de una medida de fuerza revolucionaria —desde su organización, su crecimiento y desgaste hasta la violenta represión final— deja lugar a un análisis formal de la maquinaria social, los dispositivos de poder arquitecturados en el seno y alrededor de una huelga fabril. El argumento, en sentido narrativo, da paso a la argumentación, en sentido retórico. El anclaje en la narración sería prácticamente desvanecido en algunos pasajes de *Octubre*, donde el análisis de la situación política de los momentos anteriores a la revolución de 1917 (especialmente el tramo de doble poder protagonizado por el gobierno nominal de Kerenski y la fuerza militar de Kornilov) da curso a la disolución de la diégesis en pro de una estructura de razonamiento por la imagen, con el cual Eisenstein postulaba incluso una nueva posición para el espectador cinematográfico, destinatario de un cine todavía en germen, que todavía hoy parece dotado de una extrañeza ejemplar cuanto más en detalle se lo observa.

Entre 1927 y 1929 —años de *Octubre* y de *La línea general* respectivamente y del epítome de la discusión formalista sobre el cine, a partir de la publicación de *Poética Kino*— Eisenstein emprende algunos de sus proyectos más audaces, de una rareza tan extrema que durante largo tiempo se pensó que no pasaban de ser caprichos, iniciativas vagas, o rudimentos de ideas apenas formuladas. Entre ellos se destacan *El capital* y *La casa de cristal*, que abordaremos algo más abajo. Proyectos de los cuales las notas de Eisenstein, publicadas muy tardíamente, dejan traslucir un verdadero método que apunta a un cine todavía no inventado, desprendido de toda anécdota narrativa y posibilitador de una experiencia que aúna estética y pensamiento, lógica y emoción. Una utopía cinematográfica que encontraba su germinación en los mismos momentos en que el formalismo y el realizador comenzaban a ver trunca su experiencia cuando más se acercaba a una sistematización radical, por medio de una radicalización sistemática. Los hechos históricos asfixiaron ambas empresas, que evidentemente eran de alto riesgo para las pretensiones oficiales. Como bien reflexiona Todorov sobre este brusco desenlace: "La única lección positiva de este fin violento de la reflexión formalista es que la literatura y la crítica no encuentran, con toda evidencia, su fin en sí mismas. De otro



modo, el estado no se hubiera molestado en reglamentarlas.” (Todorov, 1994: 44) Lo mismo vale para la experiencia eisensteiniana. Esto indicaría que la actividad de uno y otros no era, de modo alguno, una cuestión de formalismo en el sentido descalificador que luego se haría durante largo tiempo imperante, como preocupación banal por el ornamento o lo insustancial. Dicho abordaje, de un claro sentido político, tenía efectos concretos sobre un modo de pensar y de producir. No se los reprimió por decadentes, sino por inconvenientes; allí comenzó otra historia, que no es la que aquí nos ocupa. Pero ésta dejó marcas que se extienden hasta el presente. En el caso del grupo formalista, la diáspora o el largo opacamiento en el propio territorio fue el destino casi obligado. En cuanto a Eisenstein, su carrera prosiguió de modo “oficial”, hasta derivar en una problemática y engañosa afiliación a una ortodoxia intelectual y cinematográfica en décadas siguientes. No obstante, la articulación entre teoría y praxis iba a ser, a cada momento, el centro mismo de su gesto desafiante a cualquier cristalización académica. A riesgo de simplificar en extremo, pero en virtud de diseñar un trazado de conjunto, es posible advertir dos orientaciones básicas de este tránsito a lo largo de su obra:

### **El ciclo Eisenstein: la práctica cinematográfica provoca a la teoría...**

En ese primer movimiento produce los textos que van desde el célebre “Montaje de atracciones” (1923), producto de sus actividades como decorador y director de escena en el Proletkult y previo a su primer largometraje, *La huelga*, hasta *La línea general*.

Fue diseñando proyectos como *SME* arribó al punto de máxima intensidad en este primer movimiento. Dos de ellos —luego de ese increíble ensayo argumentativo puesto en pantalla que fue *Octubre* y la no menos experimental *La línea general*— fueron, como ya señalamos, considerados durante largo tiempo como meras y enigmáticas ocurrencias eisensteinianas: se trata de *El Capital* y *La casa de cristal*.

a. Filmar *El Capital* de Karl Marx parecía una provocación máxima, un alegato extremo contra el cine narrativo, a la vez de un intento superlativo por postular al cine como una maquinaria de generación de ideas: el objetivo era ni más ni menos que poner al alcance del proletariado el materialismo dialéctico —no la

propaganda, sino el análisis marxista de la lucha de clases— mediante el poder del cine. Por supuesto, el de un cine que todavía debía ser construido más allá de la anécdota; que proveyera elementos cuya disposición provocaran en el espectador un estado de intervención activa, procesos mentales que lo convertirían en autor del film. Las notas sobre *El Capital*, publicadas en 1973, muestran hasta qué punto *SME* había avanzado en la fundamentación de este proyecto, buscando diseñar ese lenguaje que necesitaría de la invención de un nuevo cine.

b. Hubo además otro intento de igual grado de extrañeza: *La casa de cristal*. Eisenstein llegó a Hollywood con ese proyecto obsesivo que creía iba a producirle la Paramount. Una ficción satírica —según Marie Seton, inspirada en *Nosotros*, de Eugene Zamiatin— donde los personajes residían en celdas de vidrio transparente. Planificaba permanentemente situaciones de conflicto entre las distintas celdas, para lo que requeriría espacios difícilmente imaginables (paredes y pisos vidriados, planos en profundidad que ya había experimentado en *La línea general*, trayectorias de cámara y elementos disonantes que hasta contaban con la aparición de un “hombre artificial”; Al parecer, *SME* la pensó durante varias temporadas como su contestación a la *Metrópolis* languiana). Sus interlocutores —excepto Charles Chaplin— no parecían tomar muy en serio un proyecto al que él concedió un buen tiempo —hasta intentó retomarlo en la última etapa de su vida. La publicación, en 1979, de sus escritos sobre el proyecto indica hasta qué grado la ideación de este film —que con una tenacidad a toda prueba confiaba que pronto serían películas— lo obligó a teorizar sobre los alcances del cine, y la necesidad de extensión de sus fronteras, anticipándose a lo que hoy llamaríamos espacios virtuales.

### **... y la teoría retorna sobre la práctica cinematográfica**

Si el primer período de intensa reflexión eisensteiniana sobre el cine se sitúa en la segunda mitad de los años 20 (y del cual el primer testimonio conocido bajo la forma de libro fue *La forma en el cine* (Eisenstein, 1949) hubo otro momento privilegiado, que se puede localizar al final de la siguiente década. Aquí parece haber un movimiento simultáneo en dos sentidos opuestos. El de la reflexión a posteriori sobre sus primeros films (ensayos tardíos, por ejemplo, sobre aspectos de *La Huelga* y

Potemkin) y el de la preparación programática para los nuevos intentos, que incorporarían de un modo prácticamente único en toda la historia del cine factores como la música y el color. En este tramo, las películas parecen la continuación de la teoría por otros medios, y la reflexión parece la continuación de un montaje inacabado, como lo prueban los ensayos recogidos en *El sentido del cine* (Eisenstein, 1970). El insistía a Marie Seton: en sus ensayos nada había de teoría para ser aplicada. Las imágenes seguían el camino de su pensamiento allí donde las palabras mostraban sus limitaciones. El nudo de teoría y praxis se mantenía ajustado, como en los momentos más plenos del formalismo inicial: filmar le permitiría avanzar en la teoría, así como escribir —en los largos intervalos en que se veía ligado a la enseñanza, entre proyectos inacabados o trabados— no era sino otra forma de hacer cine. Y siempre progresando de un conflicto a otro. Apunta Aumont: “Parece que (SME) es casi incapaz de trabajar intensivamente un concepto de manera lógica prefiriendo siempre, en lugar de eso, inventar otro nuevo.” (Aumont, 1987: 25) A falta de método estable y vocación de sistema, Eisenstein hizo suya la divisa de Leonardo, ostinato rigore, y la acompañó de movimiento perpetuo: la consigna fue no detenerse nunca en esa lucha tenaz. Solo, enfermo, a pesar de que durante la temporada anterior telegraficara a su amigo Jay Leyda que todo iba bien, y seguía trabajando en la tercera parte de su opera magna (“Everything OK continue working Ivan”), no lo sorprendió a los 50 años una muerte que venía augurando insistentemente: fue trabajando como lo encontró la crisis final un 11 de febrero de 1948. De ella dejó testimonio en unas líneas escritas mientras sobrevinía el ataque. Tal como recordaba su amigo Viktor Sklovski, entre referencias a Pushkin, a Gogol y al color en el cine —en una carta que estaba escribiendo a Kulechov— quedó en la caligrafía su registro de los primeros síntomas del espasmo cardíaco. Las palabras finales del texto decían: “Entonces, voy a brindar una breve descripción de cómo fue construída la secuencia en color de Iván el Terrible”. La construcción obedecía a un elaborado andamiaje teórico que ya no conoceremos. El infarto fatal interrumpió el escrito. (Sklovski, 1972: 193) Lejos estaban aquellos momentos fundantes donde la conexión directa entre el pensamiento y la acción parecía el punto ideal donde se generaba la obra colectiva, donde —al decir— de Sklovski, todos los protagonistas tenían la conciencia de

estar viviendo un tiempo de precursores (Sklovski, 1973: 52).

### (In)conclusión de una idea

Si atendemos a esa condición de tránsito de doble orientación mantenido por Eisenstein y el grupo formalista, no debería entenderse que lo anteriormente expuesto evidencia algo así como una fuente oculta de algunos conceptos clave del pensamiento eisensteiniano. Más bien parece hablar de la factura colectiva de algunas nociones que nos apartan del resistente mito del genio solitario, destilando sus ideas desde alguna interioridad inefable, para instalarnos de lleno en la imagen de la fábrica que tanto sedujera a los artistas como a los teóricos del arte de la revolución. Eisenschitz y Grinbaum han resaltado este clima común de confianza en la factura colectiva tanto de lo artístico como del pensamiento, que incluso determinó en ellos una temporaria fascinación por Hollywood y su versión cinematográfica de la línea de montaje (Eisenschitz y Grinbaum, 1993: 49). Una revisión en detalle de lo que eran las variantes de esa orientación común hacia una inteligencia colectiva, tal como la apreciaron los críticos constructivistas de la revista *Kinephot*, los intelectuales de LEF —que unían por igual a constructivistas y formalistas— o las discusiones en torno a la función y sentido del cine, tal como se desplegó en la última publicación hacia 1927, nos llevarían fuera de los márgenes del presente artículo. De todas maneras, es con el formalismo donde se advierten las mayores coincidencias, y hasta puede apreciarse que lo que muchos han considerado como producciones singulares de la genialidad eisensteiniana eran conceptos que, por así decirlo, flotaban consensuados en el ambiente formalista. Sólo que —ardua tarea— cupo a Eisenstein llevarlos a su forma concreta, de existencia filmica, como fragmentos de un cine que si llegó a la obra maestra no fue por vocación de lograr piezas consumadas, sino de producir hitos en el seguimiento de un proyecto inconcluso. Su producción testimonia una labor monumental que no ha contado (pese a la canonización, a los homenajes y a su temprana presencia en las currículas académicas) con una herencia aprovechada sistemáticamente. Más bien, la obra de Eisenstein se erige como una anomalía magnífica y un enigma que todavía es preciso descifrar. Más que en las diversas manifestaciones de las que podrían considerarse formas de la modernidad en el cine (el neorrealismo, los “nuevos cines” de los años 60), que

compartieron con SME más que otra cosa ciertos ideales de intervención del cine en procesos de cambio social, en el plano de la creación las influencias más directas se advirtieron, si bien en forma esporádica, a lo largo de la prolongada — y siempre lateral al cuerpo principal del cine— tradición del experimentalismo: desde los trabajos en fílmico hasta las actuales experiencias del videoarte. La imbricación entre la innovación y lo programático en SME ha sido íntima para estas corrientes: “Hay que preparar un lugar en los cerebros para el advenimiento de temas totalmente nuevos que, multiplicados por las posibilidades de una tecnología renovada, exigirán una estética absolutamente nueva para la materialización inteligente de estos temas en las grandes obras del mañana”.<sup>1</sup> Además, los efectos eisensteinianos insisten en el heterogéneo campo de lo que hoy se suele denominar como arte multimedia o digital. Esto no significa que “el cine del siglo XXI será eisensteiniano” ni nada parecido. Simplemente indica que la modernidad sostenida por Eisenstein a lo largo de sus ocho films y sus todavía no calculables escritos nos los instalan en una posición levemente distinta que aquella propia de la contemporaneidad. El revelador estudio de Bordwell culmina con una evaluación sobre la vigencia de SME que elige titular: “Eisenstein, nuestro contemporáneo” (Bordwell, 1993: 265) Demos un paso más: un anacronismo desviante hace que Eisenstein adelante, como se suele decir de los relojes cuando avanzan más rápidamente que lo que indica la hora oficial. Conecta un concepto a otro siempre demasiado rápido, ametrallando con sus ideas y quemando las conexiones para devolver al todo su condición de ígneo estallido de fragmentos, propicios para la nueva combinatoria. Eisenstein adelantaba cuando proyectaba *El Capital* y *La casa de cristal*; se anticipaba dramáticamente a la técnica de su tiempo y al estado de un medio que reclamaba —y aún sigue— formas de organización apegadas a la linealidad narrativa, al armado de espacios según códigos de continuidad, a la búsqueda de cierto efecto de totalidad en respuesta a las expectativas del espectador frente a una película. Eisenstein pedía una actividad distinta, para la cual ese de la butaca acaso mereciera otro nombre que el de espectador. La apuesta eisensteiniana promueve un cine potenciado como máquina de pensar, aunque un pensamiento que trascendiera las tradicionales dicotomías entre palabra e imagen, entre lo sensorial y el sentido. Bajo ese aspecto, algo de

lo más importante de su legado parece todavía por ser descifrado. El desajuste entre lo que SME trataba de pensar y lo que uno se encuentra dispuesto a entender (o desea entender) ha provocado un equívoco tras otro. Y no estaría mal contar con que lo estipulado aquí bien puede sumarse a la larga lista, aunque uno espera que al menos se trate de esos casos felices que Harold Bloom supo designar como *creative misreadings*. Lecturas que no obstante su desajuste consciente permiten pensar algo nuevo. Desde una perspectiva genealógica, una atención al entorno y a las ideas en las que el cineasta pensaba y era pensado (por su lenguaje, por sus semejantes que oficiaban de interlocutores, de los cuales los formalistas fueron porción destacada) en su período formativo en cuanto a la reflexión sobre el cine, puede dar algunas claves decisivas. Nos detendremos aquí, entonces, contemplando el aspecto elegido de esa tarea de conjunto —sin equivalentes en el arte o la teoría estética del siglo XX— y la parte que tocó a Eisenstein en ese diálogo, concretado en sus películas y escritos.

---

### Notas

<sup>1</sup> Eisenstein, S.M. en *Notas de un director*, citado por Bongiovanni, Pierre, “Eisenstein y digital”, en La Ferla, Jorge (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, UBA-CBC, 1996, pp. 75-88.

---

### Bibliografía

#### Aumont, Jacques

(1987), *Montage Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press.

#### Bordwell, David

(1993), *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Ma.-London, Harvard University Press.

#### Eisenschitz, Bernard. y Grinbaum, Blanche

(1993), “Les avant-gardes des années 20” en AA. VV. *Cinéma russe et soviétique*, Paris, Ed. Centre Pompidou.

#### Eagle, Herbert

(1981), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan, Slavonic Studies.

#### Eisenstein, Sergei

(1949), *Film Form*, New York, Harcourt&Brace.

#### Eisenstein, Sergei

(1970), *El sentido del cine*, México, Siglo XXI.

Eisenstein, Sergei

(1976), *La non-indiferente nature*, París, UGE.

**Jameson, Fredric**

(1972), *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press.

**Sklovski, Victor**

(1972), *Eisenstein*, Barcelona, Anagrama.

**Sklovski, Victor**

(1973), *La disimilitud de lo similar –los orígenes del formalismo–*, Madrid, Alberto Corazón.

**Thompson, Kristin**

(1988), *Breaking the Glass Armor*, Princeton, Princeton University Press,

**Todorov, Tzvetan**

(1973), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

**Todorov, Tzvetan**

(1994) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.

**Vigotsky, Lev**

(1962), *Pensamiento y lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.

# Bauhaus: Crítica al saber sacralizado

Gustavo Valdés\*

## **Resumen / De las incertezas al tiempo subjetivo**

El autor propone desmontar la mitología que sacraliza la Bauhaus, con decisiva influencia hoy en el Diseño Gráfico, para dismantelar la significación de la Escuela en el desarrollo teórico y práctico de la disciplina.

Canonizada, fetichizada, la Bauhaus debe ser historizada más que invocada o exorcizada. La propuesta es situarla en un análisis crítico dentro del contexto histórico que le dio origen para lograr la remisión de sus determinaciones. La importación del modelo Bauhaus al campo del Diseño Gráfico argentino y la función legitimadora del mismo en la nueva profesión, devienen en una barrera para el surgimiento de perfiles genuinos.

## **Descriptores**

Bauhaus / Comunicación / Diseño gráfico / Mito / Modernismo / Nacional-socialismo

## **Summary / Bauhaus: critic to the sacred knowledge**

The author proposes to knock down the mythology that makes sacred the Bauhaus, with a decisive influence in the today Graphic Design to demolish the meaning of the School in the theoretical and practical development of the discipline.

Canonized, fetishized, the Bauhaus must be placed in the history more than invoked or exorcised.

The purpose is to place it in a critical analysis into the historic context, that has given the origin to get the forgiveness of its determinations.

The importance of the Bauhaus model in the Argentine Graphic Design and the legitimating function of it in the new profession, in a barrier at the arising of the genuine profiles.

## **Resumo / Bauhaus: Crítica ao saber sacralizado**

O autor propõe desarrumar a mitologia que sacraliza Bauhaus, com influência decisiva hoje no desenho gráfico para dismantelar a significação da escola no desenvolvimento teórico e prático da disciplina.

Canonizado, feito fetiche, a Bauhaus deve ser historiada mas do que invocada ou exorcizada.

A proposta é situá-la em uma análise crítica no contexto histórico que lhe deu origem para atingir a remissão das suas determinações.

A importação do modelo Bauhaus ao campo do desenho gráfico Argentino e a função legitimadora dele na nova profissão, tornam-se uma barreira para o surgimento de perfis genuínos.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Nº 15 (2003). pp 69-81. ISSN 1668-0227

El "hacer" –es decir la intensa práctica pedagógica y productiva de la Bauhaus (Weimar 1919 / Dessau 1932), no obstante ser la expresión "moderna" del racionalismo cartesiano y del humanismo de la Ilustración,

terminó –por complejos factores político-culturales – convertido en mito y, como tal, sacralizado. Esta mitología debe ser desmontada para que su "herencia" ideológica, hoy hegemónica en la enseñanza del Diseño

\*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [infocedyc@palermo.edu](mailto:infocedyc@palermo.edu)

Gustavo Valdés: Profesor de la Universidad de Palermo. Profesor Regular Adjunto de la Universidad de Buenos Aires.

Gráfico, no siga obturando el desarrollo teórico y práctico de la disciplina.

### Introducción

Un fantasma recorre el mundo del Diseño: la Bauhaus. Muerta, esto es, cerrada en 1932 por decisión del Parlamento (Landtag) de Anhalt (Dessau), su fantasma, como el alma en pena de un cadáver molesto, sigue recorriendo el mundo de la mano de Gropius, sus deudos y colaboradores, "inspirando" programas de enseñanza, lecciones y proyectos en cuanta escuela de arte o diseño se ponga a su alcance, lugares donde su "enseñanza" es repetida, una y otra vez, devotamente, transformada en síntoma, liturgia y coartada.

Canonizada, fetichizada, La Bauhaus debe ser historizada más que invocada o exorcizada. Únicamente analizándola críticamente dentro del contexto histórico que le dio origen y la condenó a muerte, el fantasma volverá a descansar, el síntoma será remitido.

Tarea de carácter urgente, sobre todo si se examinan las consecuencias negativas que el culto al mito Bauhaus acarrea en relación a nuestra disciplina, el Diseño Gráfico, que gracias a ese mito no ha logrado hasta ahora afirmar su carácter radicalmente distinto, su diferencia cualitativa con respecto al conjunto de los diseños y continúa ocupando una posición subordinada y menor en la tipología del "Movimiento moderno", encarnado, entre nosotros, por el "pensamiento de la Arquitectura".

Intentar desmontar el mito Bauhaus, al tiempo que se pretende dar cuenta de las causas de su perduración, no es tarea sencilla, especialmente si aceptamos, desde la perspectiva freudiana, las raíces inconscientes que alimentan los mitos. Pero además los mitos cumplen una función legitimadora de una situación de poder dada sobre todo cuando, además, están incorporados al imaginario colectivo como parte del "orden natural" de las cosas. Aunque en verdad se trate de un orden histórico.

En la Argentina, como en otros países, con diferencias de tiempo determinadas por ritmos y modalidades diferentes del proceso de acumulación capitalista, el diseño gráfico surge como una práctica social que en un momento dado de su desarrollo, se asume en tanto dominio de conocimiento alcanzado un cierto grado de profesionalización empírica, para luego acceder a las aulas universitarias y

entramarse en la trama de las cuestiones del poder y la política.

Es en esta circunstancia de disciplina nueva, sin tradición propia, cuando surge la necesidad de instituir un mito fundador que legitime el naciente saber, la nueva profesión. En un país tecnodependiente como la Argentina –correlato de su condición de país agroexportador– así como el Ejército debió importar el modelo prusiano para la formación de sus cuadros –lo que da cuenta de su germanofilia y su toma de partido durante la II Guerra– los padres fundadores del Diseño gráfico importaron el modelo Bauhaus, paradigma del racionalismo alemán y el Movimiento moderno: si no hubiera existido la Bauhaus, se la habría inventado, y algo de eso ocurrió.

Mientras el mito bauhausiano no sea removido del lugar totémico que todavía ocupa en nuestros centros de enseñanza, no será posible construir un nuevo paradigma del diseño gráfico, caracterizado hasta hoy por su pobreza teórica como consecuencia de la repetición litúrgica de la "enseñanza" de Bauhaus.

En última instancia, la función del pensamiento crítico no es otra que la de cuestionar el dogma teológico: si examinamos los hechos objetivos que constituyeron el fenómeno Bauhaus, si los instalamos en el movimiento de la historia, observaremos cómo se fue construyendo el mito, a que propósitos político-culturales ha obedecido esa construcción y podremos entonces, sin remordimiento, ubicar sus venerables reliquias en el museo. Se trata no sólo de describir el síntoma, sino de erradicarlo.

### Realidad y relato de la realidad

Ya en 1963 Tomás Maldonado, entonces en la Escuela de Diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung) afirmaba: "la Bauhaus, antes realidad es hoy fábula". (Maldonado, Tomás, 1971:175). Benévolo, Maldonado atribuía el surgimiento de esa fábula a un inevitable proceso, casi didáctico de simplificación: "cuando una realidad es demasiado rica o compleja –y la realidad de la Bauhaus siempre ha sido así– la fábula llega en su ayuda para hacerla más fácilmente legible". Y concluye señalando las diferencias "entre la Bauhaus legendaria y la Bauhaus real (en la correspondencia con Walter Gropius que Maldonado hace pública en el artículo citado, esa diferencia queda clara, incluso desde el propio Gropius).

Sólo cabe agregar que el asunto es bastante

más complejo de lo que Maldonado creía, puesto que el mito Bauhaus no es un mito homogéneo, transparente –como el de Edipo lo fue para la mirada de Freud– por el contrario, está conformado por una serie de mitos menores, cada uno de los cuales puede asumir un rol protagónico según sea el cuestionamiento en particular; más que un mito se trata de un verdadero sistema mitológico, con temáticas y personajes versátiles, ambiguos y cambiantes. Es necesario precisar que nuestra crítica, siguiendo la distinción que establece Maldonado, no va dirigida tanto a la Bauhaus “real” – aunque como se verá se trata de “varias” Bauhaus– cuanto a las manipulaciones, deliberadas o no, que desde 1925, por lo menos se vienen practicando sobre esa realidad hasta transformarla en relato legendario. La cuestión se hace más compleja si se observa que la mitologización o, si se prefiere, “idealización” también alcanza a la República de Weimar en cuyo marco institucional nace y muere Bauhaus, por lo que será necesario ir contextualizando los hechos en relación con el marco histórico en el cual se producen, sin perder de vista, por último pero no menos importante, las consecuencias teóricas y prácticas del mito Bauhaus en el campo de la enseñanza del Diseño gráfico en el ámbito local. Los estudiosos de las cuestiones relativas a la cultura y la sociedad deberían interrogarse acerca de cómo y por qué un discurso eurocéntrico, autoritario y dogmático, atravesado por estratos profundamente irracionalistas, como es el discurso de la Bauhaus, se ha convertido en discurso hegemónico en nuestras instituciones de enseñanza del Diseño –y sigue perpetuándose. Se presentan a continuación algunos (pocos) de los tantos mitos que se han tejido en torno a Bauhaus, para pasar luego a discutirlos.

### **Mito 1: “La Bauhaus dió origen institucional al Diseño y al Diseño Gráfico en particular”**

Estos mitos quedan expresados con suma claridad en el documento “El Diseño gráfico y su perfil profesional” publicado por la ADG (Asociación de Diseñadores Gráficos) en 1981, documento que nos ayuda a entender el proceso de autoconciencia que se genera en esa época en el conjunto de diseñadores gráficos en actividad, en su casi mayoría sin formación universitaria específica y provenientes de las más diversas disciplinas y de qué manera se hace presente el “espíritu” bauhausiano.

Tras una larga enumeración de “los momentos de la evolución histórica de la sociedad en los que hubo aportes significativos en el plano de la comunicación visual”, el documento sostiene: “La experiencia de Bauhaus dio fin progresivamente, en el nivel educativo, a la concepción artesanal de la producción del diseñador, proveyó al mundo de un repertorio de formas nuevas obtenidas por procesos industriales, enfatizó el objetivo de responder a las necesidades reales de la sociedad y dio nacimiento institucional a nuestra profesión” (ADG, 1981:7)

No hace falta insistir en el carácter laudatorio del párrafo citado: asistimos al momento fundacional del mito en su versión doméstica. Ahora intentemos ir del relato a la realidad. Desde su fundación en Weimar, Turingia, en 1919, la Bauhaus contó con una modesta imprenta dedicada casi exclusivamente a la impresión de grabados, en el espíritu de las “artes gráficas”. El tantas veces citado Frontispicio “Catedral” de Lyonel Feininger que ilustraba el Programa de la escuela se imprimió allí. Feininger fue también el primer “maestro de forma” del Taller de Imprenta de Bauhaus. Las primeras experiencias con tipografía, ejercicios de carácter morfológico, fueron programadas por Josef Albers, como colaborador de Lazlo Moholy-Nagy, a cargo del Curso Básico (o curso preliminar o Período de Prueba) Vorkurs, tras la partida de Johannes Itten. En 1923, al calor de la Primera Exposición Bauhaus el taller despliega una gran actividad, produciendo postales, mapas, catálogos y carteles –entre ellos el muy conocido de Joost Schmidt. Actividad que se incrementa cuando la Casa de la Moneda de Turingia encarga a la escuela el diseño de nuevos billetes por un millón, dos millones y un billón (!) de marcos –recordar que nos encontramos en pleno proceso de hiperinflación– tarea que realiza el entonces “aprendiz” Herbert Bayer, quien también diseña la “invitación” para la fiesta de despedida (la Bauhaus ha sido expulsada de Weimar)

Ya en Dessau (Land de Anhalt) el taller adquiere otra importancia produciendo abundante material gráfico bajo la dirección del ahora “joven maestro” Herbert Bayer, con fuerte presencia de Moholy-Nagy. La actividad del taller se incrementa incluyendo publicidad, diseño de pabellones de exposición, folletos promocionales, avisos y proyectos de identidad visual, contando para ello con equipamiento moderno. Es en esta etapa cuando se desarrolla el “estilo Bauhaus” en gráfica, caracterizado por el uso sistemático de caracteres sin serif, filetes

gruesos, composición asimétrica, líneas oblicuas o dispuestas en sentido vertical, que denuncian una marcada influencia de la estética de "De Stijl" y del constructivismo soviético de la época. Siguiendo las ideas de Gustavo Nagel (con minúsculas) uno de los tantos pintorescos personajes que proliferaron en Bauhaus en la etapa Itten, quien proponía la eliminación de las mayúsculas, Bayer diseñó (1925) el alfabeto universal, tipografía construida programáticamente sobre la base de círculos, de carácter experimental y dificultosa lectura. El nombre que Bayer elige para su fallido alfabeto revela como se ubicaban algunos de los integrantes de Bauhaus con respecto al resto del mundo: en su centro.

Contemporáneamente Josef Albers diseñó un alfabeto del tipo "stencil", prolífica aplicación del programa bauhausiano, construido mediante cuadrados, triángulos y cuartos de círculos, – "ejercicio" que todavía se sigue realizando en nuestras facultades– de imposible legibilidad y desequilibrio formal, válido, según los términos de Enric Satué (1998:158) como "inofensivo ejercicio del curso de enseñanza preliminar", pero indigno del rigor teórico de su autor. En síntesis toda la producción de diseño tipográfico de Bauhaus se reduce a dos alfabetos inservibles. El lugar de Bayer, que abandona la escuela tras el nombramiento de Hannes Meyer como director, para dedicarse en Berlín a la actividad profesional (revistas Vogue y Die Neue Linie, agencia Dorland Berlin Studios, afiches para el partido Nazi) es ocupado por Joost Schmidt: el taller de Imprenta es ahora Departamento de Publicidad y ya no está subordinado al Departamento de Arquitectura. Para entonces la tipografía estaba incorporada como materia obligatoria del Curso preliminar.

En este, que es su momento de mayor esplendor, la Bauhaus ha producido 11 libros de la colección Bauhaus Bücher –en su mayoría diseñados por Moholy-Nagy– revistas, gran cantidad de afiches, folletos, catálogos, etiquetas comerciales, aplicaciones gráficas, en edificios, tanto para uso interno de la escuela como para clientes externos- y ha generado una copiosa literatura.

Ahora bien, esta práctica, en tanto tal, ¿es suficiente para afirmar en forma terminante que lo que se está produciendo es efectivamente diseño gráfico?

Si por "Diseño gráfico" se entiende:

"la disciplina que posibilita comunicar visualmente informaciones, hechos, ideas y valores útiles al hombre, mediante un procesamiento de términos de forma de

factores perceptivos, económicos, tecnológicos, ergonómicos y ambientales" (ADG, 1981:7), esto es, como pura manipulación y disposición de formas en el espacio, la producción gráfica de Bauhaus se encuadra en el campo del "diseño gráfico" con toda legitimidad.

Pero si, por el contrario, sostenemos que esta visión del "diseño gráfico" peca de estrecha y formalista puesto que elude deliberadamente la cuestión central del Diseño gráfico, la cuestión de la comunicación, se apreciará mejor por qué nos negamos a reconocer a Bauhaus, a pesar de su esforzada producción gráfica, el carácter fundacional que se le atribuye. Entendemos que la comunicación –aún y especialmente en un subgénero, la trajinada "comunicación visual"– no una simple cuestión de "formas" sino un complejo fenómeno subjetivo e intersubjetivo que se produce en un espacio social atravesado por tensiones de clase, por intermedio de un sofisticado sistema de signos y códigos combinatorios, de carácter artificial, que constituye el lenguaje, que posibilita el intercambio simbólico entre los hombres. Un fenómeno, permítasenos redundar, exclusiva y excluyentemente humano y social, fundante del sujeto y del lazo social.

Desde esta perspectiva, "el diseño gráfico será comunicación o no será" –y si es comunicación es en definitiva un hecho lingüístico, un discurso que asume formas visuales a los efectos de alcanzar con mayor eficiencia a interlocutores de carácter masivo, en virtud de la cual rechazamos con energía la existencia autónoma de los llamados "lenguajes visuales".

Y esto es justamente lo que no aparece en Bauhaus: en su frondosa y heterogénea producción teórica no encontramos referencia alguna a la problemática comunicacional, a la cuestión del lenguaje, a la consideración de los procesos de construcción de sentido, a la psicología de las masas: para Bauhaus todo se resuelve "en términos de forma", invocación mágica que no impide que muchas veces, desafortunadamente, las formas sean idénticas a sí mismas: el "estilo Bauhaus".

Esta desconsideración a lo comunicacional se produce, además, en un momento particularmente rico en estudios sobre estas cuestiones: Freud, Pavlov y Wilhelm Reich han publicado sus obras fundamentales. El "Curso de Lingüística General" circula por Europa, Peirce ha dado a conocer sus teorías sobre el signo, la Escuela de Chicago ha iniciado sus investigaciones sobre el público y la sociedad, las tesis de J. Dewey y G. H. Mead son divulgadas fuera del mundo académico, Laswell ha publicado "Propaganda



Techniques in the World War", sin mencionar a Comte, Durkheim y Max Weber.

En este sentido no resulta plausible alegar desconocimiento o desinformación (como intenta Gropius con respecto a la pedagogía de Dewey en su correspondencia con Maldonado); parece más honesto admitir que la temática de la comunicación no figuraba entre las preocupaciones de los maestros de Bauhaus, más interesadas en la construcción y en los objetos. Esta gruesa falencia, a partir de la cual la práctica de la enseñanza del diseño gráfico, en tanto "comunicación visual" pierde toda base conceptual, se percibe en las dificultades que evidencian los autores locales enrolados en la teología del "Movimiento moderno" a la hora de intentar definir científicamente el fenómeno comunicacional.

En su conocido manual "Estudio de Diseño" de generalizada lectura por los estudiantes "de diseño", Guillermo González Ruiz arriesga una versión casi seráfica de la comunicación, que hace recordar el trascendentalismo ingenuo de la primera Bauhaus:

"La comunicación es la energía que está en la misma esencia de todo lo que evoluciona: las galaxias, el hombre, en fin, todos los organismos vivos se encuentran en permanente intercomunicación (González Ruiz, Guillermo, 1994:81)

De esta primera caracterización, en la cual "la comunicación" se nos aparece como una esencia metafísica universal (¿la idea platónica?) se pasa sin más trámite al psicologismo:

"hoy no se concibe a la comunicación social como un aspecto de la psicología sino inversamente a ésta como un aspecto de la Comunicación", para deslizarse finalmente al terreno de la biología y la zoología:

"Cada organismo es comunicable. Entre todos los seres vivos hay innumerables códigos de emisión y recepción. Cada especie orgánica se encuentra inmersa en un estado propio y permanente de comunicación, las abejas se comunican de una manera y los delfines de otra, las aves según su especie lo hacen de modos distintos. Cada célula, tejido o sistema orgánico transmite sus señales en forma diferente". (González Ruiz, Guillermo, 1994:82)

Conclusión, si todo es "Comunicación", es imposible aislar el objeto específico, particular de la investigación científica: la comunicación o bien es una sustancia metafísica inasible, o bien un fenómeno físico de emisión-recepción o bien un producto "orgánico" o en fin algo tan banal que hasta las abejas lo practican con éxito. Es en esta empresa, la del vaciamiento

conceptual del diseño gráfico –del cual se excluye al sujeto, la sociedad, la historia y la política- donde la "herencia" de Bauhaus ha producido sus efectos más devastadores y duraderos.

### **Mito 2: "La Bauhaus implementó, en particular en el Curso Preliminar una propuesta original, coherente y articulada, que continua siendo válida"**

La contribución pedagógica de Bauhaus, concretamente los métodos que se empleaban en el Vorkurs –producto de los aportes, no siempre coherentes de Itten, Moholy-Nagy, Albers, Klee y Kandinsky- constituye uno de los legados de la "herencia" más alabados y devotamente repetidos. Es también su costado más represivo y autoritario.

Tomás Maldonado (1971) sostiene que la aparente unidad, coherencia y articulación de esta pedagogía es más el resultado de una reelaboración ad hoc efectuada por Albers y Moholy-Nagy en el exilio (la Bauhaus "legendaria") que un producto auténtico de la Bauhaus "real". Mas allá de esta distinción, lo que si puede comprobarse es que tal pedagogía, caracterizada como "original y moderna", reconoce una larga y rancia genealogía.

Sus orígenes pueden rastrearse en los ideales humanistas de la Ilustración, en particular en Jean Jacques Rousseau ("Emile", 1762) que serán desarrolladas y llevadas a la práctica docente por Heinrich Pestalozzi, a fines del siglo XVIII y retomadas por Friedrich Froebel, el pionero de los Kindergarten en el siglo XIX. Froebel es el inventor de los "Dones y Ocupaciones", juguetes didácticos que el infante construía a partir de sólidos geométricos elementales en un proceso que iba de lo simple a lo complejo, acompañando el crecimiento físico e intelectual del niño. En este sentido, Froebel anticipa las teorías evolutivas de Jean Piaget. El objetivo de esta formación, que siguiendo una secuencia estrictamente ordenada comenzaba a los dos meses y concluía a los seis años, era proveer al párvulo de un básico "vocabulario de elementos". Vale la pena destacar que la experiencia de los Kindergarten fue prohibida en 1851 por el gobierno de Prusia que les atribuía intenciones "ateas y socialistas" (Abbot Miller, J., 1994:18). Esta prohibición, que prefigura las expulsiones de Weimar y Dessau que sufrirá Bauhaus, no pudo impedir que la experiencia trascendiera las fronteras prusianas y obtuviera buena acogida en el exterior.

Desde un punto de vista más técnico, Johannes Ramseuer, colega de Pestalozzi propone ("Manual de dibujo", 1821) la idea de las "formas elementales" (Hauptformen) que Bauhaus retomará oportunamente, aunque tamizada por el velo místico que teñía la enseñanza de Itten.

Todos estos antecedentes, entre los cuales no puede faltar el aporte de Johann Wolfgang Goethe, –quien fuera ilustre vecino de Weimar, cuna de la Bauhaus– que incursiona en la teoría sobre el color en "Contribuciones de óptica" ("Beiträge zur Optik", 1791) teoría que ejercerá considerable influencia en los maestros de Bauhaus, todos estos antecedentes, repetimos, convergen, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, bajo el común denominador de "educar por el arte, la Acción y el Trabajo", en las propuestas educativas del "movimiento de la escuela activa" (Hans von Mareés, Adolf Hildebrandt), del "movimiento de la escuela activa" (Georg Kerschensteiner), del "activismo" (María Montessori) y del "progresismo" (John Dewey), todos enrolados en el proyecto de una reforma moderna de la educación.

¿En donde radica entonces, la originalidad de la "tradición pedagógica" de Bauhaus? Según Maldonado, a quien seguimos en estas líneas, está en haber intentado "transferir" estas propuestas, pensadas para la educación infantil, a la formación artística y técnica de jóvenes y adultos. (Ante esta afirmación de Maldonado, Gropius, en la correspondencia citada, manifiesta sorpresa y –supuesta– ignorancia: "usted está en un error al relacionar la Bauhaus con las teorías de Dewey. Yo no sabía nada de él antes de venir a este país (se refiere a los Estados Unidos) en 1937". Maldonado se encarga de probar que ya en 1908 Georg Kerschensteiner en su conferencia sobre "El problema de la educación del pueblo" se había referido a las teorías de Dewey, algo de lo que Gropius, por entonces empleado de el Estudio Beherens, ¡se enteró en 1961!. O dice haberse enterado en esa fecha.

Las tendencias modernizadoras de la enseñanza se potencian en la Alemania guillermina con la profunda reforma educativa que se pone en marcha en los primeros años del siglo: la urgencia de vincular el arte con la industria por medio de la fundación de escuelas de Artes y Oficios (Kunstgewerbeschule) viene de la necesidad política del Imperio por formar los técnicos y profesionales que la industria alemana necesita de inmediato para poder competir en el mercado internacional, espacio en el cual el Reino Unido le lleva una

considerable ventaja. (Es sabido cómo en última instancia, esta competencia por los mercados fue una de las causas, si bien no la única, de la Gran Guerra).

Es en estas circunstancias en las que Hermann Muthesius, designado Superintendente de las Escuelas de Artes y Oficios por el Consejo de Comercio Prusiano convoca a arquitectos y artistas para incorporarlos a las direcciones de las nuevas instituciones educativas: Peter Behrens, Hans Poelzig y Bruno Paul toman a su cargo, respectivamente, las Kunstgewerbeschule de Dusseldorf, Breslau y Berlín.

Este es el contexto en el cual Walter Gropius, envía al gobierno de Turingia (Weimar) su conocido "Memorandum" (enero, 1916) proponiendo la fundación de una nueva institución educativa que pueda concretar "la asociación entre el artista, el industrial y el técnico", en el espíritu y la ideología del Deutscher Werkbund, iniciativa que dará origen, tras el armisticio y la proclamación de las "repúblicas alemanas" (1918) a la Statliches Bauhaus de Weimar.

Desafortunadamente la pedagogía activa, liberadora y progresista que Bauhaus hereda degenerará en la práctica concreta en una nueva escolástica, dogmática y autoritaria –que sigue siendo reproducida como tal por sus epígonos, a pesar de su irremediable anacronismo.

### **Mito 3: "En la Bauhaus se sitúa el origen del Movimiento Moderno, su pensamiento es de orden racional, además propuso la adecuación de la formación y la producción a las exigencias sociales de la época"**

El racionalismo de Bauhaus es cuestionable desde los mismos orígenes de la escuela, su recurrencia medievalista –en línea con el utopismo reaccionario de William Morris se expresa en el nombre elegido por Gropius, que alude tanto a "construcción" (Bau) como a la fraternidad o cofradía de los constructores de la Edad Media– (Bauhutten) gremio del cual surgirá la masonería y la acción de cosechar (Bauen) lo sembrado (Whiford, Frank, 1991:29). Esta raíz místico-expresionista se hace explícita en la xilografía "Catedral" del Frontispicio de Lyonel Feininger. Curiosamente, en 1932, ya en plena ofensiva Nacional-socialista, el "Völkischer Beobachter" definía a la Bauhaus, en relación a aquella xilografía, como "catedral del marxismo" –sin reparar que la estética nazi, arcaizante y medievalista tenía con la estética

gótico-expressionista de la primera Bauhaus más de un punto de contacto. (El tema de la "Catedral" ícono antimoderno por excelencia, reaparecerá en los actos de masas del partido nazi [Partido Nacional-socialista de los Trabajadores Alemanes, NSADP] en Nuremberg en los que la aparición del Führer era acompañada por la aparición de una "catedral de luz" concebida por Albert Speer: un edificio de luz creado por los reflectores de la defensa antiaérea).

En ese contexto fundacional no desentona el delirio "alucinatorio-oriental" (Comunicación 1971:11) de Johannes Itten a cargo, por recomendación de Alma Mahler, a la sazón esposa "virtual" de Gropius, del Vorkurs. Las creencias místicas y esotéricas de Itten estaban inspiradas en la doctrina Mazdaznan, un híbrido seudoreligioso creado por un tipógrafo germano-americano que se hacía llamar doctor O.Z. A. Ha'nish -la "Z" es en referencia a Zaratrusta-. Estas creencias impregnan toda la actividad de Itten en Bauhaus y constituyen el fundamento "filosófico" de su teoría de los contrastes y de su teoría del color, teorías que, absolutamente fuera del contexto seudomístico al que pertenecen aún se siguen enseñando en nuestras escuelas de diseño.

Tampoco desentona en este clima Adolf Meyer, el socio arquitecto de Gropius, adherente a la Teosofía ni menos aún Wassily Kandinsky quien, a pesar de su experiencia soviética y más allá de su publicitada y sospechosa sinestesia, influído por Rudolf Häusser practica la Antroposofía, ni, por última, gustav nagel, ya mencionado, quien "inventa" la eliminación de las letras mayúsculas, imprescindibles en el alemán escrito. Resulta, en verdad, difícil percibir signos de racionalidad en estos personajes, algunos de ellos protagónicos en la vida de Bauhaus.

El supuesto cambio que implicó la sustitución de Itten por Moholy-Nagy, ex simpatizante de la experiencia revolucionaria de Bela Kun en la efímera República Soviética Húngara no implica un cambio de fondo en la pedagogía de Bauhaus, a la que Moholy define como:

"la sistemización de aquellos intemporales fundamentos biológicos de la expresión que encierran un significado universal" (Comunicación, 1971:11)

Es sintomático la frecuencia con que la pretensión de dictar leyes universales aparece en el discurso de la escuela.

Desde Adorno y Horkheimer la razón instrumental puede ser entendida como esa voluntad conquistadora y destructiva del género humano por dominar la naturaleza

pretendiendo imponerle "leyes" creadas por los hombres, "razón" que lleva en general a la fetichización de la tecnología y al desastre. El "Movimiento Moderno", categoría lábil, evanescente coartada ideológica, que se sustenta en "la fe en la razón" (proposición incompatible por excelencia) inevitablemente deriva en la razón instrumental al quedar fascinado por la tecnología. Ya sea que se lo encare desde su costado más oscuro, gótico y totalitario (el régimen nacional-socialista) ya desde su costado "progresista" y democrático (los regímenes "occidentales") el sueño tecnológico de la modernidad conduce a la catástrofe: o Auschwitz o Hiroshima. Desde esta perspectiva lo que diferencia al lento y doloroso trámite del Holocausto del instantáneo y masivo explosivo nuclear es apenas una cuestión de método, una diferencia técnica. No otra es la lúcida advertencia de Galileo a Andrea (en "Galileo Galilei" de Bertolt Brecht) cuando, sin descon-siderar la necesidad de la "suave violencia de la razón", nos pone en guardia contra su uso como mero instrumento cientificista al servicio de la dominación política o de la dominación del mercado –que vienen, en la actualidad a ser la misma cosa.

Sería injusto atribuir a Bauhaus participación en este debate pero sí es oportuno señalar que en su programa fundacional ya se encuentran presentes los gérmenes de su destrucción en tanto se debate, impotente, en una contradicción irresoluble entre las consignas modernizantes y racionales, en última instancia tayloristas, de los industriales del Deutscher Werkbund y el medievalismo arcaizante, morrisiano, mesiánico, teñido de expresionismo subjetivista que inspira la Bauhaus temprana. Esta contradicción acompañará la historia de Bauhaus y cada uno de sus términos, a su vez, entrará en conflicto con aspectos de la realidad político-social de la República de Weimar que, en un momento dado de correlación de fuerzas determinará su disolución.

### La cuestión de la "utilidad social"

Cierta lectura idealista del Manifiesto fundacional de Bauhaus pretende hacernos creer que "El Diseño" (así, cosificado) existe para satisfacer necesidades humanas "materiales y no mate-riales": en eso consiste su función social. Por supuesto en ningún momento tales "necesidades" son formuladas en los términos específicos del sistema económico concreto de una sociedad en

particular, por lo que devienen en abstractos, ideales, apolíticos, declaratorios.

Es esta la concepción que subyace a la definición que de "Diseño" proponía la ADG en 1981:

"Diseño es un proceso intuitivo, racional y operativo de creación de formas útiles al hombre..." y que, coherentemente se aplica también a la definición del Diseño gráfico: "la disciplina que posibilita comunicar informaciones, hechos, ideas y valores útiles al hombre..."; ambas afirmaciones se sostienen en la existencia ideal de una utilidad "genérica" para un hombre igualmente "genérico", que existe fuera de la historia y de la sociedad de clases.

Para Gropius la "adecuación a las exigencias sociales" (de la República de Weimar) constituía "la dimensión revolucionaria" de Bauhaus, expresada en la condena explícita al "artista romántico marginado e inútil" y el apoyo a las nuevas exigencias de "productividad y profesionalidad". Esta "dimensión revolucionaria" figuraba ya en el Programa del Novembergruppe, organización de intelectuales y artistas de izquierda a la que Gropius perteneció y, en las condiciones concretas de la República de Weimar, era un programa inviable, como Hannes Meyer lo comprobaría en carne propia en 1930 cuando se vio obligado a renunciar a la Bauhaus (este episodio será examinado más adelante) y como la publicación de izquierda AIZ lo expresara, a propósito de dicha renuncia: "una Bauhaus revolucionaria era una ilusión en un Estado capitalista" (citado por Whitford, Frank, 1991:191) lo que nosotros agregaríamos, en un estado capitalista crecientemente fascistizado.

Con respecto a la cuestión de las "exigencias sociales" que "El Diseño" debería satisfacer, es necesario puntualizar la confusión ideológica y la actitud mesiánica de Gropius, en tanto autor de aquel manifiesto y director de la Bauhaus. Por una parte, toma de los expresionistas alemanes –el Manifiesto está fuertemente influido por el expresionismo– la convicción de que el arte puede, por sí sólo, cambiar el mundo, convicción que alcanza su formulación más ambiciosa en el proyecto utópico de Bruno Taut, compañero de ruta de Gropius en las organizaciones culturales de izquierda, según el cual "el Arquitecto podría transformar el mundo y la conciencia de los hombres". Por otra parte ambos, Gropius y Taut, participan de las actividades del Deutscher Werkbund, cuyos objetivos eran eminentemente pragmáticos e inmediatos. Muy pronto, sin embargo, Gropius abandonará la utopía "revolucionaria" y su inicial posición anti-maquínista y anti industrial (ver su discurso

de Leipzig, 1919, donde condena "la peligrosa adoración del poder y la máquina que nos conduce desde el abismo espiritual al abismo económico), (Whitford, Frank, 1991:34) para asumir una actitud más "funcional" respecto a las demandas de la industria alemana.

Alrededor de 1920 Gropius se ha alejado definitivamente de las posiciones radicales del Consejo de Trabajadores del arte (Arbeitsrat für Kunst) que se constituye en 1918 al calor de la organización de Consejos de Trabajadores y de Soldados en las primeras fases de la Revolución alemana, para asumir las posiciones más conservadoras del Werkbund más preocupada, desde su fundación en 1907 de mejorar la competitividad de la industria alemana –y la plusvalía a obtener– con el valor agregado del "Diseño", entre cuyos fundadores no podemos omitir a Peter Behrens responsable del diseño "total" de AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) ni a Henry van de Velde, por entonces director de Kunstgewerbeschule de Weimar en cuyas instalaciones empezaría a funcionar la futura Bauhaus.

El Artetstrat für Kunst del que Gropius formara parte en 1918 en su etapa militante, sostenía una ideología radical y voluntarista: "El Arte y el Pueblo deben formar una unidad", proclama el Manifiesto de fundación, redactado por Bruno Taut, en tanto Gropius afirmaba, en una de las publicaciones del grupo que "la verdadera tarea del Estado socialista es el exterminio del demonio del mercantilismo y lograr que el espíritu activo de la construcción florezca de nuevo entre el pueblo (citado por Whitford, Frank, 1991:38).

Frente a semejante declaración de principios y, más aún, el compromiso personal que Gropius asume al diseñar el Monumento erigido en Weimar a los huelguistas asesinados por la policía "socialista" en marzo de 1921, llama la atención que muchos años después en la ya citada correspondencia con Tomás Maldonado y a propósito de la expulsión de Meyer y de la intervención policial en la Bauhaus de Dessau por pedido expreso de su nuevo director, Mies van der Rohe, "para lograr un mínimo de disciplina", Gropius declare: "mis intereses apenas si rozaban el campo social y usted tiene razón en establecer con esa base uno de sus desacuerdos con mi pensamiento". (Maldonado, Tomás, 1971:190)

Como se ve, del mesianismo arrogante de los orígenes, en los que se proponía la creación de un "hombre nuevo" la Bauhaus se precipita en un blando humanismo resignado –el mismo que campea en las definiciones de ADG antes

ciudades- que se conforma con predicar la “humanización de la tecnología y el capitalismo”.

En síntesis, lo que ni Gropius ni la Bauhaus llegan a comprender –incomprensión radical que los “herederos” locales comparten y repiten devotamente en orden a la “utilidad” del diseño– es que “sin el control efectivo de los medios de producción, la intervención del artista (o del diseñador) en la industria, reivindicada por la vanguardia revolucionaria, no es sino dependencia de los intereses de la clase dominante”. (Comunicación, 1971:10)

**Mito 4: “La politización de Bauhaus, promovida por su director, Hannes Meyer, fue la causa de la clausura”**

En enero de 1928 Walter Gropius renuncia a la dirección de Bauhaus proponiendo como sucesor al arquitecto Hannes Meyer; esta decisión motivó la inmediata renuncia de Moholy-Nagy, seguidas por las de Marcel Breuer y Herbert Bayer. Llama la atención que las renunciaciones en la carta que envían al Consejo de Profesores justifican su decisión, un tanto anacrónicamente, en su condición de “revolucionarios”:

“rechazamos una escuela de formación vocacional que evalúa únicamente el resultado final y no presta atención al desarrollo de la totalidad de la persona; el espíritu comunitario se sustituye por la competitividad individual” (Whitford, Frank, 1991:185)

Bajo la dirección de Meyer la Bauhaus asume por fin, a nueve años de su fundación, su carácter de Escuela de Arquitectura. Esta se organiza en dos áreas, Teoría y Práctica de la construcción y Diseño Interior, que comprende también el diseño de muebles y utensilios; todos los talleres, ahora “Laboratorios” quedan subordinados a la Escuela de Arquitectura, a excepción, como antes se indicó del flamante y cada vez más activo Departamento de Publicidad (Joost Schmidt), el laboratorio de Teatro –que posteriormente será cerrado tras la renuncia de Oskar Schlemmer– y las clases de pintura a cargo de Klee y Kandinsky.

La nueva orientación que impone Meyer incluirá en la currícula materias que eran normales en las escuelas de arquitectura de la época y que Bauhaus no impartía, como Planificación Urbana, que dictará Ludwig Hilbersheimer. Además se instala un nuevo taller de Fotografía (Walter Peterhaus), la escuela contrata a profesores invitados que dictan cursos de Sociología, Teoría política marxista, Física,

Ingeniería, Psicología y Economía; un verdadero centro universitario que, además, está volcado al diseño y producción de artículos prácticos y económicos destinados a la producción en serie.

El auge económico que la República experimenta en esos años garantiza un mercado en crecimiento.

En este marco se realizan contratos con la fábrica de papeles para decoración de Emil Rasch a partir de diseños realizados en el laboratorio de pintura mural, se producen artefactos eléctricos para las piscinas de Dessau y para el Museo de Higiene de Dresde, así como accesorios y mobiliario para las ferias comerciales de Dessau y Leipzig; el Diseño Industrial, como disciplina autónoma adquirió su definitivo perfil profesional. Además el Departamento de Publicidad firmaba un importante contrato con IG Farben, una de las concentraciones industriales más poderosas de Alemania, que cubría el 50% de la industria química, todo lo cual colocaba a la Hochschule für Gestaltung (Instituto de la Forma o del Diseño) el nuevo nombre de la Bauhaus de Dessau, por primera vez en su corta historia, a punto de autofinanciarse –contaba para ello con su propia compañía comercial, fundada con el aporte económico de Adolf Sommerfeld, el comitente berlinés de la casa expresionista diseñada por Gropius en 1921, que se encargaba de comercializar las patentes y los productos del instituto; autofinanciación que le hubiera posibilitado prescindir del políticamente riesgoso patronazgo estatal; y más en la convulsionada Alemania de la época.

Todos los testimonios coinciden en que entre 1928 y 1930, bajo la dirección del “marxista” Meyer y gracias a una coyuntura económicamente favorable, Bauhaus, por primera vez, estaba cumpliendo en el propósito para el cual había sido fundada: contribuir al desarrollo capitalista de la “nueva” Alemania de posguerra colaborando, desde el Diseño, en la producción de artículos de buena calidad y bajo costo.

Está claro que ya no se trata de la Bauhaus “expresionista” y “mística” de Itten, ni de la Bauhaus “constructivista” de Moholy-Nagy, sino de una nueva Bauhaus, verdaderamente moderna, racional e industrialista, más volcada a la eficacia y a la productividad que a estériles devaneos teóricos sobre “la amarillez del triángulo”, a esa altura francamente anacrónicos –digo, en 1928. Y está claro, por último que ante este nuevo rumbo los sobrevivientes de la “era Gropius” no se sentían demasiado cómodos, a decir verdad, se sentían sumamente incómodos por diversos motivos: el

énfasis que se ponía en la construcción –cosa que sorprende puesto que este era el objetivo original y principal de la escuela; - la importancia que se daba a la publicidad –en general los adictos del “Movimiento Moderno” profesan una sorda hostilidad a la Publicidad que, para su visión maniquea representa el lado “malo” del diseño y la comunicación visual–; y, finalmente, no compartían el enfoque sociológico desde el cual se abordaban las distintas temáticas y proyectos. A partir de ese malestar, la vieja guardia trascendentalista y subjetivista tratará de deshacerse de Meyer; la política servirá como pretexto y Kandinsky se encargará de montar la intriga.

Es cierto que hacia 1930 la política ocupaba un lugar en Bauhaus, se impartían cursos de teoría política, se había organizado una pequeña pero activa célula del Partido Comunista Alemán (KDP). En los Carnavales de 1930 el coro de la escuela había tenido la osadía de interpretar canciones revolucionarias rusas, hechos que pueden hoy parecer banales pero que en aquellas condiciones de extrema tensión política, fueron rápidamente aprovechados por la oposición de derecha de Turingia –hasta entonces gobernada por la socialdemocracia (SPD) para acusar al Instituto de ser “un nido de bolcheviques”.

### Contexto histórico de la República de Weimar, 1928-1933

Resulta inevitable describir el contexto histórico de Alemania en estos años. La crisis económica mundial, consecuencia del “crack” de la bolsa de Nueva York en 1929, empieza a manifestarse con el retiro de los capitales extranjeros, la deflación y el desempleo. La breve prosperidad de 1928/29 ha llegado a su fin; el total de parados, que en septiembre de 1929 sumaba 1.300.000 había aumentado un año después a 3 millones –y seguirá subiendo hasta llegar a más de 5 millones en 1932: el 44,4 por ciento de la fuerza de trabajo.

En el aspecto político, concretamente en las elecciones del 14 de septiembre de 1930, mientras el todavía mayoritario partido socialdemócrata (SPD) veía disminuir sus votos en más de medio millón –tendencia declinante que se mantendría hasta las elecciones del 6 de noviembre de 1932, las últimas que realizará la República- sus “enemigos” (el mito de la “doble amenaza” a la frágil República democrática será examinado en otro lugar) de izquierda y de derecha aumentan su caudal de votos: por un

lado el Partido Comunista (KPD) acusa un moderado crecimiento (de 3.265.000 obtenidos en las elecciones del 20 de mayo de 1928, pasa a obtener 4.592.000) pero por el otro lado, el Partido nazi (NSDAP) experimenta un crecimiento verdaderamente extraordinario: de apenas 810.000 votos en 1928 pasa a cosechar 6.383.000 que lo convierten en el segundo partido de la República (a la cual odia visceralmente). La tendencia creciente continuará, en 1932 alcanzará 13.769.000 votos, muy por delante del SPD y del KPD.

La lucha de clases que en los meses posteriores a la Revolución de Noviembre había adquirido la forma de “guerra civil” asumía de nuevo una extrema dureza. Las Secciones de Asalto (Sturm Abteilung o SA) y las Cuadrillas de Protección (Schutz Staffel o SS) los brazos armados del nazismo, comandados por Ernst Röhm y Heinrich Himmler, respectivamente, imponían en las calles el terrorismo político, ante la mirada tolerante de las autoridades.

En este clima de extrema tensión política donde el futuro inmediato de la República parecía ser o un golpe de estado del Reichswehr o el inevitable acceso del nazismo al poder, resulta explicable la “politización” y aún la radicalización de amplios sectores de la población; en este contexto la “politización” de Bauhaus era poco menos que inevitable, no era tiempo para apolíticos ni indiferentes cuando la República estaba al borde de la disolución. Este es el momento que Kandinsky aprovecha para forzar la expulsión de Meyer.

Whitford (1991:191) le dice sin ambages: “Kandinsky estuvo claramente implicado en una conspiración para deshacerse de Meyer”. Para conseguirlo utilizó los buenos oficios del crítico de arte Ludwig Grote quien se encargó de denunciar ante Fritz Hesse, el burgomaestre de Dessau, la desviación politizante en que había caído el Instituto, copado por peligrosos “radicales de izquierda”, con la complicidad de su director.

El pretexto formalmente utilizado para su expulsión fue deleznable: la solidaridad que el Instituto había hecho llegar a mineros en huelga donando dinero para el fondo sindical. El Consejo de Profesores aceptó por mayoría la “renuncia” de Meyer, con excepción de Gunta Stolzl y de Paul Klee, más preocupado entonces por encontrar un puesto cómodo en otra institución.

Walter Gropius no fue ajeno a esta maniobra. Años después, en su Correspondencia con Tomás Maldonado, se autojustifica: “Desde la experiencia de Weimar estaba firmemente convencido de que la intromisión de la actividad

política en el interior del Instituto acabaría con él". Considera que la actividad de Meyer "convulsión la idea de la Bauhaus y llevó al Instituto a una situación comprometida" para concluir con un juicio tajante y, curiosamente, 'político': "Tanto su estrategia como su táctica eran demasiado restringidas; era un radical pequeñoburgués". (Maldonado, Tomás; 1971:189,190).

Desde 1930, a partir de su "excomuniación", el nombre de Hannes Meyer quedó definitivamente demonizado para el "Movimiento moderno" que trata de tender sobre su gestión al frente de Bauhaus, la más fructífera de su historia, un velo de sombras.

### El verdadero epílogo

Pero Bauhaus sobreviviría a la "politización" y la expulsión de Meyer dos años más. Ludwig Mies van der Rohe, antiguo compañero de Gropius en el estudio Behrens y autor del monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg los líderes de la Liga espartaquista (Spartakus Bund) asesinados en enero de 1919, se hace cargo del Instituto en agosto de 1930, con el objetivo inmediato de restablecer la "reputación" de Bauhaus volviendo a la tradición de la prescindencia política. Consecuente con el humanismo abstracto del pensamiento "liberal" para imponer el orden recurrirá a la represión. A la expulsión de Meyer seguirá la de los estudiantes comunistas. Ante la protesta estudiantil que lo sindicaban de "formalista" y de dedicarse a construir casas para ricos, a la vez que exigen la continuidad de los cursos de Sociología, Economía y Psicología, van der Rohe responde solicitando la intervención policial y clausurando temporalmente el Instituto; después de que la Bauhaus fuera cerrada en Weimar por la presión de la mayoría derechista en el Landtag de Turingia, es la primera vez que la Bauhaus se clausura a sí misma por decisión de su director.

Antes de reabrir la escuela para reiniciar el año lectivo de 1931 –todo el "affaire" Meyer se ha tramitado en el período de vacaciones de verano– van der Rohe cita a los estudiantes "uno por uno" para advertirles que serán expulsados si no obedecen las nuevas normas que incluyen la absoluta prohibición de actividades políticas y envía a cada estudiante una "declaración" que deberá firmar para ser readmitido:

"El firmante se compromete a asistir a los cursos regularmente; a no permanecer en la

cantina más tiempo que el que dure la comida, a no acudir a la cantina por la noche, a evitar las discusiones políticas, a no causar molestias en la ciudad, y a salir a la calle bien vestido" (Whitford, Frank, 1991:193).

La intolerancia, en sí misma una actitud fascista, se ha instalado en Bauhaus.

Bajo la dirección de van der Rohe que alterna su función en Dessau con la atención de su Estudio en Berlín, entonces abocado de la célebre Casa Tugendhat en Brno, Checoslovaquia, Bauhaus se convierte en una Escuela de arquitectura tradicional, con fuerte acento en lo teórico y en las cualidades formales de los proyectos, en tanto la práctica productiva de los Talleres va declinando hasta su virtual paralización. En una coyuntura económica cada vez más crítica y en un contexto político cada vez más opresivo, Bauhaus inicia un proceso de lenta pero irresistible erosión que conducirá a su muerte. Tras la renuncia de Gunta Stolzl y de Paul Klee que por fin ha logrado su ansiado "puesto cómodo" en la Academia de Arte de Dusseldorf, de la "era Gropius" sólo sobrevive Kandinsky en una función casi decorativa de subdirector, puesto que su asignatura de pintura ha sido suprimida.

Años después Hannes Meyer (Bauhaus Dessau, publicado en "Edificación" N° 34, México, 1940) realiza su propio balance respecto a la etapa terminal de Bauhaus:

"La influencia de los estudiantes en el estilo de vida de la Bauhaus fue borrada. Todos los temas sociológicos desaparecieron, especialmente en la actividad de los laboratorios. Otra vez ingresaron los hijos de las clases altas como estudiantes y en los laboratorios se producían muebles de lujo con materiales suntuarios. Entre los estudiantes aparecieron los primeros nazis organizados" (Whitford, Frank, 1991:193 y Nicolini, Renato, 1971:164).

Mientras tanto en la República de Weimar se producía la desintegración final del sistema democrático, el Reichstag se encontraba prácticamente paralizado y, haciendo uso de las facultades que el artículo 48 de la Constitución le permitía, el presidente Hindenburg, reelecto en 1930 con el apoyo de la socialdemocracia, gobernaba mediante decretos. La Socialdemocracia (SPD) se debatía ante su impotencia para movilizar a las masas y hacer frente a la marea nazi y la insalvable hostilidad que la oponía al Partido Comunista (KPD) desde el sangriento aplastamiento dirigido por Gustav Noske de la asonada espartaquista de 1919, hacía inviable cualquier intento por organizar un Frente de izquierda, además el KPD, en la línea sectaria que imponía la III Internacional, veía en

la Socialdemocracia, caracterizada como “social-fascismo” su enemigo principal.

Después de las elecciones para el Reichstag de noviembre de 1932 en las que el NSDAP obtiene la mayoría, Hindenburg resuelve el impasse designando a su líder Adolf Hitler Canciller del Reich, el 30 de enero de 1933, sellando así la muerte de la República de Weimar.

Dos años antes, en 1931, el NSDAP había conseguido la mayoría en el Landtag de Anhalt, cuya capital Dessau hospedaba a Bauhaus y al año siguiente, invocando pretextos por demás banales (la cuestión de los “tejados planos”, el “cosmopolitismo”, su estilo “frío y racional” contrario al espíritu alemán, etc.) suspendía la subvención que otorgaba a la escuela y rescindía los contratos de los profesores. El 30 de septiembre de 1932 Bauhaus cierra sus puertas definitivamente. La prolija prescindencia política de van der Rohe no había dado resultado; convertida para la peculiar visión nacionalsocialista en símbolo de la Kulturbolschewismus, sin pena ni gloria la Bauhaus de Dessau también había muerto. NOTA: La “Bauhaus” que a finales de 1932 Mies van der Rohe estableció en Steglitz, Berlín, fue un emprendimiento de carácter privado que iba a ser solventado con las cuotas de los alumnos y el usufructo de las patentes de la legítima Bauhaus.

Por lo tanto su clausura, el 11 de abril de 1933 por la Policía de Berlín no puede ser vinculada a la historia de la Bauhaus estatal.

La violencia nazi no justificó, sin embargo, la hábil instrumentación política que Gropius y sus seguidores hicieron de este episodio para instalar el mito (otro más) del martirologio de Bauhaus, que alcanzó repercusión internacional, estimulado más tarde por la emigración.

Sobre las negociaciones que por entonces van der Rohe mantuvo con el Presidente de la RKK (Reichskulturkammer o Cámara de Cultura del Reich) doctor Joseph Goebbels, nos extenderemos en otro lugar.

---

## Bibliografía

### Abbot Miller, J.

(1994), Escuela elemental. En: El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño. Ellen Lupton y J. Abbot Miller (eds.). Barcelona, Gustavo Gili.

### ADG (Asoc. de Dis. Gráficos de Buenos Aires)

(1981), El diseñador gráfico y su perfil profesional. Buenos Aires, ADG.

### AA. VV.

(1971), Comunicación, Prólogo: La Bauhaus, Comunicación 12. Madrid, Alberto Corazón Editor.

### González Ruiz, Guillermo

(1994), Estudio de Diseño. Buenos Aires, Emecé Editores.

### Maldonado, Tomás

(1971), Otra vez la Bauhaus. En: La Bauhaus, Comunicación 12. Madrid, Alberto Corazón Editor.

### Nicolini, Renato

(1971), Mies, el epílogo. En: La Bauhaus, Comunicación 12. Madrid, Alberto Corazón Editor.

### Satué, Enric

(1998), El diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días. Madrid, Alianza Forma.

### Whitford, Frank

(1994), La Bauhaus. Barcelona, Ediciones Destino.

## Bibliografía complementaria

- [Sobre Europa y la República de Weimar](#)

### Arendt, Hannah

(1982), Orígenes del totalitarismo. Volumen 3; Totalitarismo. Madrid, Alianza Editorial.

### Ferro, Marc

(1992), La Gran Guerra, 1914-1918. Madrid, Alianza Editorial.

### Herf, Jeffrey

(1990), El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich. México, Fondo de Cultura Económica.

### Hobsbawm, Eric

(1998), Historia del siglo XX, Capítulo VI: Las artes, 1914-1945. Buenos Aires, Crítica.

### Jünger, Ernst

(1995), Tempestades de acero. Barcelona, Tusquets Editores.

- [Sobre Bauhaus, arte y comunicación](#)

### Adam, Peter

(1992), El Arte del Tercer Reich. Barcelona, Tusquets Editores.

### Anikst, Mikhail

(1989) Diseño Gráfico Soviético años 20, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.

### Argan, Giulio Carlo

(1983), Walter Gropius y la Bauhaus, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.

### Droste, Magdalena

(1996), Bauhaus Archiv 1919-1933. Köln, Taschen.

### Mattelart, Armand y Mattelart, Michéle

(1997), Historia de las teorías de la comunicación. Buenos Aires, Paidós Comunicación.



**Muñoz Blanca**

(1989), Cultura y comunicación. Barcelona, Barcanova.

**Valdés, Gustavo**

(1991), Poesía y psicoanálisis: un boceto inconcluso. En: Baudes de Moresco, M. y colaboradores: Grupos operativos, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

**Wingler, Hans**

(1975), La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín: 1919/1933. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.



---

# Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

*Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*

## Instrucciones para autores

1. El Centro de Estudios recibe papers, informes de investigación y ensayos en temáticas relativas a los diseños y comunicaciones aplicadas para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
2. Los trabajos deberán enviarse por correo postal y vía mail al Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Mario Bravo 1050, Subsuelo. CP 1175. E-mail [infocedyc@palermo.edu.ar](mailto:infocedyc@palermo.edu.ar)
3. Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano, en inglés o portugués. Los materiales pueden ser inéditos o estar editados en actas de Congresos y Jornadas. El Centro de Estudios acusará recibo de la recepción de originales en el lapso de cinco días hábiles
4. El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación utiliza, para la aceptación de originales, un sistema de evaluación anónima realizada por el Comité Editorial quien deriva, a su vez, la selección al Comité de Arbitraje. Normalmente, el proceso de evaluación desde la recepción del original hasta la contestación al autor, con la decisión editorial, es de tres meses.
5. Los datos utilizados en el análisis de los artículos deben estar clara y precisamente documentados y a disposición de cualquier investigador.
6. La extensión de las presentaciones no deberá exceder las 50 páginas a doble espacio. En formato Word, para PC. Tipografía Times New Roman, cuerpo 12.
7. Los originales deberán presentarse mecanografiados a doble espacio y ordenados de la siguiente manera: página con título y foliación, resumen, texto, apéndices, notas, referencias, tablas y gráficos. Las páginas deberán numerarse correlativamente, ocupando cada uno de los cuadros y gráficos, cualquiera que sea su tamaño, una página independiente. En la primera página se hará constar el título del trabajo, el nombre del autor o autores e institución a la que pertenecen, así como la dirección postal y dirección de correo electrónico del autor al que se enviará toda la correspondencia relativa al trabajo. La segunda página contendrá un resumen del trabajo en castellano y en inglés de no más de doscientas palabras. Además, en esta página se incluirá una lista de palabras clave. El número de palabras clave no debe ser superior a veinte. Los autores deben cuidar la selección de dichas palabras, evitando en lo posible, que coincidan con palabras que aparecen en el título.
8. Las notas a pie de página deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos.
9. Las referencias bibliográficas aparecerán en el texto siguiendo la normativa APA.
10. Los autores podrán presentar información adicional que facilite la labor de evaluación (por ejemplo, desarrollos comunicacionales no incluidos en el texto o cuadros y gráficos adicionales) bajo la indicación "Notas para la evaluación".



## CUADERNOS DEL CED&C

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Blanco, Lorenzo. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Bordoy, Silvia. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas. Cuaderno 1. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2000.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C Aprile, Orlando. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** Cuaderno 2. Material para el aprendizaje. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Szklowin, Cira. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** Cuaderno 3. Papers de Maestría. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación.** Cuaderno 4. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Belmes, Debora Irina. **Del cuerpo a las máquinas del cuerpo.** Guidalevich, Sergio. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Nupieri, Osvaldo. **El grupo como recurso pedagógico.** Valdés de León. **Miseria de la teoría.** Cuaderno 5. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2001.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C: Rolando, Fernando. **Arte Digital e interactividad.** Cuaderno 6. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2001.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Spina, María Laura. **Arte digital: Guía bibliográfica.** Cuaderno 7. Relevamiento Documental. Buenos Aires, Junio 2001.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Amado Suárez, Adriana. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Berschadsky, Diana. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Calderón, Thais y Cristofani, María Alejandra. **Investigación documental de marcas nacionales.** Falcone, Jorge. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** López Neglia, Claudia. **El trabajo de la creación.** Pascualetto, Graciela. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** Cuaderno 8. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** Cuaderno 9. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** Cuaderno 10. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** Cuaderno 11. Proyectos en el Aula. Buenos Aires, 2002.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** Cuaderno 12. Recopilación Documental. Buenos Aires, 2003.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Torres Arroyo, José Guillermo. **El paisaje, objeto de diseño.** Cuaderno 13. Ensayos. Buenos Aires, 2003.

Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. CED&C. Zena, Marcela. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** Galanternik, Noemí. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Cuaderno 14. Relevamientos Temáticos. Buenos Aires, 2003.



